

LK 268

PARSIFAL.



Ein Leitfaden

von

H. von Wolzogen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

409



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

757.

613



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Handwritten text and markings at the top of the page, including a large 'B' and some illegible script.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

787

613

Thematischer Leitfaden

durch die Musik

des



PARSIFAL

nebst einem Vorworte über den Sagenstoff
des Wagner'schen Dramas

von



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hans von Wolzogen.



Leipzig,

Verlag von Gebrüder Senf.

1882.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Recht der Übersetzung für alle Sprachen ist vorbehalten.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LIK 268



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



R 613



Ein Vorwort über den Stoff des musikalischen Dramas »Parsifal«.

Die Beurtheiler der Dramen Richard Wagner's haben meistens den Irrthum begangen, dieselben, weil sie altgermanische oder mittelalterliche Sagenstoffe behandelten, nach dem Massstabe bereits vorhandener altdeutscher Dichtungen aus jenen Stoffkreisen zu messen. Für den »Tristan« lag das Epos Gottfried's von Strassburg vor; für den »Ring des Nibelungen« das Nibelungenlied. Solche, die eingesehen hatten, dass die Nibelungendichtung Wagner's mit dem Nibelungenliede nur wenig gemein hat, zogen statt dessen die Edda-Lieder herbei und behandelten das neue Drama wie eine Dramatisirung jener alten Skaldenpoesien; was unserem Dichter den Vorwurf eintrug, er habe den deutschen Boden verlassen, um seine Stoffe sich aus dem fremden Island herzuholen.

Alles dies ist unrichtig und sehr thöricht. Die »Stoffe« Wagner's, um sie einmal in Kürze so zu bezeichnen, sind weit älter als die nur verworren und zerstückt auf uns gekommenen skaldischen Fassungen alter Glaubens- und Sagen-Erinnerung im Nordlande; gar nicht zu reden von den epischen Bearbeitungen durch die ritterlichen und bürgerlichen Singer des 13. Jahrhunderts in Deutschland. Ihre Grundzüge sind schon mit den arischen Wandervölkern aus Asien herübergekommen und seitdem in immer neuen Wandelungen und Zusammenfassungen der recht eigentlich *erworbene Besitz* des germanischen, insbesondere des deutschen Volkes geworden. Denn während die Eddalieder, soweit sie die Siegfriedsage behandeln, nachweislich auf Einführungen aus Deutschland selbst beruhen, so sind andererseits keltisch-französische Sagenbildungen, wie

v. Wolzogen, Themat. Leitfaden zu Parsifal.




die des Tristan und des Parsifal; erst in deutscher Dichtung zur vollendeten, ethischen Verwerthung des in ihnen geborgenen allgemein-menschlichen Stoffes, und so zu unserem Nationalgute geworden. Ursprünglich aber war der ganze an die Völker des westlichen Europas vertheilte Sagenstoff bereits wesentlich *arisch-germanisches* Gut; und jeder deutsche Dichter, der wieder danach, als nach einem unserem Volksgeiste eigenthümlichen Grundgebilde poetischer Phantasie griff, suchte dieses Gut nur von Neuem und um so inniger uns zu eigen zu geben. Was er damit, wenn es ihm wirklich bedeutend gelang, uns geschaffen hat, war dann nicht nur eine neue in sich abgeschlossene *Form* des alten Stoffes, sondern zugleich eine neue Erweiterung und Ausdeutung des geistigen und sittlichen *Gehaltes*. Beides hing aber ab von den speciellen Tendenzen des Neudichters, von der Eigenart seiner Kunst-richtung und Kunstform, und diese wiederum ward bestimmt von der *Zeit*, in welcher er dichtete. Der mittelalterliche Singer schuf auch nur mittelalterliche Epen; und keine andere Zeit hätte sich einfallen lassen dürfen, an diesen fertigen Kunstwerken als dem Ausdrucke einer anderen Epoche, modificirend zu rühren. Daher war es Thorheit zu wännen: wenn man den in jenen Epen eigenartig gestalteten Stoff nun schlichtweg in eine dramatische Form umgiesse, dann habe man dem modernen Sinne genug gethan und ein wirkliches Tristan- oder Nibelungen-Drama für das heutige Publikum geschaffen. Mit Recht durfte dieses Publikum sich solchen litterarischen Kunststücken gegenüber theilnahmlos verhalten.

Nicht in der äusseren Veränderung der Form, noch in der einfachen Aufnahme des in bester dichterischer Fassung gestalteten Gehaltes, hat eine Neuverwerthung des alten Stoffes zu bestehen. In der That will er »tätlich« neu »erobert« sein; und eine solche Eroberung ist es, welche Wagner vollzogen hat, als er die Stoffe für die Form des neuen musikalischen Dramas und für die Theilnahme einer durch diese Kunstart begeisterten Zeit neudichtete. Der allgemein-menschliche Grundinhalt dieser vielfach umgestalteten Sagenwelt war, wie von jedem wahren Dichter, zunächst wieder rein herauszuheben. Danach aber war er




in derjenigen Weise zu formen und auszubilden, wie es erstens dem inzwischen eigenartig fortentwickelten nationalen Geiste, seinem Wissen und seiner Weltanschauung gemäss war, — und wie es zweitens gerade dieser Kunstform entsprach, welche, aus demselben Geiste erzeugt, ihm einen wahrhaftigen und *stylvollen* Ausdruck zu verschaffen bestimmt war.

In diesem Sinne dichtete einst der Sänger des »Nibelungenliedes« jenen alten Sagenstoff, soviel damaliges Sängerkennen ihm davon zugeführt hatte, nach den Bedürfnissen des damaligen Epos, und mit der Kraft und Eigenart des damaligen christlich-deutschen Geistes, in eine ganz bestimmte neue Form. Je weiter der nationale Geist sich aber aus seinen früheren historischen Umschalungen entwickelt, um so näher vermag er wieder dem allgemein-menschlichen Kerne des Stoffes und damit der Möglichkeit einer wahrhaft *stylvollen Kunst* zu kommen. Was in diesem Geiste heutzutage zuvörderst als wirklich *deutsches Wesen*, dann als dem *Allgemein-menschlichen* sympathisch zugewandte Daseinsempfindung, endlich als *künstlerisch-idealistische Anlage* lebt, das konzentrierte sich  der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit eines tragischen Dichters, dessen Schaffensathem die Musik war; — und diese Persönlichkeit legte nun wieder den derart fortgebildeten Gehalt des nationalen Geistes in die dementsprechend neugestaltete Form der alten nationalen Stoffe.

Eben dadurch, dass die *Musik*, als die neue und höchstentwickelte künstlerische Ausdrucksweise des echtdeutschen Gemüthes, ihm zur eigentlichen Muttersprache mitgegeben ward, vermochte es Wagner, diese Stoffe auch unserer modernsten Zeit noch in jener ergreifenden Weise wieder lebendig werden zu lassen, welche wir bei jeder guten Aufführung seiner Werke an dem Publikum derselben erleben. Die hohe Idealität dieser Stoffe erlaubte ihnen nicht nur jene heidnische Götterwelt, der sie ursprünglich angehörten, nämlich die heroischen Abbilder des dichtenden Volksgeistes der alten Germanen selbst, sondern auch das Reich des höchsten christlich-religiösen Ideales, wie es im *Gral* symbolisirt erscheint, zur Basis ihrer Phantasiebildungen zu nehmen. Die Realisirbarkeit dieser Idealität aber müsste



uns versagt bleiben, wie sie zum Theil schon dem nur mit dem Worte dichtenden Nibelungensinger der Hohenstaufenzeit versagt blieb, wenn wir die *Musik* nicht hätten, die Musik von Bach bis Beethoven. Diese deutsche Musik verwirklicht in ihrer Sphäre auch das uns entfremdetste Ideale zu neuer vertraulich-erhabener Wahrhaftigkeit. Im *musikalischen Drama* werden die Götter der Vorzeit lebendig, als grossartige Typen derjenigen Leidenschaften und Gedanken, welche die Grundträger des ganzen poetischen Stoffes selber sind; und lebendig wird in ihm auch die himmlisch entrückte Erhabenheit der christlichen Gottesidee, wie sie in der »*Gral*«-Sage niedergelegt, seit Wolfram von Eschenbach von dem Stoffe des »*Parsifal*« unzertrennlich ist.


Nicht als ob erst Wolfram den religiösen Geist in die Sage hineingedichtet hätte — die Verbindung der heroischen *Parsifal*- mit der religiösen *Gral*-Sage bestand schon vor ihm und war in dem Gedichte des Franzosen Chretiens von Troyes bereits ausführlich verwerthet worden —; aber bei Wolfram hat der Geist der Gralsage das ganze Gedicht mit einer  und einer Tiefsinnigkeit durchdrungen, dass man allerdings erst hieran die ganze Bedeutung der Verbindung beider Sagen erkennen konnte. Mitnichten aber ist nun wieder gerade die Fassung Wolfram's massgebend für alle Zeit, sondern auch sie trägt durchaus den Stempel seiner eigenen Epoche: sein Gralritterthum ist eine *ecclesia militans* im vollen Glanze des mittelalterlichen Ritterthums, sein christlicher Geist ist der Geist der Kirche seiner Zeit, wenn auch im Gemüthe eines genialen Dichters zu individuell-poetischer Kraft gelangt. Ein nach Wolfram's Zeit dichtender Neubildner des alten Stoffes durfte *Parsifal* und den *Gral* nicht mehr trennen; auch er musste in dem *Gral* den Inbegriff tiefster Religiosität darstellen, — aber nunmehr derjenigen tiefsten Religiosität, wie sie in einem wahrhaftigen Christengemüthe *unserer* Zeit bei erleuchteter Geisteskraft zur vollen Entwicklung zu kommen vermag. Was im Sinne des damit bezeichneten religiösen Ideals aus Wolfram's Dichtung oder aus irgend anderen Spuren und Fassungen des alten Stoffes für das neue musikalische Drama zu verwerthen war, das fügte sich dem



Dichter Wagner zu dem Baue seiner nun völlig frei aus der Idee herausgeschaffenen religiösen Tragödie, Bühnenweihfestspiel genannt, zusammen.

Diese Einzelstücke der Sage wollen wir hier noch kurz betrachten, zumal sie auch die Grundzüge der *musikalischen* Ausführung des Gedichtes bilden mussten, welche diese Schrift zu behandeln hat.

Der Gral

weist zurück auf jene heiligen Gefässe in den ältesten Sagen der arischen Völker, worin diese das göttliche Getränk bargen, das berauschende Resultat alter Kulturarbeit, das vergeistigte Produkt der Natur. Im Soma, Haoma, Wein, Meth glaubten sie das Götterwesen selbst zu geniessen, im Genusse den Gott in sich aufzunehmen. Innere Erhebung, Läuterung, Kräftigung zum Dienste des Göttlichen verband die Theilnehmenden zu einem mysteriös geweihten Bruderbunde: so vornehmlich in Eleusis, wo Demeter und Dionysos im Brot (Sesam)  und im Wein (Kykeon) genossen wurden. Es ist das Vorbild des christlichen Sakramentes. Auch die Gälten der britischen Insel kannten den heiligen Kessel der Ceridwen, ihrer Ceres = Demeter; in einer weit jüngeren, nachchristlichen Sage kehrt er dort als eine Schüssel wieder, in welcher ein blutiges Haupt liegt. Das Blut des Gottes (wie des zerrissenen Dionysos Zagreus der Hellenen) nahm hier im Norden jenes materialisirte Bild an, dem die Legende des Johannes Baptista zum Muster gedient haben mochte. Diese Sage, mitgetheilt im sog. Mabinogi (Handschrift aus dem 14. Jahrh.), ist aber die von *Peredur*, welche der Geschichte vom französischen *Perceval* genau entspricht. Gleichviel, ob sie gälischen oder französischen Ursprungs ist: jedenfalls kommt erst in Frankreich die Bezeichnung *Gral* und die Geschichte dieses heiligen Gefässes als der Abendmahlsschüssel Christi zum Vorschein. Davon erzählt nach älteren Quellen Robert de Boron im »*Petit St. Graal*« (12. Jahrh.). Dieser Abendmahlskelch mit der Patena ward vom Heilande dem Joseph von Arimathia, der auch das Blut des Gekreuzigten



darin aufgefangen hatte, als heiliges Erbtheil übergeben, dass es ihm im Kerker das Leben friste, bis Titus ihn befreite und die Taufe von ihm empfing. (Hier meldet sich im »Titus« die erste Spur des später auftretenden Grals Hüters »Titurel«.) Dieses heilige Gralsgefäß hat dann auch Chretien von Troyes († 1190) in seinem »*Perceval le Galois*« oder »*Contes de Graal*«, und zwar als ein heilendes, speisendes, reinigendes Wunder aus der Erbschaft Joseph's an die Verwandtschaft *Perceval's*. Bei Wolfram, der um 1210 nach Chretien's Vorbild dichtete, erscheint plötzlich an Stelle des Gefäßes ein Stein, von himmlischer Schaar auf die Erde gebracht in die Hut der »Templeisen«, der frommen Ritterschaft des Titurel auf dem für Sünder unzugänglichen »Berge des Heiles« Monsalvatsch. Jeden *Charfreitag* in seiner Wunderkraft gestärkt durch die *Oblate* der Himmelstaube, steht dieser Gral Wolfram's, eine Offenbarung des göttlichen Wesens selbst, gleichfalls in ausdrücklicher Beziehung zum Abendmahle und zum Tode Christi. Die Kunde von diesem Steine, der auf orientalischen Sternendienst deutet, will Wolfram von einem Dichter Kiot nach Angabe eines spanisch-arabischen Halbjuden Flegetanis (d. h. arab.: Astronom) erhalten haben. In Spanien, wo einst die gotischen Christen unter Pelayo sich vor den heidnischen Mauren mit dem Heiligthume ihres reinen Glaubens in die Berge des Nordens zurückgezogen hatten, dort bot allerdings die Geschichte ein vorzüglich bedeutendes Vorbild dar für

die Gralsritterschaft.

Diese stellt die antike Mysteriengemeinde, den geweihten Bruderbund, in der idealen Form eines mittelalterlichen geistlichen Ritterordens vor. Die Ritter heissen bei Wolfram *Templeisen* und zeigen verwandte Züge mit den Tempelherren, bei welchen übrigens auch das Haupt auf der Schüssel, wie in der gälischen Sage, als Kultusobjekt zu finden war. Auch waren sie gerade in Nordspanien als Nachfolger der gotischen Heidenbekämpfer besonders stark vertreten. Die Templeisen Wolfram's werden durch den Gral gespeist und gestärkt; sie vernehmen die Hilferufe des Leidens aus der Ferne und ziehen in die Welt zur




Vertheidigung der Unschuld und zur Bestrafung des Unrechtes. Die Namen der Berufenen erscheinen am Gral. Sie sind die ritterliche Verkörperung der göttlichen Liebe in irdischer Heldenschaft. Wie ein tragisch bedeutsames Symbol ihrer Ritterlichkeit erscheint bei ihnen, neben dem göttlichen Grale, in allen bez. Sagen

die blutige Lanze.

Das Mabinogi kennt sie nicht als christliche Reliquie, dagegen bezeichnet sie Chretiens von Troyes geradezu als den Speer des Longinus, welcher die Seite des gekreuzigten Heilandes durchstach. Bei Wolfram ist diese Bedeutung wieder verschwunden: der blutende Speer, den die Gralsgenossenschaft mit lauten Klagen begrüsst, als er im Saale herumgetragen wird, ist da eine vergiftete Waffe, welche in der Hand irgend eines Heiden, der um des Grales Gewinn mit den Rittern stritt, dem Gralkönige *Amfortas*, Titurel's Nachkommen, bei einem Minneabenteuer eine unheilbare Wunde schlug. Dieser Amfortas ist

der sieche König,

dessen Gestalt ebenfalls  **allen** bez. Sagen gemeinsam ist. Im Mabinogi erscheint er als ein lahmer Greis, Peredur's Oheim; aber seine Krankheit steht nur in loser Beziehung zur Handlung: die Lanze und das blutige Haupt werden dort auf den gemordeten Vater Peredur's bezogen, und die Aufgabe des Helden ist die Rache für des Vaters Tod. Bei Chretiens ist der sieche König (le roi pécheur, — Fischer und Sünder) der König des Grales, und bei Wolfram kommt der Name, *Amfortas*, d. h. der Kraftlose, Leidende, hinzu, neben ihm wird aber auch der »Greis«, sein Ahn Titurel, in der Gralsburg auf einem Ruhebette erblickt. Die Gestalt des Amfortas repräsentirt ein in die Gralsgenossenschaft selber eingedrungenes, und zwar auf Schuld beruhendes Leiden. Die Schuld ist Sinnlichkeit, Vergehen gegen ein Grundgesetz des heiligen Ordens; die Strafe geht von dem Geiste des Heidenthums aus, welches selbst die sündige Sinnlichkeit verkörpert. Die Heilung soll, in beiden Fassungen, durch einen verheissenen Ritter geschehen, der da kommen wird und



»fragen«. Dieser Ritter ist der Held der mit der Gralsage verbundenen Parsifal-Sage:

Peredur — Perceval — Parzival — Parsifal.

Er ist insofern ein Gegenbild zum Lohengrin, als wir in diesem den zur Rettungsthat ausziehenden, geweihten Gralsritter erkennen, während Parsifal der nach dem Grale erst Suchende und Fragende — oder Nichtfragende und Irrende ist. Der jedem Sünder und Heiden verborgene Gral ist das höchste Ziel der idealen Sehnsucht des frommen Rittersinnes; er ist selbst das im Lebenskampfe gesuchte, in Christi Tode geoffenbarte, in seinem Sakramente für den Glauben dargestellte und mitgetheilte (religiöse) Ideal. — Der gälische Name *Peredur* wird aus *Per-gedur* erklärt, was den »Sucher des Beckens« bedeuten soll. Zum Gralssucher konnte der Held jedoch erst auf französischem Boden werden. Auch Parzival's Namen aus gälischem *Per-kyfaill* ebenso zu deuten war daher gewagter als Görres' Erklärung aus dem arabischen *Parseh-Fal*, d. h. der reine Thor. Als ein solcher tritt der suchende Held in allen Sagen zunächst auf. Die Unschuld und Einfalt ist es, welche zur höchsten Heilsthat berufen ward. Die Kindheitsgeschichte des Helden stimmt im Mabinogi mit der späteren Darstellung bei Chretiens und Wolfram gänzlich überein. Vaterlos, von der Mutter ferne der Welt aufgezogen, wird der unkunde Waldknabe durch eine glänzende Rittererscheinung in die Welt gelockt; bei Chretiens zieht er in Bauerntracht, bei Wolfram in Narrenkleidung hinaus: letzterer nennt ihn »der *tumbe kläre*«, also gleichfalls »reiner Thor«, und er ist ihm aus dem Geschlechte von Anjou, als Sohn des Gamuret und der Herzeloyde, entsprossen. Im Mabinogi kommt er, nach allerhand thörichten Abenteuern, zu jenem Schlosse des lahmen Oheims, wo er aber nach der Bedeutung der Lanze und des blutigen Hauptes nicht fragt. Bei Chretiens und Wolfram ist es die Gralsburg, wo er schon vorher am Grale angekündigt ist als derjenige, welcher mit seiner Frage den siechen König heilen werde. Doch der Thor fragt nicht. Er zieht von Neuem in die Welt auf ritterliche Abenteuer. Da trifft ihn der Fluch wegen seiner Unterlassung: im



Mabinogi durch ein wildes schwarzhaariges Mädchen, bei Chretiens *la demoiselle*, bei Wolfram *Kondrie la sorcière*, die Hexe, und doch auch Botin des Grales, genannt. Er muss nun irren und suchen, bis er das »Wunderschloss« wiederfindet. Überall begegnet er dem Geistlichen oder büssenden Ritter, der ihn wegen des Waffentragens am Charfreitage schilt. Daran schliesst sich die Belehrung über den Gral durch den ritterlichen Einsiedler bei Chretiens und Wolfram. Ein Eremit ist auch im Mabinogi der Wirth des Peredur; seine Gestalt theilt sich bei Chretiens und Wolfram in einen früheren Lehrer ritterlicher Tugenden (*Gurnemans*) und jenen späteren Unterweiser in Betreff des Grales (Wolfram's *Trevrezent*). Endlich findet der Suchende das Schloss; er rächt im Mabinogi den Vater, er macht bei Chretiens ein zerbrochenes Schwert wieder ganz und heilt den König durch die Frage nach Lanze und Gral, und bei Wolfram durch die Frage: »*was fehlt euch, Ohm?*« Er wird König an seiner Statt. —



Parsifal bei Wagner

vereinigt in seiner einfachen Geschichte alle diese Hauptzüge des Sagenstoffes. Auch er ist der reine Thor, Gamuret's und Herzeleiden's Sohn, vaterlos geboren, durch die Rittererscheinung aus dem Walde in die Welt verlockt. Unkund und mit der Thorenthat eines Thiermordes betritt er das Reich des Grales. Dort ist das Leiden des Königs Amfortas herbeigeführt durch einen Kampf desselben mit dem Repräsentanten des Heidenthumes, Klingsor (dem berühmten Zauberer deutscher Sage); und zwar hat es ihn ebenfalls bei einem Minneabenteuer betroffen. Die Lanze ist der heilige Speer des Longinus; der König ist mit diesem Heiligthume in den Kampf gezogen; die in Klingsor's Banne stehende Kundry hat ihn in ihre Arme gelockt; der Speer ist ihm von Klingsor geraubt und er selbst damit verwundet worden: nur die Berührung durch den Speer (die auch bei Wolfram die Wunde »kühlt«) kann den König heilen. Aber den Speer kann nur der durch Schrift am Grale verheissene »*reine Thor*« aus Klingsor's Hand wiedergewinnen, indem er seine Reinheit in der Gefahr der sinnlichen Verführung bewahrt; dies kann nur geschehen



kraft des Bewusstseins von der Schuld des Amfortas; und dieses Bewusstsein wird nur durch tiefstes Mitleiden mit dem Leidenden gewonnen. Darum lautet der Spruch am Grale:

»Durch Mitleid wissend,
der reine Thor:
harre sein,
den ich erkor!«

So wird das epische Moment des »Fragens« zum dramatischen Motive. Die Frage an sich ist bei Wolfram eigentlich überflüssig, weil Parzival, als er fragt, das schon erfahren hat, wonach er fragt; sie bedeutet aber in episch vergegenwärtigender Weise das Gefühl des Mitleidens mit dem Könige und symbolisirt so eine nothwendige Mitleidsthat des Helden. Diese Mitleidsthat ist nun bei Wagner, ganz dramatisch, die Gewinnung des Speeres; anstatt der nur symbolisch-epischen und scenisch wirkungslosen Formel der »Frage« gilt es bei ihm also die tatsächliche Berührung der Wunde mit dem wiedererrungenen Speere als Heilsthat des wissend gewordenen Mitleidens. Gurnemanz, der Waffenmeister der heiligen Ritterschaft, in dessen Gestalt sich  Parsifal  getrennten Personen des Eremiten und des Ritters wieder dramatisch vereinigt haben, glaubt in dem Thoren, der wunderbar in das Gralsgebiet gekommen ist, den Verheissenen zu finden und führt ihn zum Liebesmahle in die Burg; aber wenn auch von unbewusstem Schmerze tief ergriffen, — noch versteht Parsifal das Leiden des Amfortas nicht. Er wird wieder hinausgewiesen in die Welt der Thoren und Argen und geräth nun in das Gebiet der Verführung, in den Zaubergarten des Klingsor. Aber in den Armen der Kundry selbst widersteht er der Verführung, da ihm die Erinnerung an die Schmerzen des Amfortas jetzt, in dem gleichen Erlebniss, zum vollen Bewusstsein ihrer schuldvollen Bedeutung erwacht. Wissend geworden im wirklichen Mitleiden, gewinnt er den Speer aus der vernichteten Macht des heidnischen Sinnenzaubers zurück. Doch der Fluch der Kundry schickt ihn auf lange Irrfahrt: der Reine muss das gewonnene Heiligthum, die Erkenntniss der Schuld und des Leidens, in den Gefahren und Feindselig-



keiten der Welt unter schweren Kämpfen aus eigener Kraft wahren und durch Thaten bewähren; dann erst findet er die Heimkehr zum Grale. Am Charfreitag betritt er das heilige Gebiet, die weltliche Ritterwehr muss er abthun am Tage der Erlösung, und mit der göttlich geweihten und entsühnten Waffe schliesst er die Wunde der Sünde im leidbefreiten Hause des Heiles. Er wird König an Amfortas' Statt.

Der Gral bei Wagner

erscheint, ebenso wie der Speer, in seiner vollen christlich-religiösen Bedeutung. Beide Symbole sind, wie der Stein bei Wolfram, vom Himmel her durch eine Engelschaar dem Titurel überbracht worden, der ihnen das Heiligthum, das »kein Sünder findet«, in den nordspanischen Bergen, dem alten Asyl des reinen Glaubens, erbaut hat. Hiermit stimmt auch überein die Darstellung des Nachfolgers Wolfram's, Albrecht von Scharffenberg, des Dichters des sog. »*jüngeren Titurel*« (1270); aber wenn bei ihm alles episch veräusserlicht erscheint zu ritterlicher Prachtschilderung, so ist bei Wagner alles verinnerlicht, religiös vertieft, ganz durchathmet gleichsam von dem Geiste des allerchristlichsten Sakramentes, des Abendmahles, des Gottesopfers. Dies wird bezeichnet durch die sichtbarliche Theilnahme der Gemeinschaft der Heiligen und Reinen am feierlichen Genusse des Gottes, d. i. an der Durchdringung des eigenen Blutes und Leibes mit dem Göttlichen, zur Ausübung des himmlischen Liebesgeistes in irdischen Mitleidsthaten für Unschuld und Recht. In des Amfortas Sündenwunde aber leidet der Heiland selbst, der in die Welt der Sünde, in Menschenpflege hingeebene Geist der göttlichen Liebe. Doch die gleiche göttliche Kraft des wissenden Mitleidens befreit ihn aus dem Leiden der Menschenschuld und bringt »Erlösung dem Erlöser«. — Bei solcher Vertiefung der Sage, welche einerseits auf die älteste Bedeutung des Mysteriums von dem heiligen Gefässe zurückführte und andererseits eine ideale Fassung des reinen christlichen Gedankens der Erlösung ermöglichte, konnte als dramatischer Gegensatz zu dem im Gralsthum verkörpertem Christenthum nur das Heidenthum selbst auf-



treten, wie es schon in den früheren Sagenformationen wohl angedeutet, gerade in den grossen epischen Ritterdichtungen aber nicht durchgeführt ward. Vielmehr hat das Ritterepos gegenüber dem Gral, als dem Leben geistlicher Ritterschaft, das Leben weltlicher Ritterschaft in der berühmten Tafelrunde des Königs Artus dargestellt. In allen bez. Sagendichtungen, vom Mabinogi an, tritt Parsifal am Hofe des Artus auf. Wolfram hat den Gegensatz bereits tiefer gefasst; denn am Hofe des Artus, im höchsten ritterlichen Weltglanze, trifft den Helden der Fluch der Gralsbotin; am Hofe des Artus, als er büssend zurückkehrt, verkündet sie ihm aber auch die Befreiung vom Fluche. Dieser Hof des Artus, ein specifisch mittelalterliches Phantasiebild, war für das religiöse Drama unserer Zeit in keiner Weise mehr zu gebrauchen; sein ganzer Charakter ist der des Ritterepos, das von der reichen Abenteuerlust der Artusritter auch noch bei Wolfram zehrt, obwohl doch seine Einfügung in den innigen Bund der Gral- und Parsifal-Sage von vornherein nur ein fremdartig äusserlicher Nothbehelf der stoffgierigen Epik war. Der rechte Gegensatz zur Gralsagung befindet sich in dem *chatel merveil*, dem Zauberschlosse des Heiden Klingsor, welches bei Wolfram nur episodisch auftaucht.

Bei Wolfram der Herr des Zauberspiegels, des Zauberswaldes und der 400 gefangenen Jungfrauen, wird


Klingsor bei Wagner

mit jenem Heiden identificirt, mit welchem das Heidenthum wirklich in die Handlung der Sage eingreift, nämlich mit dem ungenannten Gralbekämpfer Wolfram's, dessen Speer dem Amfortas die Wunde schlug. Wenn neben Parzival bei Wolfram als Repräsentant des weltlichen Ritterthumes *Gawan* eine grosse Rolle spielt, und dieser gerade mit Klingsor und mit dessen verführerischer Verbündeten *Orgeluse* in Verbindung tritt, und wenn dorthinein auch allerlei Andeutungen von Zauberblumen, Kränzen und Blumennamen spielen, welche sonst auch beim Minne-Abenteuer des Gralkönigs selber nicht fehlen: so hat Wagner dies alles zusammengefasst und durchgeführt in Bezug auf seinen eigenen Helden Parsifal, der ja auch bei Wolfram



als ein die Liebe Orgeluse's abweisender Vorgänger Gawan's erwähnt wird, und hat dergestalt der Versuchung des in die Welt hinausgewiesenen Thoren durch die heidnische Sinnlichkeit eine einfache dramatische Form verliehen, welche überdies in allen Einzelzügen mit verwandten Sagen Spuren zusammentrifft. *Orgeluse*, die Verführerin, wird zudem von ihm identificirt mit *Kundry*, der fluchenden Botin des Grales, als Herrin der Blumengeister des Klingsor.

Kundry bei Wagner

ist die interessanteste Charakterschöpfung, welche der Dichter für sein Drama vorzunehmen fand. In dieser Gestalt vereinigen sich fast sämtliche, in den epischen Fassungen des Sagenstoffes, nach deren innerem Gesetze, vielfältig getheilt auftretende Personificirungen des weiblichen Elementes. Alle diese Frauen der bez. Dichtungen lassen sich auf eine ursprünglich einheitliche Mythenbildung, nämlich auf die Gestalt der germanischen Walküre, und weiterhin auf die in den Walküren sich nur wiederum vervielfältigende Göttermutter, Götterfrau, zurückbeziehen. Kundry erscheint in allen  Sagen walkürenartig, und darum auch bald als feindselig, bald als helfend, heilend. So repräsentirt sie die zwei Seiten des weiblichen Wesens, welche der Germane in seinen kämpfenden und tödtenden, schützenden und pflegenden Walküren mythisch dargestellt hatte. In allen Sagen flucht sie dem Helden und nimmt ihm dann wieder den Fluch oder erklärt ihm hilfreich seine Schuld, wobei sie sich z. B. im Mabinogi zum schönen Jüngling umgewandelt zeigt. Diese mythisch begründete Zweiseitigkeit hat Wagner zum dramatischen Motive verdichtet, indem er Kundry ferner identificirt hat mit der *Herodias* der deutschen Sage. Auch *Herodias* ist eine Walkürengestalt, eine Frau Hera oder Herke, ein ewig unruhig durch die Welt schweifender Sturmgeist; und hierin liegt ihre Verwandtschaft mit Kundry, der wilden Reiterin des Grales, begründet, deren Namen (nordisch Gundryggja) man übrigens in der Edda als Bezeichnung des Walkürenamtes »Kampf rüsten« wiederfinden kann. *Herodias* sollte gelacht haben, als sie den Kopf des Johannes in der Schüssel trug; da blies das blutige Haupt sie an, dass sie



seitdem zu ewigem irren Fluge verdammt blieb: so ward sie zum weiblichen Ahasverus, eine Genossin des wilden Jägers, des Hackelberg, d. h. Mantelträger, *Wodan* als Sturm- und Todtengott. Diese dämonische Bundesgenossenschaft hat bei Wagner zwischen Kundry und dem Zauberer *Klingsor* statt, dessen gälisches Pendant den Namen Gwyddao, d. i. Gwodan, Wodan, führt. Wie das blutige Haupt der gälischen Sagenform in der Gralsage zum Symbol des leidenden Heilandes selber, d. h. zum *Grale* wird, so hat nach Wagner's Deutung auch Kundry nicht das Haupt des Johannes, sondern den kreuztragenden Christus selbst verlacht: da traf sie sein Blick, und nun, zum »verfluchten Lachen« verdammt, irrt sie verzweifelt durch die Welt, den Heiland wiederzufinden, der sie durch Liebe von dem Fluche erlösen könne. So will sie büßen in Gutthaten, wie im Dienste des Grales; aber der Fluch ihrer Sünde treibt sie stäts von Neuem zum Bösen. Der Repräsentant des Heidenthums, der geschworene Feind Christi und seiner Heiligen, Klingsor, durch eigene Schandthat allein vor ihrer Verführung gesichert, hat im Zauberschlummer ihrer Ermüdung über sie Macht und zwingt sie in seinem Dienste, zur wundervollen Schöne verwandelt, die schädliche und verführerische Seite der Weiblichkeit, die Gewalt der heidnischen Sinnlichkeit, auf die Gralsritter verderblich wirken zu lassen. So hat sie Amfortas verführt; aber Parsifal, der Reine, widersteht ihr. Aus ihrer verzweifelten Sehnsucht nach der Erlösung durch Liebe sucht die Unselige in der Verführung selbst, die ihre Schönheit dämonisch ausüben muss, den Genuss der göttlich befreienden Liebe, danach ihr fluchverfallenes Wesen ringt. Der Einzige, Parsifal, der wissend geworden in der wahren Liebe des Mitleidens, erkennt die wahnwitzige Irrung dieses Sehns und entreisst sich ihrer Umarmung. Die Zurückgestossene verwünscht dafür ihn zur Irre; aber auch Klingsor's Macht ist durch den Sieg der Reinheit gebrochen, und der Speer in Parsifal's Hand. Demüthig büssend sucht Kundry, des dämonischen Meisters ledig, den Dienst des *Grales*; und als auch Parsifal auf sein heiliges Gebiet zurückkehrt, da weint die ewig Lachende unter dem Segen der Taufe aus der liebevollen Hand seines neuen Königs.



So ist die christliche Erlösungsmacht auch dem unseligen Weibe zu Theil geworden. Das erlöste Weib stirbt im Strahle der Gottesgnade; aber die erlöste Ritterschaft, neu gestärkt durch das Licht des wieder enthüllten Grales, übt weiter die Heils- und Mitleidsthaten der reinen Christlichkeit im Dienste des aus dem Leiden der Schuld befreiten Heiligthums der göttlichen Liebe.

Über die Aufgabe meiner »Leitfäden«

und über das Wesen ihres Objectes: der *Motive*, habe ich mich sowohl in einer längeren Einleitung zu meinen Besprechungen der *Motive* der »Götterdämmerung« (Mus. Wochenbl. 1877. Nr. 8 u. 9), als auch in der Vorrede zu der vierten, verbesserten Auflage meines »Nibelungen« - Leitfadens, und mit möglichster Kürze endlich in meinem Leitfaden zum »Tristan« (Leipzig, Senf) in dem Kapitel über die »Musik« ausgesprochen. Ich möchte das Oftgesagte hier nicht abermals wiederholen, sondern nur bemerken, dass es sich bei dem, was man »Motive« zu nennen pflegt, um gewisse musikalische Themen handelt, welche sowohl der symphonische wie der dramatische Satz als seine Grundformen nöthig hat. Dort werden sie nach den mehr äusseren, doch im Style wohlbegründeten Gesetzen der Symmetrie, des Gegensatzes, des Wechsels und der Wiederholung, — hier nach den inneren Gesetzen des Dramas verwerthet, durchgeführt, mitsammen verwoben, einander angeglichen und vielfach verwandelt. Ist ihre Erfindung das wunderbare Werk des Genies, so tritt der eigentliche Künstler bei dieser ihrer weiteren musikalischen Verwerthung hervor. Doch gerade bei der Composition im musikalisch-dramatischen Style muss auch in dieser Künstlerarbeit eine ununterbrochen fortwirkende geniale Schöpferkraft mit Nothwendigkeit lebendig bleiben; denn es gilt da nicht nur ein tonales Bauwerk von kunstvoller Schönheit zu errichten, sondern das ganze Drama, der Dichtung entsprechend, in allen seinen feinsten Bewegungen und Schattirungen, Stimmungen, Empfindungen und Handlungsmomenten musikalisch nachzuleben. Im dramatischen Satze ist also die Durchführung der Themata selbst das stäte lebendige Bild des Dramas, von seiner musikalischen Seite betrachtet: d. h. nach den inneren, seelischen Potenzen seiner dichterischen Momente und Motive.

Zu erfahren, wie der Künstler seine Themata melodisch, harmonisch und rhythmisch verwendet und verwandelt, wie er sie in einer neuen Stylweise zu längeren Tonstücken oder kürzeren Figurationen ausbildet und durchführt, — dies ist für den *Musiker*, auch ohne besondere Rücksicht auf das Drama als



solches, höchst interessant. Ich aber habe meine Arbeiten nicht für die Musiker geschrieben, denen es allein überlassen bleiben muss, auch einmal von ihrem speciellen Standpunkte aus und für Ihresgleichen den dramatischen Satz Wagner's fachwissenschaftlich zu behandeln. Ich kann ihnen darüber nichts sagen, was sie nicht besser wüssten, den Laien aber hülfe es nicht, wenn ich ihnen davon redete: sie befinden sich in meiner Lage, sie sind eben nicht Musiker. Ihnen aber gerade schreibe ich diese Leitfäden, um ihnen andeutungsweise einen Begriff zu verschaffen von der *stylistischen* Organisation des Wagnerischen Kunstwerkes im Grossen, nämlich von der Übereinstimmung des musikalischen und poetischen Wesens seiner Werke in ihren beiderseitigen Grundformen, eben jenen poetischen und musikalischen »Motiven«. Ich habe gehört, dass einer vorherigen Bekanntschaft mit meinen Arbeiten Manche wirklich einen klareren Genuss der aufgeführten Kunstwerke zu verdanken gehabt haben wollen; doch mache ich es mir nicht im entferntesten an, diesen Genuss etwa selbst bestimmen oder ermöglichen zu wollen. Die Musik wirkt unmittelbar auf die Empfindung; keinerlei Reflexion kann dieses receptive Element jemals ersetzen. Aber der Weg zur Empfindung liegt seltener frei, als man wohl meint. So mag es wohl geschehen, dass eine allzu grosse Unbekanntschaft mit der Dichtung, welcher die Musik Ausdruck giebt, oder eine Voreingenommenheit durch fremde Meinung, sowie Beschränktheit des musikalischen Sinnes auf ganz bestimmte, altgewohnte Formen die unmittelbare Wirkung der Musik verhindern und beeinträchtigen. Gegen solche Voreingenommenheiten dürfte allerdings meine Darstellung bei ernstlichen Lesern mitunter etwas helfen; andererseits aber glaube ich, dass sie zur nachträglichen Klärung des Bewusstseins in Betreff der unmittelbaren Einzelwirkungen des künstlerischen Objektes immerhin dienlich sein könnten: und auch dies hat sein Gutes.

Nun noch Eines! Ich muss dabei bleiben, den Themen, welche ich besonders hervorheben und der Erinnerung einprägen will, bezeichnende *Namen* zu geben. Das ist oft schwer und wird niemals vollkommen glücken; denn die musikalische Seele der Motive lässt sich eben nicht in Begriffe fassen. Also sollen meine Namen auch nur als *Erkennungsmarken* gelten; Andere könnten dafür andere Namen wählen, und oft hätten sie vielleicht bessere gefunden. Ganz ohne solche Taufhandlungen aber kommt man nicht aus, wenn man denn einmal von Motiven reden will, und diese Motive sich nicht auf das schlichte Paar eines symphonischen Satzes beschränken, sodass man sie nur mit Zahlen bezeichnen könnte. Dies bestätigte mir recht deutlich eine heitere Erfahrung von neuerem Datum: die Berliner »Musik-Welt« hatte sich noch vor dem Stiche des Klavier-Auszuges bereits ziemlich flüchtige Besprechungen desselben zu verschaffen gewusst, deren Verfasser nun, um nicht etwa damit in den Verdacht der Leitfadenscheinigkeit zu gerathen, von vornherein gegen Arbeiten meiner Art ein energisches Wort der Abwehr



richtete, und zwar mit der folgenden bemerkenswerthen Schlussphrase:

»Wenn ich hier dennoch Motive benenne, so geschieht es nicht, um jene Unsitte mitzumachen, sondern weil ich damit Stellen von hervorragender, in die Augen fallender Bedeutung fasslich kennzeichnen will.«

In der Folge finden sich denn auch richtig bei ihm: das Glockenmotiv, das Schwanenmotiv, das Klingsormotiv, das Zaubermotiv, das Gralmotiv, das geistliche Motiv, das Motiv der Abendmahlsfeier, das Erlösungsmotiv, das Triolenmotiv der Blumenmädchen, Parsifal's Heldenmotiv, das Schmerzensmotiv des Amfortas, das Kundrymotiv oder das »Motiv der ewigen Jüdin«.

Sonach halte ich selbst auf die Gefahr hin, eines Plagiates an etwelchen jener Bezeichnungen beschuldigt zu werden, gestroht an meiner »Unsitte« fest und schreibe in demselben unsittlichen Style auch diesen meinen — wohl letzten — »thematischen Leitfaden«: durch

die Musik des »Parsifal«.



Das Vorspiel

führt uns in das Heiligthum des Grales. Wir hören die feierlich ernsten Weisen, welche am Schlusse des ersten Aktes das Liebesmahl der Gralsritter in Tönen darstellen. Das ist nicht jene Macht des Grales, wie sie im »Lohengrin« mit ritterlichem Glanze aus geheimnissvoll ferner Heiligkeit her sich hilfespendend der Welt offenbart. Es ist die göttliche Macht der Liebe und des Glaubens selbst, welche sich dem Menschenherzen in himmlischer Verkündung mittheilt und aus gläubigen Seelen sich eine fromme Gemeinde inbrünstiger Gottesdiener schafft. Die Botschaft der ewigen Liebe, die sich des Menschen erbarmt und ihr eigen Blut seinem Heile zum Opfer gebracht hat, ertönt in einsamer Stille zart und innig mit der intonirenden Melodie jenes *Liebesmahlspruches* (I. 1.):

I. Der Liebesmahl-Spruch.

1.

a. (Schmerzensfigur.)



Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut,

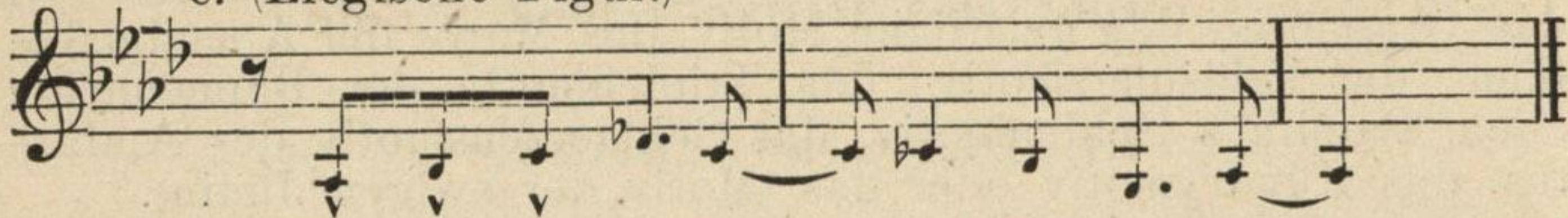
v. Wolzogen, Themat. Leitfaden zu Parsifal.



b. (Speermotiv.)



c. (Elegische Figur.)



und mit sanft-schauernden Tremolandoharmonien der Saiteninstrumente zieht dieser göttliche Geist der Liebe alsbald in die ergriffen lauschenden Herzen ein, die wie emporgezogen zum himmlischen Quell der Verkündung unter solchem Erschauern der innersten Seele den heiligen Spruch in leisem Gebete sich wiederholen. — Gleicherweise folgt der zweite Theil des Spruches (I. 2.):

2.



Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib,



auf dass ihr mein gedenkt.

Nun schliesst sich die Gemeinde der Gläubigen fest zusammen, und wie erwachsen aus dem tönenden Wesen jenes Spruches erhebt sich mit feierlichem Glanze die hehre Gestalt des Heiligthumes in der aufsteigenden Figur des eigentlichen *Gralmotives* (II.):

II. Das Gralmotiv.

(Spätere Schlussform.)



Hierin wird zum ersten Male in dem bisher wie auf leisen Engelsfüßigen daherschwebenden Tonstücke ein *forte* erreicht, mit welchem dann auch alsbald triumphirend kraftvoll und gross das dritte zum Grale gehörige Hauptmotiv, das *Glaubenthema* (III.), einsetzt: jene schwungvolle Melodie des Knabengesanges bei der Feier: »Der Glaube lebt! Die Taube schwebt, des Heilands holder Bote.«

III. Das Glaubenthema.



Hier von den Bläsern gebracht, erschallt sie wie der Glaubensruf der gesammten Ritterschaft im Dienste der heiligen Liebe; und als auf ihr erstes im *dim.* ausgehendes Auftreten nochmals das Gralmotiv zart erwidert hat, — da beginnt sie von Neuem im *p.* einsetzend und dann allmählich anwachsend zum *ff.* ein erhabenes Spiel ihres mit den verschiedenen Stimmen von der Höhe zur Tiefe niedersteigenden Themas: ein Bild der Verbrüderung einer ganzen Menschheit, das bei der Feier am Aktschlusse sich wiederholt zu den feierlichen Umarmungen der Ritter nach dem Liebesmahle. Im *pp.* verhallend tönt diesem herrlichen Allgesange dasselbe Thema noch ein Mal in der Höhe wie der Segen des Himmels über dem irdischen Gottesbunde nach, und verschwindet zuletzt in einem tiefen Paukenwirbel, als rollte ein dunkeler Wolkenvorhang über diesem hehren Bilde religiöser Seligkeit zusammen. Damit schliesst der erste Theil des Vorspieles.



Mit leisem Grausen wandelt sich der dunkele Wirbel fast unvermerkt aus dem Grundtone des Vorspieles (*as*) in ein schauriges Tremolo auf Sext und Tonica (*f-as*), womit gleichsam die andere Seite vom Weltbilde des Gralthumes, das Bild des Leidens der heiligen Liebe in der Welt, im menschlichen Herzen, sich entschleiert. Mit des Amfortas Fall ist auch in das Heiligthum des Grales die Schuld und die Noth eingezogen. Aber hier im Vorspiele dürfen wir die Töne des Leidens und der Klage, die wir nun vernennen, wohl allgemeiner fassen. Der Heiland, der sein Leben am Kreuz dahingegeben für die Entsühnung der an ihrer Schuld tödtlich leidenden Menschheit, — er wird alltäglich von Neuem gekreuzigt in jedem sündigen Menschenherzen, und auch die geweihtesten Seelen der Glaubensgemeinde sind nicht frei von dem Fluche erneuter Sündhaftigkeit. So hören wir denn jetzt aus der Tiefe des tremolirenden Basses die Melodie des *Liebesmahlspruches* wieder auftauchen, aber sogleich abbrechen mit ihrem so schmerzlich bewegten Mitteltheile (I. 1. a.) unter einem klagend emporsteigenden Tremolo in der Höhe, dessen plötzlicher Eintritt diese ~~tonende~~ ^{ZENEAKADÉMIA} Welt wie zerrissen erscheinen lässt durch den Todesschmerz des Gekreuzigten. Der Mitteltheil wird vereinzelt aufseufzend dazu wiederholt. Zwei Mal zieht der Liebesmahlspruch in dieser drängenden Gestalt wie zu stäts erneutem Leidenswege in veränderten Tonarten an uns vorüber, und zum dritten Male, indem er immer um eine kleine Terz höher, nun im trauernden d-moll einsetzt, drängt sich der Mitteltheil, wie Schmerz an Schmerz, im Wechselspiele der Instrumente gleich dreimalig eng aneinander. Da sehen wir gleichsam den von den Speerstichen der Weltlichkeit zerfleischten Heiland, eine allerschmerzlichste Passion, die Gotteswunde im Sünderherzen, blutend, klagend, aber in der Klage noch wortlos, — bis auch der Schlusstheil (I. 1. b.) sich anfügt und nun mit wiederum dreimaliger ineinander greifender Wiederholung in eine elegische Figur von einfachster, aber tief ergreifender Wendung übergeht (I. 1. c.). Hier liegt in der dringenden Klage bereits die Ahnung einer ergebungsvollen Tröstung; und so ergiesst sie sich denn zum letzten Male in einen weiter ausgesponnenen, wie heilig beruhigenden Gesang, — es ist



ein Theil des Gesanges der Jünglinge vor der Feier: »Den sündigen Welten mit tausend Schmerzen« u. s. f. (XIV.) — Da schweigt das Weh, — nur noch einzelne leise Seufzer, — der Schlusstheil des Liebesmahlspruches, dieser kurze Aufstieg, verhält nach der Tiefe zu: und als ein Bild der seligen Hoffnung der Gläubigen auf die unendliche, über Weh und Tod dennoch fortdauernde göttliche Liebe, schwebt mit dem sich klärenden Tongespinnste der tremolirenden Begleitung der erste Theil des Liebesmahlspruches, wie er das Vorspiel begonnen, einer erlösten Seele gleich in himmlische Höhen empor.

Der erste Aufzug.

Die erste Scene des ersten Aufzuges theilt sich in zwei grössere Abschnitte: Bewegung und Ruhe — Vorgänge und Berichte — unterscheiden sie im Allgemeinen charakteristisch von einander.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I.

Der erste Abschnitt zeigt uns zuvörderst Gurnemanz und die Knappen im stummen Morgengebete zu den Posaumentönen des Weckrufes, welche die *Gralmotive* des Vorspieles wiederholen. Als darauf Gurnemanz die Knaben sich erheben heisst, begleitet die rasche Gebärde des Aufspringenden eine drastische Variation des Glaubenthemas (III. 1), welches gleichsam alle Handlungen dieser Glaubensritterschaft als tönende Seele durchdringt: eine Verkürzung der Hauptfigur mit einer ritterlich heftigen Fortspinnung, die sich später noch zur Darstellung des Ungestüms in den kriegerischen Gelüsten des Amfortas wiederholen wird. Hier aber legt sich alsbald eine schwere Hand auf den stürmischen Aufschwung: »Zeit ist's, des Königs dort zu harren«, — das erklingt in den schleppenden Tönen jener Figur, welche hernach als ein rechtes *Leidensmotiv* (IV.) den Zug des Amfortas begleitet.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit leisem Grausen wandelt sich der dunkle Wirbel fast unvermerkt aus dem Grundtone des Vorspieles (*as*) in ein schauriges Tremolo auf Sext und Tonica (*f-as*), womit gleichsam die andere Seite vom Weltbilde des Gralthumes, das Bild des Leidens der heiligen Liebe in der Welt, im menschlichen Herzen, sich entschleiert. Mit des Amfortas Fall ist auch in das Heiligthum des Grales die Schuld und die Noth eingezogen. Aber hier im Vorspiele dürfen wir die Töne des Leidens und der Klage, die wir nun vernehmen, wohl allgemeiner fassen. Der Heiland, der sein Leben am Kreuz dahingegeben für die Entsühnung der an ihrer Schuld tödtlich leidenden Menschheit, — er wird alltäglich von Neuem gekreuzigt in jedem sündigen Menschenherzen, und auch die geweihtesten Seelen der Glaubensgemeinde sind nicht frei von dem Fluche erneuter Sündhaftigkeit. So hören wir denn jetzt aus der Tiefe des tremolirenden Basses die Melodie des *Liebesmahlspruches* wieder auftauchen, aber sogleich abbrechen mit ihrem so schmerzlich bewegten Mitteltheile (I. 1. a.) unter einem klagend emporsteigenden Tremolo in der Höhe, dessen plötzlicher Eintritt diese tödliche Welt wie zerrissen erscheinen lässt durch den Todesschmerz des Gekreuzigten. Der Mitteltheil wird vereinzelt aufseufzend dazu wiederholt. Zwei Mal zieht der Liebesmahlspruch in dieser drängenden Gestalt wie zu stäts erneutem Leidenswege in veränderten Tonarten an uns vorüber, und zum dritten Male, indem er immer um eine kleine Terz höher, nun im trauernden d-moll einsetzt, drängt sich der Mitteltheil, wie Schmerz an Schmerz, im Wechselspiele der Instrumente gleich dreimalig eng aneinander. Da sehen wir gleichsam den von den Speerstichen der Weltlichkeit zerfleischten Heiland, eine allerschmerzlichste Passion, die Gotteswunde im Sünderherzen, blutend, klagend, aber in der Klage noch wortlos, — bis auch der Schlusstheil (I. 1. b.) sich anfügt und nun mit wiederum dreimaliger ineinander greifender Wiederholung in eine elegische Figur von einfachster, aber tief ergreifender Wendung übergeht (I. 1. c.). Hier liegt in der dringenden Klage bereits die Ahnung einer ergebungsvollen Tröstung; und so ergiesst sie sich denn zum letzten Male in einen weiter ausgesponnenen, wie heilig beruhigenden Gesang, — es ist



ein Theil des Gesanges der Jünglinge vor der Feier: »Den sündigen Welten mit tausend Schmerzen« u. s. f. (XIV.) — Da schweigt das Weh, — nur noch einzelne leise Seufzer, — der Schlusstheil des Liebesmahlspruches, dieser kurze Aufstieg, verhält nach der Tiefe zu: und als ein Bild der seligen Hoffnung der Gläubigen auf die unendliche, über Weh und Tod dennoch fortdauernde göttliche Liebe, schwebt mit dem sich klärenden Tongespinnste der tremolirenden Begleitung der erste Theil des Liebesmahlspruches, wie er das Vorspiel begonnen, einer erlösten Seele gleich in himmlische Höhen empor.

Der erste Aufzug.

Die erste Scene des ersten Aufzuges theilt sich in zwei grössere Abschnitte: Bewegung und Ruhe — Vorgänge und Berichte — unterscheiden sie im Allgemeinen charakteristisch von einander.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I.

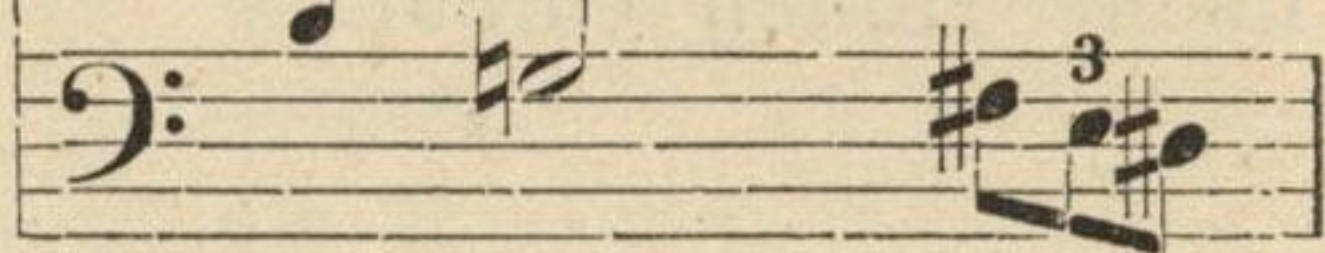
Der erste Abschnitt zeigt uns zuvörderst Gurnemanz und die Knappen im stummen Morgengebete zu den Posaumentönen des Weckrufes, welche die *Gralmotive* des Vorspieles wiederholen. Als darauf Gurnemanz die Knaben sich erheben heisst, begleitet die rasche Gebärde des Aufspringenden eine drastische Variation des Glaubenthemas (III. 1), welches gleichsam alle Handlungen dieser Glaubensritterschaft als tönende Seele durchdringt: eine Verkürzung der Hauptfigur mit einer ritterlich heftigen Fortspinnung, die sich später noch zur Darstellung des Ungestüms in den kriegerischen Gelüsten des Amfortas wiederholen wird. Hier aber legt sich alsbald eine schwere Hand auf den stürmischen Aufschwung: »Zeit ist's, des Königs dort zu harren«, — das erklingt in den schleppenden Tönen jener Figur, welche hernach als ein rechtes *Leidensmotiv* (IV.) den Zug des Amfortas begleitet.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



IV. Amfortas' Leidensmotiv.



Da haben wir in engem Rahmen beisammen: Glanz und Weh der Gralsritterschaft; aber es gesellt sich auch gleich das dritte hinzu: die Hoffnung, in den Harmonien jenes *Verheissungsspruches* vom »reinen Thoren« (V.), welcher sich meldet zu den Worten des Gurnemanz gegen die herbeigekommenen Ritter: »Thoren wir, auf Lindrung da zu hoffen« und »ihm hilft nur Eines — nur der Eine«.

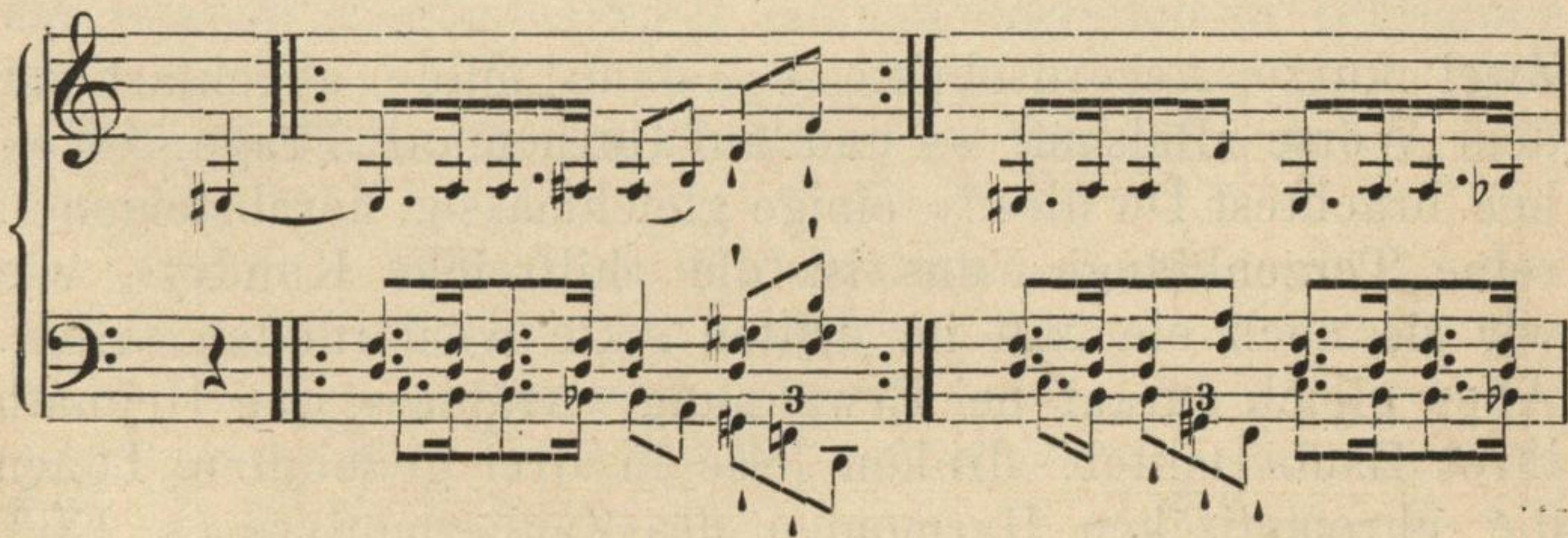
V. Der Verheissungsspruch (Thorenmotiv).

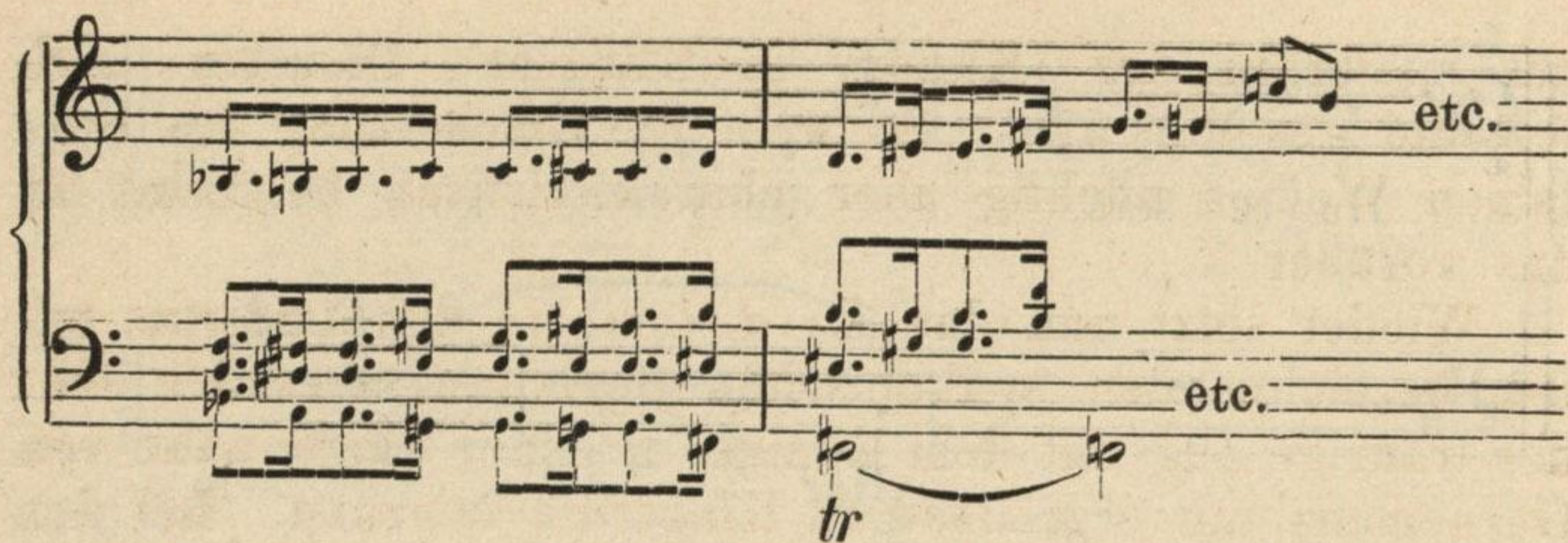




Jetzt bricht jäh ein Motiv des zweiten Theiles, der Erscheinung Kundry's, herein: unter einem jagenden Unisono schwirrender Octaven zieht das Wunder heran; eine *stürmische Figur* (VI.) — man könnte sie geradezu ein »Rittmotiv« nennen — sprengt daraus hervor, chromatisch von unten aufdrängend und in kurzen heftigen Sprüngen zur Höhe jagend, von wo sich dann *ff.* das wirkliche, persönliche *Kundrymotiv* (VII.) durch vier Octaven hinunterstürzt: »Da schwang sich die Wilde herab!« — Was hier nur ein »Herabschwingen« zu bezeichnen scheint, ist das tönende Symbol des Fluches der Kundry, der sich ihr durch das ganze Drama *nierastend* anheftet; es ist eine Gebärde leidenschaftlichsten Fortschleuderns: so jagt der Dämon ihrer Schuld die Unselige von Welt zu Welt. Und wiederum ist es auch der Ausdruck ihres unstillbaren dämonischen Lachens, dieses Echos ihres Fluches aus ihrer eigenen Brust — solch eine rechte musikalische Universalgebärde für das Verwünschende und Verwünschte, das uns nun in dieser wunderbaren Sagengestalt neu gegenübertritt.¶

VI. Kundry's stürmische Figur (»Rittmotiv«).





VII. Kundrymotiv.



Zwei kurze Accordschritte — dann milde abgeklärt zu dem Worte »Balsam« — und auf Gurnemanz' Frage: »Woher brachtest Du dies?« einige gleichmässig herabsteigende reine Terzenklänge: das ist die »hilfreiche Kundry«, wie wir sie noch ein Mal im dritten Akte wiederfinden sollen. Aber gleich darauf bei Erwähnung »Arabias«, der Heimath ihrer Zaubermittel, drohen leise in drei gedehnten Tönen die chromatischen Harmonien des Zaubermotives (s. IX.),



das späterhin der »Kundry in Klingsor's Diensten« sich fesselnd gesellen wird. So weht die Erscheinung des seltsamen Weibes flüchtig aber charakteristisch bestimmt an uns vorüber.

Wieder setzt nun das *Leidensmotiv* des Amfortas mit den bezeichnenden synkopischen Begleitungsaccorden ein: der traurige Zug mit dem Könige in seiner Sänfte naht, von Gurnemanz mit ergreifendem Klagerufe begrüßt. Bei den Worten »des siegreichsten Geschlechtes Herrn« erscheint eine zweite Variation des Glaubensthemas (III. 2).

III. 2.



Des sieg - reich - sten Ge - schlech - tes Herrn.

 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese wahrhaft selig-stolze Weise, — es ist ein Klang aus der unvergesslichen Zeit des Titurel, da noch keine Schuld das reine Heiligthum befleckte. Aber gleich mit dem Folgenden »als seines Siechthums Knecht zu sehn« gemahnt es uns wie ein leiser Anklang aus dem Liebesmahlspruche an das Leiden des Heilands und die Wunde des Königs. — Dann tritt eine Pause der Ruhe ein; die Sänfte wird niedergesetzt: zu Amfortas' getragenem Gesange entwickelt sich aus dem *Leidensmotive* »nach langer Schmerzensnacht« ein reizvoll wiegendes Spiel ineinandergreifender schlichter Melodik: »nun Waldes Morgenpracht«, der wir noch öfter in »dieses Waldes Rauschen« (VIII.) zu begegnen haben.

VIII. Das Waldesrauschen.






Wir können hier nicht bei allen Einzelheiten des folgenden Gespräches stehen bleiben (z. B. Gralmotiv und Klingsorharmonie bei der Erwähnung des Auszuges Gawan's); aber zu bemerken ist, dass jetzt zum ersten Male der *Verheissungsspruch* (V.): »Durch Mitleid wissend, der reine Thor«, in seiner vollen Melodie citirt wird. Er erscheint in dieser ganzen Scene, ja im ganzen Akte, wie ein Refrain zum Schlusse der Einzeltheile. — Es folgt nun, ganz wie oben bei Kundry's erster Wechselrede mit Gurnemanz, die Heranziehung der Botin und ihres Balsams in das Gespräch; aber mit ihrem heftigen Motive weist sie jeden Verkehr ab, und der Zug des Königs setzt sich wieder in Bewegung nach dem See zu, indem das Leidensmotiv abermals in die zur Tiefe sich verlierende Waldesmelodie übergeht. Einsam und schweigend bleiben Gurnemanz und Kundry auf der stillen Waldblöss.

II.

Der zweite Theil der Scene mag als »episch« gelten; es ist jedoch zu beachten, dass wir es darin nicht etwa nur mit Erzählungen zu thun haben. Die ersten drei Sätze des Gurnemanz enthalten vielmehr kurze Antworten auf heftige knabenhafte Bemerkungen der herzutretenden Knappen über Kundry, und führen, ohne in den eigentlichen Erzählungston zu verfallen, deren wunderbare und dabei vor unseren Augen gegenwärtig bleibende Persönlichkeit in ihrer dreifachen Beziehung, als Botin für die Gralsritter — als Verwünschte — und als Klingsor's Zaubersklavin, unserem Verständnisse näher.

Der erste, lebhaft bewegte Satz des Gurnemanz (dem das Gralmotiv eigenthümlich zauberhaft harmonisirt bei Kundry's Frage: »Sind die Thiere hier nicht heilig?« vor-
aufgeht) enthält zur Erwähnung der stürmisch hin und her fliegenden Botschafterin hastige, dem Charakter ihres »Rittmotives« verwandte, chromatisch aufstürmende Figuren.

Der zweite Satz, eine ernst nachdenkliche Erwägung des fremdartigen Wunderwesens der Kundry, deutet auf



den Ursprung ihres Fluches, den Blick des verlachten Heilands, mit dem *Liebesmählspruche* (»zu büßen Schuld aus früherem Leben«), der zuerst in das lachende Kundrymotiv übergeht, dann bei der Wiederholung (»übt sie nun Buss' durch solche Thaten«) von den Verheissungsharmonien des »Thoren« gefolgt wird. Nach dieses Thoren erlösender Liebesbegegnung verlangt ja sehnsüchtig die Verwünschte, selbst in Thorenthaten dienender Treue. Beide Sätze schliessen mit gewissen populär gehaltenen Reimsprüchen, wodurch Gurnemanz seine Reden der Sphäre der Knaben mit väterlich freundlichem Ernste anpasst; und zwar ertönt dieser Spruch beim zweiten Satze (»gut thut sie dann« etc.) in einer kurzen Variante des Glaubensthemas.

Der dritte Satz (»Ja — wenn sie oft uns lange ferne blieb«) spinnt das Bild der Kundry in Klingsor's Diensten ganz in die dämonischen Fäden des chromatisch auf- und niedersteigenden *Zaubermotives* (IX.) ein, wodurch ein unheimliches Zwielficht düster sich über die ganze Stelle verbreitet. Der Erzählungston wird hier zwar gestreift, aber um sogleich in die persönlichste Erregtheit des Gurnemanz überzugehen, als dieser das Unheil gedenkt, welches Klingsor über die Ritterschaft gebracht hat. So geht auch das Zaubermotiv mit drängendem *cresc.* über in ein stürmisch erreichtes *f.*, woraus sich das *Kundrymotiv* niederstürzt: »Du da! — wo schweiftest damals du umher?« — und, zu einer seltsam accordlichen Gestaltung des Zaubermotives: »Warum halfst du uns damals nicht?«

IX. Das Zaubermotiv.



Was nun folgt, ist, wenn es auch eine Thatsache berichtet, doch vielmehr ein wehevolles Selbstgespräch des Gurnemanz, der sich mit tiefer Ergriffenheit in die Erinnerung an den schrecklichen Vorgang der Verwundung seines Königs versenkt: »O wunden-wundervoller heiliger Speer!« Der Mittel- und Schlusstheil des *Liebesmahlspruches* leitet diesen leidenschaftlichen Ausruf ein, aus einem heftig anschwellenden Tremolo mit schmerzlicher Zuckung sich losringend. (Bemerken wir hier gleich, dass in der Folge besonders der *Mitteltheil* des Spruches, diese so schmerzhaft klagende Bewegung auf der kleinen Secunde (I. 1. a), die *Wunde* des Heilands und übertragen auch die Sündenwunde des Menschen, der aufsteigende *Schlusstheil* (I. 1. b) aber den heiligen *Speer*, der die Wunde schlug, charakteristisch anzudeuten pflegt.) Den Auszug des Königs begleitet gleich darauf wieder eine ritterliche Variation des *Glaubensthemas* (III. 2 + 1), welche sich aber *rit.* und *dim.* irrend verliert in die Harmonien des *Zaubermotives*: »Ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt«. Dieses dämonisch zarte Gespinnst zerreisst ff. das Lachen des *Kundrymotives* »der *Speer* ist ihm entsunken«, und wiederum folgt, nun abschliessend, der schmerzliche Theil des *Liebesmahlspruches*, welcher mit jener *elegischen Figur* des Schlusses (I. 1. c) alsdann auch den abgebrochen wehklagenden Endspruch dieses dramatisch mächtigen Satzes begleitet: »Die Wunde ist's, die nie sich schliessen will«. — Nach kurzer Zwischenrede des Gurnemanz mit den hinzukommenden anderen Knappen, über des Königs Ergehen, wozu das *Waldesrauschen* wieder sich hören lässt, wiederholt er diesen Spruch refrainartig in stiller Verzweiflung.

Nun erst auf die Fragen der Knappen nach Klingsor folgt die eigentliche grosse Erzählung (»Titurel der fromme Held«: Var. 1 des *Glaubensthemas*), ein eben so kunst- wie wirkungsvolles abgeschlossenes Musikstück, das uns zunächst die »Herabkunft des Grales« in den feierlich mysteriösen Weisen einer neuen, engelhaft schwebenden Variation des *Glaubensthemas* (III. 3: »Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht«), und die »heiligen Zeugengüter« Gral und Speer schildert; wozu dann noch der *Liebesmahlspruch*, vom Gralmotive durchklungen und mit einer rhythmischen



Verschiebung des Mitteltheiles zu dem späteren düsteren Charfreitagsmotive (»darein am Kreuz« etc.) sich gesellt.

III. 3.

Der Zeu - gen - gü - ter höch - stes Wunder-
gut, das ga - ben sie in un - se - res Königs Hut.

Dann hören wir von der »Erbauung des Heiligthumes« für die Heilthümer, welches im *Gralmotive* sich glänzend erhebt. Die ganze Weihe der Gralsherrlichkeit breitet sich aus; und eine gewaltige innerliche Steigerung ringt sich durch die dem Hauptmotive angeschlossenen auf- und niedersteigenden engen Gänge — das Suchen der Berufenen nach dem Grale »auf Wegen, die kein Sünder findet« — hinauf zu den stolzen Schlussworten: »des Grales Wunderkräfte stärken«, wonach das Motiv noch ein Mal *dim.* aufleuchtet. — Im Gegensatze dazu meldet sich mit dumpfem Tremolo im Basse dann des heidnischen Zauberers dunkles Element. Ein gewisses lauerndes Behagen in ungestörter Pflege des Argen und Verderblichen drückt sich in den nahverwandten Motiven *Klingsor's* (X.) und seines *Zaubers* (IX.) aus, worein sich bereits zartverlockende Klänge aus der Scene der Blumenmädchen im zweiten Akte mischen.



Auch *Kundry's* lachendes Motiv (»zu bösem Zauber Rath« — »zu böser Lust« etc.) fehlt nicht in diesem dämonischen Bunde des Hasses, der Verführung und des Verderbens. Das Klingsormotiv verhallt *pp.*, und von Neuem steigt der Gral auf: »Als Titurel — dem Sohne nun die Herrschaft hier verliehen«; aber eine heftig aufstürmende Figur des ritterlich erweiterten Glaubensthemas führt wiederum Amfortas in das Elend und verbindet so wieder den Schluss der Erzählung mit der vorausgegangenen Erinnerung des Gurnemanz, eine Umstellung der Thatsachenfolge, welche ebenfalls dramatisch belebend auf den epischen Charakter dieser Stellen einwirkt. Das *Speermotiv* — denn so müssen wir hier den Schlusstheil des Liebesmahlspruches nennen — fällt in die Gewalt des *Kundrymotives*, und das *Klingsormotiv* trägt seine Wiederholung fort. Der Zauber hat gesiegt, der Speer ist in seiner Gewalt; seine Motive schliessen den ganzen Absatz in ihren Bann ein.

X. Das Klingsormotiv.



Aber auch wieder als ein Schlusswort zu dieser grossen Erzählung fügt sich nun noch der kurze trostvoll feierliche Satz von dem »Gebete des Amfortas« an: die *Schmerzfigur* des Liebesmahlspruchs drückt die Inbrunst desselben klagend bewegt aus, mystisch schwirrende und schwebende *Gralsharmonien* lassen das »heilige Traumgesicht« aufsteigen — das »deutlich zu ihm spricht«, indem auch die Melodie des *Liebesmahlspruches* ihre volle Deutlichkeit erlangt, um alsbald *pp.* niedersteigend den vollständig citirten *Verheissungsspruch* vom »reinen Thoren« (s. V.) herbeizuführen. So beschliesst dieser abermals den ganzen Scenentheil und damit die erste Scene.



Die zweite Scene des ersten Aufzuges zeigt uns Parsifal auf dem Gralsgebiete, dann die Verwandlung und die Liebesmahlfeier.

I.

Die Knaben wollen in leisestem Viergesange die wunderbaren Worte des Verheissungsspruches wiederholen, aber sie kommen nicht zum Ende damit: ein zuckender Pfeilschuss durchfährt die Musik — es ist der Ansatz des *Parsifalmotives* (XI.) — furchtbar wogt wilde Aufregung auf: das *Schwanmotiv* aus »Lohengrin«, wie fluthtriefend, todeswild zitternd und flügelschlagend, jagt verworrene Schreckensrufe von fern und nah vor sich her. Auf dem Gipfel dieser gewaltigen Erregtheit erscheint dann Parsifal's neue Gestalt mit dem prägnanten jugendlich kraftfrohen: »Gewiss, im Fluge treff' ich, was fliegt!« wozu sein urwüchsiges Motiv frischer Heldenlust zuerst vollständig dahersprengt.

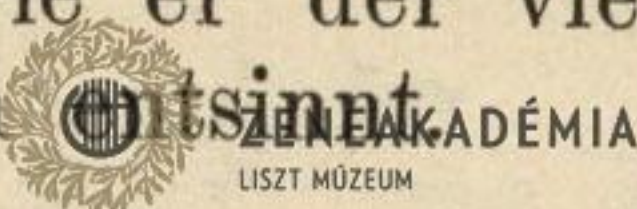
XI. Das Parsifalmotiv.



Aber dieser jauchzende Ausbruch jugendlichen Übermuthes wird sofort zum Schweigen gebracht durch die grosse ergreifend schöne Strafrede des Gurnemanz.



Die Friedensstille des Waldes, von Vogelgesang durchzwitschert (*Waldesmelodie*), die helle wohlige Lust am Fluge über die Wogen des heiligen Sees (*Schwanenharmonien*), und dann die abgebrochen eindringlichen Vorstellungen der traurigen Einzelheiten beim sterbenden Schwane, eingeleitet durch den aus dem *Parsifalmotive* (»wild kindisches Bogengeschoss«) hervorquellenden *elegischen* Schluss des Liebesmahlspruches —: eine solche Sprache der Musik vermag es, die gewaltige Verwandlung in der Seele des harmlosen Knaben hervorzurufen, wonach er in tiefster Erschütterung, wiederum mit seinem heftigen Motive, das in der Klage jenes heiligen Mitleidens endet, Bogen und Pfeile zerbricht und von sich wirft. Das Mitleid ist in das Herz des Unkunden eingezogen, — nun regt sich nur noch zaghaft leise, wie fragend, der Ansatz seines vorher so kühn aufspringenden Motives, um die Fragen und stets »Ich weiss es nicht« lautenden Antworten des folgenden Zwiegespräches mit zarter Scheu zu begleiten. Hier taucht auch das *Motiv der Herzeleide*, der Mutter (XII.), zuerst wehmüthig innig auf, wie er der vielen Namen, die sie ihm gab, nicht mehr sich



XII. Das Herzeleidemotiv.



Diesen ersten Theil des Gespräches schliesst ein kleiner Orchestersatz ab; die Knaben wenden sich wieder dem Bade des Königs zu, und einige tragen ehrerbietig den todten Schwan hinweg: dazu bildet das Schwanmotiv ein zart klagendes Echo auf die verhallende Leidensmelodie des königlichen Zuges.

Der zweite Theil des Gespräches wird lebhaft durchgeführt. Gleich nach der träumerischen melodischen Andeutung der erwachenden Erinnerung an seine *Mutter*, womit das Gespräch auch motivisch an das letzte Wort von vorhin anknüpft, bricht Parsifal mit kindlicher Lust in seinem früheren Motive los: »Im Wald und auf wilder Aue waren



wir heim«. Dieser Charakter des jugendlich wilden Abenteuerlebens, verstärkt durch heftig empordringende *stürmische Figuren*, wie bei Kundry's Ritte, und doch auch mit dem Parsifalmotive verwandt (»Und einst am Waldessaume vorbei kamen glänzende Männer«), bleibt dem ganzen folgenden Zwiegespräche, an dem auch Kundry theilnimmt, getreu. Einer nimmt dem Anderen in wachsender Erinnerungslust das Wort aus dem Munde, wozu *Parsifalmotiv* und *Rittmotiv* sich wechselweise jagen. An der Kunde von dem Tode der Mutter (*Herzeleide-Motiv*) bricht sich die Lust; die Lebhaftigkeit des Ganzen aber gipfelt in dem wüthenden Eindringen Parsifal's auf Kundry. Die Wildheit des mit einem Schmerzensschrei *ff.* aufzuckenden Parsifalmotives wird schnell niedergezwungen in die gedehnten tiefen Töne des Herzeleide-Motives im Basse. Dem ermattet umsinkenden Knaben eilt Kundry mit Wasser zu Hilfe; und hier ist es merkwürdig, wie auch die Gutthat des unseligen Weibes das aus den hastigen Sprüngen des Rittmotives sich *ff.* ergiessende *Kundrymotiv* begleitet. — Über alle diese leidenschaftlichen Regungen legt sich dann wie ein beruhigender Segen das *flüchtige* Wort des Gurnemanz: »Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt«. Aus den reinen Terzenklängen der »hilfreichen Kundry« wächst eine Melodie hervor, welche im letzten Akte wiederkehrt; hier aber versinkt sie bald im Düster des *Zaubermotives*: Kundry schwankt ihrem Zauberschummer zu, der sie, die in abgebrochenen tiefschmerzlichen Seufzern nach »Ruhe« Verstummende, mit immer tiefer niederziehenden *Klingsor-* und *Zaubergespinnsten* mehr und mehr unheimlich wehevoll umwebt, bis sie selbst den Blicken entschwunden ist.

II.

Jetzt beginnt zum ersten Male leise, wie mahnend, das *Motiv der Glocken*, welches den Akt bis zum Schlusse in stätem Wechsel durchklingen soll; durch den Übergang in den Aufstieg des Gralmotives wird es hier zur thematischen Figur (XIII. 1), welche mit der charakteristischen synkopischen Begleitung und in fortwährend sich aufwärts schiebender Harmonie (*a, c, es*; dann *e, g, b*) schwebenden



Schrittes den wunderbaren Wandel von Zeit in Raum auf einfachste Weise einleitet.

XIII. Das Glockenthema.

XIII. 1. (Verwandlungsmusik.)

pp

Glockenthema.

Gralmotiv.

etc.


etc.

Daraus entwickelt sich dann, nach dem weihevollen Er-
klingen des *Gralmotives* (»Wer ist der Gral?« u. s. f.), die
ganze die Verwandlung begleitende marschartige Musik.
Wir hören zunächst mächtig sich steigernde, schmerzlich
dissonirende Auf- und Niedergänge, wie Wanderstiege durch
schroffe Felsenklüfte, und dann die unter chromatisch ab-
steigenden Terzen, ihren herzerreissenden *Wehelaute*,
sich ausspinnende »*Heilandsklage*« des späteren Jüng-
lingsgesanges: »Den sündigen Welten mit tausend Schmer-
zen« etc. (XIV.)



XIV. Die Heilandsklage.



So ist es, als ob wir uns in den Tönen der Musik mit Allen durch das Gebiet des  hindurch dem Gralssaale wirklich näherten. Ein zweimaliger Posaunenruf des *Liebesmahlspruchs* von der Bühne her und ein anhaltendes Glockenläuten auf den reinen Motivtönen (XIII.) verkünden die Ankunft in dem Heiligthume, das sich nun mit einem prachtvoll erglänzenden *ff.* des *Gralmotives* vor uns aufthut.

Die grosse Scene der Liebesmahlfeier, welche hiermit beginnt, lässt sich inhaltlich in fünf Theile zerlegen, deren erster aus den drei Einzugschören besteht, während der zweite leidenschaftlich ausgedehnte die Vorbereitungen zur Enthüllung des Grales (Titurel's Aufruf und Amfortas' Weigerung), der dritte sodann die Enthüllung des Heilthumes mit Gebet und Segen, und daran gleich angeschlossen der vierte das unter solcher Weihe eingenommene Mahl, wieder von dreifachem Chor begleitet, der fünfte und letzte endlich den Abzug der Ritter und Parsifal's Verstossung umfasst.

Die beiden ersten Einzugschöre sind noch ganz durchzogen vom *Glockenmotive* (XIII. 1.). Während die Ritter mit mannhaft kraftvollen Unisono-Basstönen »zum letzten

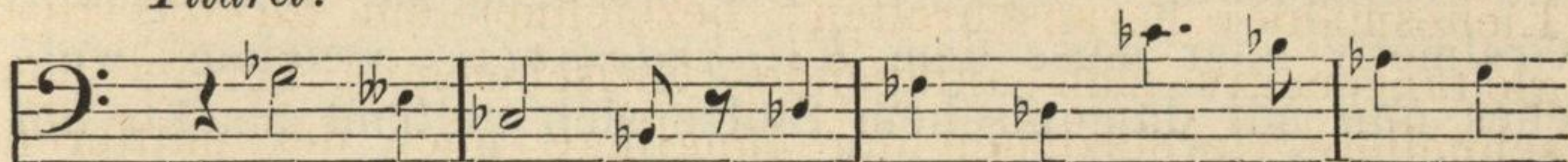


Liebesmahle« heranschreiten, bezeichnet ein an das Begleitungsmotiv sich anfügendes Zwischenspiel bereits das schnellere Hereinziehen der Jünglinge nach der mittleren Gallerie. Nachdem das auf der Höhe der Schlussworte des Männerchores *ff.* allein mächtig emporsteigende *Gralmotiv*, das alle Ritter im Saale versammelt findet, unter Glockengeläute verklungen ist, beginnen auch jene Jüngeren dort oben ihren wunderbaren Alt- und Tenorgesang, ein in religiösem Style kunstvoll verwobenes Drei- und Vierstimmenwerk von langhingezogenen Klageseufzern, die aus den *Wehelaute*n des Amfortas, diesen Urschmerzaccorden der menschlichen Seele, wie zu einer Klage des »Erlösungshelden« in den »sündigen Welten« selbst gesteigert, hervorquellen (XIV.). Das Zwischenspiel dieser *Heilandsklage*, welche noch häufig thematisch verwandt werden soll, — das in synkopischen Accorden aufsteigende Glockenmotiv — bezeichnet wiederum das Emporsteigen nun der Knaben zur höchsten, unsichtbaren Kuppelgallerie, von wo herab, mit der Beendigung des Jünglingsgesanges, alsbald wie aus Engelsmunde und ganz ohne Begleitung das zartschwebende *Glaubenthema* (III.) sein seliges Himmelslied: »Der Glaube lebt, die Taube schwebt«, vierstimmig beginnt und durchführt. Der sanfte Fittigschlag des heiligen Geistes weht durch den geweihten Raum; ein kurzes *pp.*-Nachspiel von vier Takten des Glaubenthemas und Gralmotives mit leisen Glockenklängen — und dann ist tiefe Stille eingetreten: man erwartet in feierlicher Spannung den Beginn des Gotteswunders.

Aus der Tiefe des Hintergrundes, wie aus einem Grabe, erschallt ganz einsam der Ruf des alten Titurel, gleich der Stimme des unsterblichen Gewissens der Menschheit: »Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?« Die Melodie der Worte: »Muss ich sterben, vom Retter ungeleitet?« kehrt thematisch verwendet mit heftiger Synkopirung wieder zu Amfortas' Antwort: »Mein Vater, verrichte du das Amt!«, sowie in seinem darauf folgenden (mit dem *Kundrymotiv* wild einsetzenden) grossen Verzweiflungsausbruch: »Nein — lässt ihn unenthüllt!«

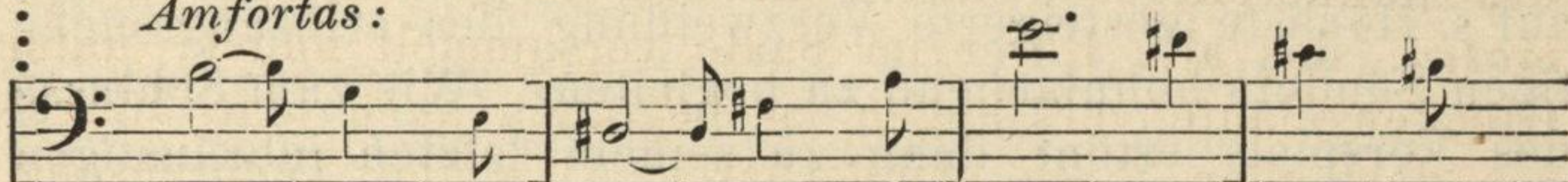


Titirel:



Muss ich ster-ben, vom Ret-ter un - ge - lei - tet?

Amfortas:



Weh-vol-les Er - be, dem ich ver - fal - len!

Dieser Verzweiflungsausbruch führt uns das ganze Leiden des unseligen Gralshüters in einem grandiosen Tonbilde vor die Seele, in welchem die Gralsmelodien von der wildesten Leidenschaft des Schmerzes fortgerissen werden. »O Strafe — Strafe ohne Gleichen!« — diese herzza-reissenden Klagerufe ertönen mit den wehevollen Klängen der *Heilandsklage*. Danach tritt zunächst unter wunderhaft sich aufklärenden *Gralsharmonien* eine sanft inbrünstige Ermässigung der ersten aufbrausenden Erregtheit ein: »Nach ihm, nach seinem Weihegrusse muss sehnlich mich's verlangen!« So dringt in ~~sehnlich~~ ^{sehnlich} getragenen Tönen der sehnstüchtige Gesang in das *Gralmotiv* hinauf; und die *pp.* verhallende Heilandsklage (»Aus tiefster Seele Heilesbusse«) findet denselben Gebetspfad zur Höhe (»zu ihm muss ich gelangen«), wo nun die Vision des enthüllten und erglühenden Heilthumes die aus innig bewegter Ent-rücktheit geflüsterten Worte des königlichen Büssers mit den geheimnissvoll empordringenden Weisen des *Liebesmahlspruchs* leise umwebt. — Aber das schwere *Leidensmotiv* des Königs (IV.) bricht in die weihevollen Stille ein und entfesselt *cresc.* auf- und niederwogende Gänge des *Zaubermotives* (»Des eigenen sündigen Blutes Gewell«), die sich im *Kundrymotive* (»in die Welt der Sündensucht mit wilder Scheu«) hinabstürzen. Aus der Wunde des Lustbezauberten, Schuldverfallenen, »geschlagen von des-selben Speeres Streich, der dort dem Erlöser die Wunde stach«, quillt das »heisse Sündenblut«, wie aus des Hei-landes durchbohrter Seite die Blutthräne des Mitleidens mit der sündigen Menschheit. Es ist die wehklagend wie-derholte *Schmerzensfigur* (I. 1. a.), aus welcher sich hier




die Heilandsklage ergiesst. Das wie ringend aufsteigende Gralmotiv aber muss dem *Klingsormotive* weichen, welches nun mit dämonischem Stolze sich geltend macht, um das heisse Sündenblut in wildeste Wallung zu bringen; und auch das *Kundrymotiv* ist wieder entfesselt, um die auf's Höchste gesteigerte Verzweiflung des erlösungssüchtigen Sünders hohnlachend zu begleiten. Wie zum Schlusse des Vorspiels ertönt dann zu seinem letzten inbrünstigen Flehen: »Erbarmen, Allerbarmer, ach, Erbarmen!« die drängende, klagende und elegisch austönende Themenverbindung aus dem *Liebesmahlspruche*, die dann selbst in dem einzelnen Nachhall des Seufzers seiner ohnmächtig verhallenden Klageworte: »Nimm mir mein Erbe, — schliesse die Wunde«, sanft erstirbt. Da ist zum anderen Male der hohe Wogenschlag der Leidenschaft niedergeebbt; und über dem verstummend gebeugten Haupte des besinnungslos Zusammengesunkenen streicht unbegleitet sphärenhaft von der Höhe her der verheissungsvolle Friedensgruss der zarten Knabenstimmen, wie milde heilende Engelshand: »Durch Mitleid wissend, der reine Thor: harre sein, den ich erkor!« Im leisen Flüstersange fallen die tiefen Stimmen der Ritter mit ihrer drängenden Mahnung ein; und es schliesst den Theil, wie er ihn begann, der Ruf des Titurel, nun entschieden auf dem Grundton: »Enthüllet den Gral!« —

Das Mysterium aber wird immer grösser: mühsam richtet Amfortas sich auf, unter seufzenden Klängen aus dem *Liebesmahlmotive*, welches dann, während die Schale enthüllt wird, aus einem tiefer sinkenden Tremolo in einzelnen inbrünstigen Absätzen mehr und mehr sich losringt. Wie aber nun völlige Dämmerung eingetreten ist, erklingt es — »Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut« — aus der höchsten Höhe der Kuppel zu der unten leise nachbebenden rhythmuslosen Bewegung der Instrumentalclänge von den Knabenstimmen in zwei Absätzen gesungen, deren jedem wie im Vorspiele das sanft wogende Spiel des Orchesters nachfolgt, mit welchem die fromme Melodie gleichsam in die Seele des betenden Königs und durch die Herzen der gläubigen Gemeinde getragen wird. So verbreitet das Heilige seinen ewigen Schein auf Erden, über die geweihtesten Stellen und Tiefen des menschlichen



Daseins; aber es liegt wie eine geheime Wehmuth auf diesem erhabenen Gotteswunder, und das leise Nachspiel der heiligen Melodie nimmt auch, wie zum Schlusse des Vorspieles, die *Wehelaute* des Amfortas auf. Doch wie sich diese in dem sanften Heilselemente zu einer augenblicklichen seligen Tröstung auflösen, in dem Momente, als der Sohn versunken in den Anblick des Grales, der die völlige Nacht wunderbar einzig durchleuchtet, seine Schmerzen vergisst: da erhebt der Vater im Grabe aus erhabener Entzückung die Stimme: »O heilige Wonne, wie hell grüsst uns heute der Herr!«

Bald darauf geht das sich sanft lichtende Nachspiel des Glockenmotives über in die legendarisch erzählende, ruhig bewegte Melodie des Knabenchores »Wein und Brot des letzten Mahles«, zu welchem die Ritter das Mahl geniessen. Dieselbe Melodie führen dann auch in der tieferen Lage die Jünglingsstimmen aus. Diese Chöre schliessen sich unmittelbar aneinander an, und so auch fällt sofort der Doppelchor der Ritter mit schwungvollen heroischen Tönen ein: »Nehmet vom Brot — nehmet vom Wein«, wozu beim ersten Verse das Glockenmotiv, beim zweiten machtvolle Gänge, wie  Kriegeklänge zu heiligen Kämpfen, durchgeführt werden. Die Seligpreisungen der Ritter, Jünglinge und Knaben am Schlusse gehen innig ineinander über, sodass es ein einziger himmelan aufwärts schwebender Zug von Klängen aus dem *Gralmotive* ist, mit denen die so mächtig zur Erde niedergestiegene Musik der Chöre wieder emporgezogen wird in die ideale Höhe des göttlichen Liebesreiches. Aber mit dem abschliessend durchgeführten *Glaubenthema*, wie im Vorspiele, steigt der gepriesene und gerufene Geist dieser Liebe dann unter den allgemeinen Umarmungen der gläubigen Bruderschaft zur heiligen Weihung in ihre Mitte herab.

Da klagen die *Wehelaute* des Amfortas in die Seligkeit der Gemeinde; die Wunde blutet von Neuem; der König wird auf die Sänfte geleitet. Ähnlich wie zu Anfang gestaltet sich der Abzug der Ritter mit den Glockentönen und den wiederholten Klängen der »Heilandsklage«. Auch das Thema des »reinen Thoren« klingt hinein: aber Parsifal bleibt unberührt von diesem Rufe. Als die Glocken



endlich ganz verhallt sind, wendet Gurnemanz sich an ihn mit den kurz abgestossenen, ärgerlichen Tönen der *Thorenverheissung*: »Weisst du, was du sahst?« Nur jene kleine Figur des innigsten Schmerzes und Sehns aus dem *Liebesmahlspruche* (I. 1. c.), die ihn noch unverstanden in des Königs Klagen ergriffen, antwortet anstatt des schweigenden Knaben. Da stösst ihn Gurnemanz mit einer heftig aufzuckenden Figuration des *Parsifalmotives* zum Tempel hinaus, und in den kurzen Reimspruch des Alten mischt sich auch die Melodie des Schwanes; nachdem begleitet den Abgang des Kopfschüttelnden, Achselzuckenden, Schwerenttäuschten wieder jene kurzabgestossene Form der Verheissung. — Aber wie eine himmlisch trostvolle Deutung ihres unerfüllten Räthselwortes ertönt noch einmal aus höchster Höhe verhallend, von einer einzigen Altstimme gesungen, der ganze Spruch: »Durch Mitleid wissend, der reine Thor!«, aufgenommen von der gänzlich verschwebenden Chormelodie: »Selig im Glauben!« — Dann nur noch einige Glockentöne in der Tiefe, und der Vorhang schliesst sich.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der zweite Aufzug.

Das Vorspiel.

Nachdem wir am Schlusse des ersten Aufzuges zu himmlischen Höhen entrückt worden sind, wirft uns der Beginn des zweiten wie in die Tiefen der Hölle hinab, aus welcher mit dem wild daherbrausenden Vorspiele alle dämonische Wuth und Leidenschaft des Bösen, Verderblichen unaufhaltsam losbricht. Es ist das *Klingsormotiv* (XI.), welches hier in seiner vollen teuflischen Gestalt und mit einer auf- und niederstürmenden Fortsetzung durch chromatische Zaubergänge, erst aus der Tiefe des Basses herauf, zuletzt in schneidendem *ff.* auch in der Höhe mit- einsetzend, die ganze erste Hälfte dieses unbeschreiblich fort-reissenden Tonstückes beherrscht. Eben jener höhere, schärfer treibende Einsatz aber führt zu den laut aufjammernden,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

getragenen *Wehelaute* des Amfortas (XIV.), hier wie Angstschreie der vom Bösen geknechteten Menschenseele. Zweimal steigen sie *ff.* höher empor, um so in die Weite hinauszuklagen; und ebenfalls höher und greller auflachend stürzt sich das *Kundrymotiv* mit verzweifelter Höllejnubil je sieben Mal hintereinander aus der Höhe herab. Auch während dieser zweiten Hälfte bleibt drunten das Klingsormotiv mindestens in seinen herrischen Schlusstönen lebendig, die sich hier, wie eine beschwörende Zaubergebärde aufzuckend, den motivisch durchgeführten Zaubergängen unmittelbar anschliessen. Nach dem letzten, dritten Einschlage der Wehaccorde, mitten in die Kundrymotive hinein, jagt dieses noch zum fünfzehnten Male nun allein durch drei Octaven zur Tiefe: der Vorhang geht auf; wir sehen uns in des Zauberers Thurme, ihn selber bereit, die Beschwörung des unseligen Weibes zu seinem verderblichen Amte der Sinnesberückung des Heiligen und der Unschuld zu beginnen.

I.

In die kurze Scene zwischen Klingsor und Kundry scheint wie krampfhaft die gräuenhafteste Dämonik des Bösen zusammengefasst und in die Teufelsmacht des Zaubers konzentriert. Das Motiv, welches gleich zu Anfang lauernd, kriechend, einer Schlange des Abgrundes gleich, um die einsame Gestalt des Meisters des Argen sich heraufwindet, das Zaubermotiv, und sein finsterer Verwandter, das Klingsormotiv, sie sind es, welche die ganze folgende Scene in ihrer Gewalt behalten und überdies diejenige Macht, welche sie in dieser Scene insbesondere ausgeübt zeigen, die zwingende Macht des Bösen über das Weib, durch ihre Verbindung mit dem selten schweigenden Kundrymotive bezeugen. Zwischen diesen drei motivischen Herrschern klingt aber auch der Spruch von dem »thörigen Knaben«, der naht, mitunter bedeutsam an, sogar mit einem leisen Ansätze des Parsifalmotives gleich anfangs bei den Worten: »Schon harrt mein Zauberschloss des Thoren«, hernach: »Den Gefährlichsten gilt's nun heut zu bestehn«, sodann in kurzen trotzigen Schlägen: »Ha, wer dir trotzte, löste dich frei«, und am Schlusse der Scene: »Du da, kindischer Spross« etc. — Die Wehelaute aber, diese schneidenden Terzen der Klage, die wir bisher bei Amfortas vernahmen, hört man wie die Schmerzens-Seufzer des Dämonenopfers mehrfach durch den Höllendampf der Zaubersharmonien, und an ihnen kann man die Hauptpunkte dieser in die allgemeine Dämonik der Situation ganz eingehüllten Scene vielleicht am besten erkennen.



Klingsor hat Kundry mit seinem eigenen Motive (»Urteufelin, Höllenrose!«) sich herangezungen; da dringen aus jenen langsam niederschauernden Harmonien die klagenden *Wehelaute* zuerst hervor. Mit einem grässlichen Schrei, wie einer aus tiefstem Schläfe aufgeschreckten Halbwachen, dem das Kundrymotiv mit einer wild aufbäumenden Schlussfigur sich entreisst, ist die Gestalt der Beschworenen nun erschienen.



Auf die heftig höhnenden Anrufe ihres Meisters ringt sie noch vergeblich, stöhnend, ächzend, nach Worten, Lauten der Erwiderung: da, als ihr Zaubermotiv nur in kurzen Seufzern sich hören lassen konnte, entquillt zu den inbrünstigen Worten: »Sehnen, — Sehnen!« der Gesang der »Heilandsklage« selbst jenen *Wehelaute*, um alsbald in eine Figur überzugehen, welche schon vorher zu Klingsor's Verhöhnung der Grausamkeit leicht verführerisch mit einem Triller aufschwebte, hier aber aus einer jähem Kundrymotivform sich zu einem halb sehnsüchtigen, halb trotzigem Aufsprunge emporschwingt: »Da — dient' ich!«



Dieser Aufsprung, im engen Anschlusse an das Kundrymotiv und mit einem auflachenden Nachhall, begleitet die ganze so ungemein drastisch sich ausprägende, kurze, heftig ringende Wechselrede: »Ich will nicht« (ein schmerzvolles Mahnen der elegischen Figur I. 1. c) — »Du musst« — »Du kannst mich nicht halten« — »Aber dich fassen« — »Du?« — »Dein Meister« — »Durch welche Macht?« —, auf deren furchtbarem Höhepunkte: »Haha! bist du keusch?« der eigentliche Halt in dieser rastlos wüthenden Scene dämonischer Gewaltsamkeit eintritt: —



ein Halt, aber keine Ruhe, weil hier alle Wuth und Leidenschaft in die eigene Brust des Klingsor zurückschäumt, wo sie nun, in der entsetzlichen Einsamkeit des Sünderherzens, sich selbst wie zerfleischend in fürchterlich erniedrigender Erinnerung forttobt. Das *Klingsormotiv* ist es denn auch selbst, welches den Worten des Zaubers seine Töne leiht: »Furchtbarer Triebe Höllendrang« etc. Aber auch hier taucht das Bild des leidenden Amfortas, wie ein Gegenbild des leidenden Klingsor, zu dessen bössartiger Tröstung auf: die *Wehelaute* sowohl wie das *Leidensmotiv* (IV.), und schliesslich beides zusammen nach einem dissonirend grell abbrechenden Aufsteigen des *Gralmotives*: »Bald, so wahn' ich, hüt' ich mir selbst den Gral!«

Von dem kurzen Kampfspele der Wechselreden an, durch diese in wüthendem Trotze endende Nothklage des Klingsor hindurch, schallten bereits dämonisch harmonisirte schrille Accordtriolen, wie die jammernde und lachende Stimme der innersten Zerrissenheit einer durch die Zauberkraft des Bösen vergewaltigten Seele; — noch ein Mal löst sich ihr Krampf in die abgebrochen und synkopisch aneinandergereihten *Wehelaute* des Amfortas, als Kundry klagend auch seiner Schwäche, der Schwäche aller ihr Verfallenen gedenkt, die ihr nun wiederum ein neues Opfer in die Arme führen soll —: vergebens ihr schmerzlichstes Trotzen wider die zwingende Macht! ihr Weg zur Erlösung durch die Liebe führt sie im Banne des Fluches ihrer Schuld durch diese giftigen Gefilde der Sinnenbezauberung: »nur wer ihr trotzte, löste sie frei!« — — Da ertönt *p.* das *Parsifalmotiv*. Auf die Zinne des Thurmes steigt Klingsor, das Andringen des tollkühnen Knaben gegen die Burg, seinen Kampf, seine Bewältigung der Ritter, seine Ankunft im Zaubergarten spähend zu verfolgen und mit satanischem Hohne, des nahen Sieges gewiss, der wehklagenden Kundry zu schildern, während diese allmählich aus dem Wehklagen in ein unheimliches Lachen verfallend den Blicken entschwindet.

Der Sturm auf die Burg während Klingsor's Beobachtung ist ein Musikstück voll feurig pulsirenden Lebens: wie Frühlingswind fährt es frisch und brausend in die Sphäre der Zauber



und schlägt um sich mit den unwiderstehlichen Thorenstreichen des frohen Jugendmuthes.

a.

b.

Variationen des »Rittmotivs«.

Eine Variante jener *stürmischen Figuren* des »Rittmotives« (a.), unter eintönigem Octavengeschwirr immer neu von unten andringend, führt endlich, wie von den Trillern des Kundrylachs in die Höhe gejagt, mit den Worten: »Sie weichen, sie fliehen«, einen glänzenden Siegesgesang des vollen *Parsifalmotives* heran. An diesen aber schliesst sich noch ein kurzer Zwischensatz (»Seine Wunde trägt Jeder nach heim«), worin wieder das *Thorenmotiv* seine raschen Schläge ausstößt, bis abermals das *Parsifalmotiv* triumphirend dahersprengt, nun aber auf seinem jugendfrohen Aufstiege in ruhendem Tremolo verstummt, dann wieder damit ansetzt, in zarter Dehnung wie erstaunt um sich blickend, sich nochmals verwundert lauschend hervorwagt, und dann mit einer anmuthigen Figur von vorahnender Blumenstimmung niedersinkt in die unheimlich schwirrenden Harmonien des Kundrylachs zurück. Dies ist die Begleitung zu Klingsor's verführerisch hold malender Gesangesmelodik: »Ha, wie stolz er nun steht auf der Zinne, wie lachen ihm die Rosen der Wangen, da kindisch erstaunt in den einsamen Garten er blickt.« — Aber Kundry ist schon am Werk, und der Zauber ist wohl und recht gewählt, wodurch auch dieser Thor zu bannen sei: es ist das *Motiv seiner Mutter* (XII.), welches sich hier leise meldet; mit ihrem Sterbegrusse wird dem Knaben die Verführung das Höllensiegel ihres Kusses in die Seele prägen. Und mit einer aus krachendem *ff.* zur Tiefe *dim.* niederrauschenden Durchführung des *Klingsor-motives*, wie zum Beginne des Vorspieles, versinkt der



Thurm mit dem Zauberer, um den Zaubergarten in seiner ganzen orientalisch übernatürlichen Wunderblumenpracht gleich der üppigsten Schönheitsausgeburt der Höllengluthen vor unseren Blicken aufsteigen zu lassen.

II.

Für die nun folgende Scene zwischen Parsifal und den Zaubermädchen, in welcher die blühendste Melodik wie aus unerschöpflicher Fülle quellend sich entfaltet, bildet uns das mehrfach wiederholte *Motiv Parsifal's* die Marke der einzelnen grösseren Abschnitte.

Das *Parsifalmotiv* beginnt sogleich den ersten Satz, welcher mit einer neuen leichten Umformung der *stürmischen Figur* im Charakter des vorhergehenden Sturmmotives (s. oben b.) das wirre Zusammenlaufen der erschreckten Mädchen in lebhaftester Durchführung darstellt. Es sind zwei Terzette von Solistinnen und zwei dreistimmige Chöre, welche hier mit erregten ~~kurzen~~ Rufen durcheinandersingend nach und nach in heftiger Bewegung auf der Scene erscheinen. Aus der mit drängender Steigerung wiederholten ausdrucksvollen Halbtonfolge am Schlusse jener Figur reisst sich alsdann im *f.* ein *erstes Thema* der Mädchen selber los (XV. 1.): es schwirrt in der Begleitung hüpfend und flatternd mit durchweg triolischer Erregtheit, immer höher hinaufdringend, wie ein zunehmendes Durcheinandergelaufe ängstlich Suchender dahin, während dazu abwechselnd der Gesang der Solistinnen die Grundform des Ganzen als eine bänglich wehklagende chromatische Tonfolge bringt: »Mein Geliebter verwundet!« — »Wo find' ich den Meinen?« u. s. f.

XV. 1.





Das ist die »*Mädchenklage*«, welche späterhin als Ausdruck des Erlösungssehns dieser ganzen verzauberten Welt zu noch intensiverer Bedeutung und Wirkung gelangen wird. Auf dem Höhepunkte der allgemeinen Erregtheit, wo auch der ganze Chor wieder in die Rufe und Fragen einstimmt: »Wo ist der Feind?« und das Thema im Gesange der ersten Solistinnen inzwischen vom *Es* mit dem letzten »Wehe« bis zum *B* hinaufgestiegen ist: da tritt ein *zweites Thema* auf (XV. 2). Die Mädchen haben Parsifal erblickt: »Da steht er!« rufen erschrocken die Solistinnen mit Hefigkeit, und der Chor wiederholt es und nimmt zugleich eine lebhaft in Terzen aufsteigende Begleitungsfigur auf: »Seht ihn dort! seht ihn dort!« Diese Figur verwebt sich ebenso in der Instrumentalbegleitung dem neuen Thema, welches seinerseits als ein reizvoll neckischer, hier aber in der allgemeinen Erregtheit selbst noch mehr schreckhaft erzitternder Ausdruck naiver Verwunderung sich darbietet.

XV. 2.



Seht ihn dort! Seht ihn dort!

Auch dieses Thema wird nun in stäter und schneller Steigerung zur Höhe hinauf durchgeführt, bis das *erste Thema* es wieder ablöst: »Weh! weh! er schlug uns're Liebsten« u. s. f. Dies gelangt zu einem neuen entscheidenden Höhepunkte, wieder auf dem laut austobend wiederholten kleinen triolischen Halbtonschlusse, mit dem kräftigen, plötzlich in *Es* endenden Gesammtrufe: »Verwünscht sollst du sein!« womit das *Parsifalmotiv* in der neuen Tonart stark einsetzt.



Das *Parsifalmotiv* in seiner vollen Durchführung bezeichnet den Sprung des Jünglings von der Höhe herab; seine ersten unbefangenen lächelnden Worte: »Ihr schönen Kinder, musst' ich sie nicht schlagen?« begleitet die weitere sanft gedehnte Fortspinnung des Motives, wie zuvor bei Klingsor's Beobachtung. Auf solche ruhige freundliche Anrede antworten die Mädchen nun, nach ihrer wild aufgescheuchten haltlosen Erregung von vorhin, im veränderten Tone *p.* mit bereits wiedergewonnener Neigung zur Heiterkeit, und demgemäss mit dem in seinem ganzen neckisch verwunderten Wesen sich liebenswürdig darstellenden *zweiten Thema*, das in ausserordentlich zart singender Weiterführung die ersten Solofragen und Parsifal's Antwort begleitet. Für den zweiten Theil des kleinen Satzes (»So willst du uns wohl nicht schlagen?«) kommt auch das *erste Thema* wieder hervor. Der ganze Chor fällt ein zu der wiederum abschliessenden Wiederholung der Schlussfigur: »Wer spielt nun mit uns?«, worauf nach Parsifal's heiter erbötiger Entgegnung sogleich ein allgemeines Laufen und Lachen entsteht, und dann abermals

das *Parsifalmotiv* unter lockenden Trillern zu einem längeren Zwischenspiele sich auslässt. Dasselbe erscheint wie aus einer sich lieblich spielend ermässigenden Verwebung des Motivansatzes mit einer zart verknüpfenden melodischen Blumenschlinge gebildet. Hierzu umscherzt die zurückgebliebene Hälfte der Mädchen den ihnen nun vertraut gewordenen Fremdling, indessen die Anderen sich entfernt haben, um sich heimlich mit Blumen selbst wie zu lebenden Blumen aufzuschmücken. Dies Alles geschieht wie ein leichter lächelnder Kinderscherz und ganz ohne den Charakter beabsichtigt verführerischer Sinnlichkeit. Es ist die Anmuth der Natur in ihrer vollen, wie spielend berausenden Macht, die den Zauber eines innig wohlthuenden Staunens auf den unkundigen Gefangenen ihrer Wunder ausübt. Mit den Worten: »Wir spielen nicht um Gold«, nehmen die Mädchen selbst wieder das neckische *zweite Thema* auf, das aber mit einer aufsteigenden Trillerkette eilig zur Höhe fliegt, als nun die Geschmückten zurückkehren und ein kurzer Wettstreit beginnt, begleitet von den nach und nach sich abwärts senkenden und



darüber sich sanft ermässigenden, in's Ruhigwiegende übergehenden Figurationen der bisherigen triolischen Themen. Auf diesem Wege schweben dieselben hinüber in die im $\frac{3}{4}$ -Takte leichtbewegte Melodik des weitausgesponnenen *Kosegesanges* (XV. 3.): »Komm — komm, holder Knabe!«

XV. 3. (Kosemelodie.)



Komm', komm', hol - der Kna - be!

The first system of the musical score is written for piano. It consists of two staves, treble and bass, in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The melody is in the right hand, featuring a series of chords and single notes. The lyrics 'Komm', komm', hol - der Kna - be!' are written below the treble staff.



Komm', komm', lass mich dir

The second system of the musical score continues the melody. It features a watermark in the center: a circular emblem with a lyre and the text 'ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM'. The lyrics 'Komm', komm', lass mich dir' are written below the treble staff.



blühen! Komm'! Dir zu Wonn' und

The third system of the musical score concludes the piece. The melody continues with chords and single notes. The lyrics 'blühen! Komm'! Dir zu Wonn' und' are written below the treble staff.



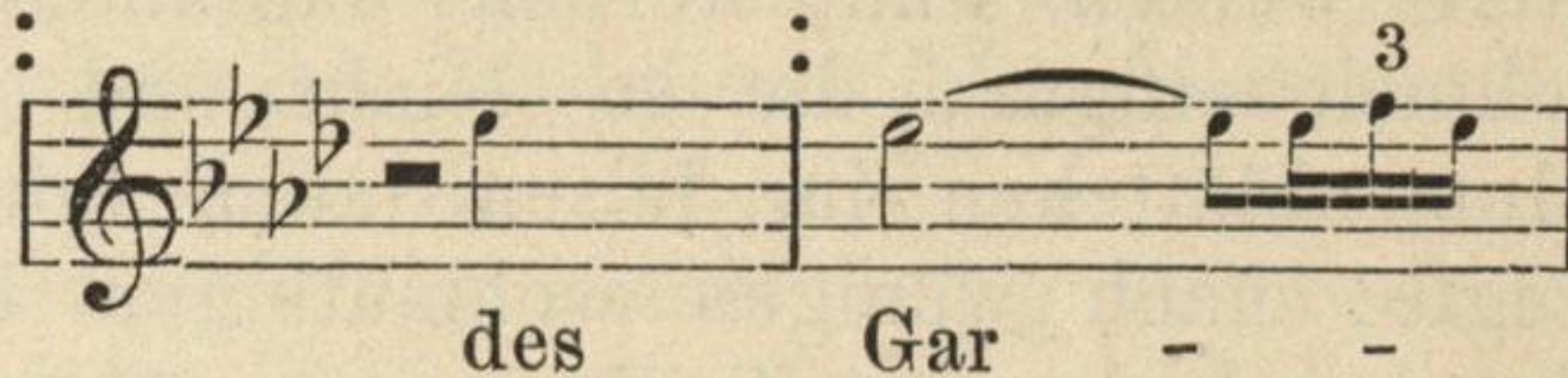


La - be gilt mein min-ni - ges Mühen!



Komm', hol - -

XV. 4.
Schmeichelfigur.)



des Gar - -



- - der Kna - be! etc.



- - tens Zier

v. Wolzogen, Themat. Leitfaden zu Parsifal.



Während der Chor die Melodie durchführt, ziehen die Solostimmen darüber hin, erst in einem sehnsüchtigen Aufstiege, hernach mit einer wieder durch kleine 16tel-Triolen charakteristisch verzierten, ungemein *schmeichlerischen Figur*: »Komm, komm, o holder Knabe« u. s. f. Darein stimmen dann auch die nun ebenfalls geschmückt zurückkehrenden Solistinnen der zweiten Hälfte, und beide Chöre vereinigen sich zur Weiterführung der Grundmelodie, womit zuletzt alle Stimmen zusammen innig drängend emporsteigen: »Dir zur wonnigen Labe gilt unser minniges Müh'n!« — Die *Schmeichelfigur* (XV. 4.) umspinnt in engem, duftigem Gewebe Parsifal's harmlos staunendes Gemüth ganz und gar: »Wie duftet ihr süß! seid ihr denn Blumen?« — und sie ist es dann auch, welche in dem folgenden allerreizvollsten Wechselgesange der Solistinnen: »Des Gartens Zier und duftende Geister« das entzückend variirte und durchgeführte Grundthema bildet, während auch hier die *Kosemelodie* sich in die Begleitung verwebt. Endlich stimmt der Chor auch leise mit ein: »Nicht karge den Blumen den Sold«, und gesellt sich so den wunderbar ausdrucksvoll ersterbenden *Schlussworten* sämtlicher Solistinnen: »Wir welken und sterben dahinnen«. Hiermit geht die Schmeichelfigur, die so leicht und lieblich wie sonnige Blumenblättchen im leisen lauen Sommerathem sich bewegte, nach wenigen wehmüthigen Klagelauten *cresc.* in ein zart lockendes Trillern aus, über die wiederkehrende Grundmelodie des Kosegesanges hin. So schliessen sich an diesen zweiten grossen Gesang der Mädchen, welcher eigenthümlich herzbewegend das Erlösungssehnen der Blumen leise andeutet, alsbald ihre einzelnen schmeichelnden Bitten um das Liebesspiel mit dem holden Genossen, womit sie ihn in den Weisen ihres ersten Gesanges (»An deinen Busen nimm mich!« u. s. f.) kindlich kosend gleichsam umranken.

Hier lässt sich mit Parsifal's Dazwischenrufe auch das *Parsifalmotiv* wieder hören, doch nur in zartem *p.* und in Moll, wie eine noch scheue Abwehr: »Soll ich mit euch spielen, entlasst mich der Enge«; und der ungeduldige Spielgenoss singt diese Worte in den sehr bezeichnend rhythmisirten Tönen der »Mädchenklage«. Damit ist ein



drittes, oder mit den beiden Gesängen fünftes, und *letztes Thema* der Mädchen eingeführt (XV. 5.), als wäre es hervorgesprungen aus der Wiederholung des Parsifalmotives: ein accordlich hüpfendes Auf- und Niedersteigen wie scherzend hin und her sich wendender und schlüpfender leichtfüßiger Geister, immer kurz unterbrochen von kleinen abwehrenden Gebärden im Basse, zu den dicht aneinander gereihten eiligen Wechselrufen: »Was zankest du? — Weil ihr streitet — Wir streiten nur um dich — Das meidet« — u. s. f.

XV. 5.



Als auch der Chor dazukommt, mischt sich noch etwas von der Erregung des *ersten* Themas dazwischen, und auch das *zweite* lässt sich in leichter, reizvoll kolorirter Scherzwendung des Gesanges hören. »Die Blumen lässt du umbuhlen den Falter!« Dann bringt beim lebhaften Durcheinander-Gesange sämtlicher Mädchen (»Nein mir gehört er — Nein uns — Ja mir«) das *letzte Thema* das ganze duft- und tonquellende Spiel zu einem heftig ausbrechenden Abschlusse im *Parsifalmotive* (wie zu Anfang in *As*): »Lasst ab! ihr fangt mich nicht!« — welches aber seinerseits sogleich in die wundersam bannenden Fesseln der *Thorenharmonien* sinkt: »Parsifal! — weile!« — Kundry's erster Ruf! —

Noch eine Zeit lang bleiben die *Thorenharmonien* über dem Staunenden schwebend; dann fügt das *Motiv Herzeleide's* (XII.) sich innig an: »Hier weile, Parsifal! Dich grüsset Wonne und Heil zumal!« Das Wunder wird Zauber. In reiner, ruhig wiegender Weise wendet die süsse, aus dem Unsichtbaren her tönende Stimme sich nun an die Mädchen; und es ist ihre elegische *Klagemelodik* (XV. 1.), mit welcher sie fortgeschickt werden zu ihren wunden Helden, mit welcher sie dann auch leise klagend, schmollend (»Dich zu lassen, dich zu meiden«) einzeln



Abschied nehmen von dem holden Gespielen, wonach der ganze Chor mit dem *letzten Thema* im *cresc.* (»Leb' wohl, du Holder, du Stolzer«) und dem neckischen *f*-Sprunge über die Fermate herab (»Du — Thor«) leise lachend nach dem Schlosse zu verschwindet. —

III.

Die grosse Hauptscene des Aufzuges zwischen Parsifal und Kundry zertheilt sich inhaltlich in zwei Abschnitte. Der erste, bedeutend kleinere, gilt der verführerischen Umwebung des ganz in Wundern befangenen Jünglingsgemüthes mit den süssen und schmerzlichen Erinnerungen an die vergessene Liebe der Mutter durch Kundry's ergreifende und liebliche Gesänge. Der zweite dagegen zeigt uns in einer mächtigen dramatischen Steigerung und bei grösserer Ausdehnung doch ungemein konzentrirten Fassung der gewaltigen Entwicklungsmomente: das Erwachen Parsifal's zum moralischen Bewusstsein seines menschlichen Heilsamtes, das Ringen der Kundry nach Liebeserlösung, und den Sieg der wissenden Reinheit über die verblendete Sehnsucht der Sünderin.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wie am Ende der vorigen Scene sind es die *Thorenharmonien*, unter welchen die erste Wechselrede des »Namenlosen« und der Namenkünderin stattfindet; und abermals fügt sich daran, nach Kundry's kurzem Berichte vom Tode des Vaters, das *Motiv Herzeleide's* in zart gedehntem Sologesange, dem aber sogleich eine zweite leise, innige kleine Figur, eine Mahnung an die spätere Melodie der Hingebung Kundry's (s. XIX.) sich einschmiegt: »Ihn dir zu künden, harrt' ich deiner hier!« So sind wie mit leichter Geisterhand die ersten Züge des ergreifenden Bildes der Liebe in die Seele des Lauschenden gemalt, dem es nun in seinem geheimnissvollen Doppelwesen bald völlig sich entfalten soll.

Die Beherrscherin dieses ganzen ersten Abschnittes ist die längere Erzählung Kundry's von der Mutter. — *Zauberklänge* aus der »fernen, fernen Heimath« der Erzählerin leiten hinüber in die reine zarte Liebessphäre des Wiegengesanges: »Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust«. Diese hold wiegende Melodie, schon vordem an-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gedeutet, athmet durchaus die Stimmung des *Herzeleide-Motives*, in das Kindliche übertragen, sodass darin gleichsam Idylle und Elegie sich wunderbar vereinen. Auch tritt das Motiv selbst daraus hervor bei der Namendeutung: »Das Leid im Herzen«, und es entäussert sich seines elegischen Charakters zu einer erregten $\frac{9}{8}$ -Figuration (vgl. XII. 1.) mit den Worten: »als ihren Schmerzen zujauchzte ihrer Augen Weide«, womit der erste Vers des Gesanges seinen melodischen Abschluss findet. — In demselben Style und aus denselben Motiven ist der zweite gebildet: »Gebettet sanft auf weichen Moosen« bis: »der heisse Thau der Mutterthränen«. —

XII. 1.

(Leidenschaftliche Figuration des *Herzeleide-Motives*.)



Darauf folgt ein Zwischentheil (»Den Waffen fern«), welcher charakterisirt ist durch ein leise wie fernes Waffentönen erschallendes Motiv punktirter Dreiviertel im Basse unter gleichmässig fortschwirrendem $\frac{9}{8}$ -Tremolando, wo heraus sich dann (»Nur Sorgen war sie«) die Durchführung jener vorigen leidenschaftlichen Figuration (XII. 1.) löst, um in immer heftigerer Steigerung (»Hörst du nicht noch ihrer Klage Ruf«) mit heftigem Ansturme (»wann sie suchend dann dich ereilt«) bis zum aufjauchzenden Schlusse: »wann dann ihr Arm dich wüthend umschlang«, hinzudrängen und in plötzlichem *dim.* ($\frac{3}{4}$): »ward dir es wohl gar beim Küssen bang?« zu verstummen. — Damit tritt für den letzten Theil des Gesanges ein tief-wehmüthiges, wie aus schmerzlicher Erinnerung melancholisch aufseufzendes, *zweites Herzeleide-Motiv* ein (XVI.):



XVI. Das zweite Herzeleide-Motiv.



Doch ihr Wehe du nicht ver-nah-mest


Schmerz, Weh und Trauer der Liebe, hier der Mutter um ihr Kind, bald des Kindes um die Mutter, klagen sich darin ergreifend aus, und eine kleine Triolenfigur, ein Ausdruck inniger Erschütterung, fügt sich ganz besonders charakteristisch mit nachdrücklichem *sf.* thematisch zwischenein. So gelangt der Gesang zu seinem traurig stockenden, schlichten, stillen Ende mit dem verklingenden *ersten Herzeleide-Motive*: »Und — Herzeleide — starb!« —

Ein heftiger Aufschrei des Parsifal ringt sich aus kurzem *Crescendo* eintönig bebender Synkopen los; und wieder ist es jene ergreifende Tonfigur des Liebeswehes (XVI.), welche seine Klage begleitet und seinen Worten: »Holde Mutter, deine vergessend« ihre tief schmerzlichen Accente verleiht. Auch auf die melodisch so süß einschmeichelnde Tröstung Kundry's (»War dir fremd noch der Schmerz«) hat der in düstere Trauer Versunkene nicht andere Antwort als ein träumerisches vor sich hin Seufzen derselben zarten Klagelaute: »Die Mutter — konnt' ich vergessen!«. — Dann aber steigt plötzlich auch das Bild des heiligen Speeres, ein Mahnen an das vergessene Leiden der Heiligen, mit dem *Speermotive* aus dem Liebesmahlspruche vor ihm auf: »Ha, was Alles vergass ich wohl noch!« Dem gegenüber wird zum ersten Male in dieser Scene auch das *Kundrymotiv* entfesselt; und mit dringender Bewegung lenkt die Hölle-rose auf das Herz des leidbefangenen Thoren die Dornen des ungeahnten innersten Weh's der Liebeswonne: dies geschieht mit den verführerischen Weisen ihres *Zaubermotives* (»Die Liebe lerne kennen, die Gamuret umschloss«) und mit der Auflösung derselben zum Jauchzen jener leidenschaftlichen Figuration des ersten Herzeleide-Motives (»als Herzeleid's Entbrennen ihn sengend überfloss«), welche sich wieder



zum *f.* des Kundrymotives steigert. Und unter denselben leisen Geweben ihres Zaubers (von Violoncellen *pp.* in seltsam ausdrucksvoller Höhe ausgesponnen) drückt sie auf den Mund des Jünglings »der Liebe ersten Kuss«. — — Die letzten, stockend, wie bange Seufzer nachklingenden Töne dieses chromatischen Motives zucken plötzlich zusammen zu einem neuen, gewaltig schmerzvollen Lebenszeichen: es ist die *Schmerzensfigur* aus dem Liebesmahlspruche, welche mit jäher Stärke auch hier (wie bei des Amfortas Verführung in Gurnemanz' Erzählung) sich aus den Seufzern losreißt und *ff.* die *Wehelaute* des Amfortas in wilder Überstürzung nach sich zieht. »Amfortas!« — dieser zweite Erinnerungsaufschrei Parsifal's bezeichnet den grossen, entscheidenden Riss, der die Scene in ihre zwei Theile zerschneidet und dem gesammten Drama die Wendung aus Noth und Schuld zur Erlösung gibt.

Der zweite Abschnitt der Scene kann inhaltlich in drei Theile zerlegt werden: Parsifal's Vision der Heilandsklage — Kundry's Erzählung ihres Fluches — und die letzten Wechselreden Beider bis zum Ausbruche der Verzweiflung Kundry's im Fluche über Parsifal.

Der erste Theil der  Vision Parsifal's, das laute Wehklagen unter dem augenblicklichen herzerreisenden Eindrücke von dem Sündenschmerze des Amfortas, den er selber im Kusse der Kundry nun an sich erfährt, ist ganz durchzogen von den *Wehelaute* und einer dichten Sturmjagd wilder *Kundrymotiv*-Figuren (»O Elender! Jammervollster!«); auch vernimmt man wieder die bohrenden Töne der *Schmerzensfigur* (»Die Wunde sah ich bluten«), und bemerkenswerth ist es, wie mit den Worten: »Nein, nicht ist es die Wunde« das *Zauber*-motiv zum *Leidens*motiv (IV.) wird, um dann mit einem heftigen Aufspringen stürmischer Figuren *piu f.* abermals einen aufschreienden Einsatz der *Wehelaute* (»O Qual der Liebe«) mit dem Nachsturze des Kundrymotives heranzuführen. Dies ist der Höhepunkt des ersten Ausdruckes der Klage. — Nun folgt als Gegenbild: die Vision des Gralswunders, indem die nachhallenden Synkopen des letzten wilden Motives sich zu erhabenen *Grals*harmonien aufklären: das *Liebesmahl*thema tritt in sein



mystisches Recht, und »Erlösungswonne durchzittert weithin alle Seelen« im Wunderbanne göttlicher Schmerzensfeier. — Aber von Neuem reißt mit dem *Kundrymotive* leidenschaftliches Weh des Menschenherzens den Bann auseinander; die *Heilandsklage* (XIV.), wie zum Schlusse des Vorspieles, tönt der Erlösungswonne als ein Echo aus der Sünderseele entgegen; doch wie aus der Tiefe des allmitleidenden Gottesherzens herauf dringen mit erschütternder Gewalt über jedes Menschenleid hinaus die Klagerufe: »Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen«, in dem mit der *Schmerzensfigur* drängend endenden Liebesmahlspruche. In den Seufzern der Heilandsklage erstirbt dann auch dieser ganze wehevoll erregte Wiederhall derselben mit Parsifal's letzten inbrünstigen Gebetesworten: »Wie büß' ich Sünder solche Schuld« — und damit ist auch die grosse Verwandlung in Kundry's Seele vor sich gegangen; denn als sie nun sich nach dem Entrückten zu ihren Füßen niederbeugt, ist er ihr nicht mehr das Opfer ihrer Verführung in Klingsor's Zauberdiensten, sondern der »gelobte Held«, der ewig ersehnte, geliebte »Heiland«, der auch der Huldin den Sinne durch seine Liebe Erlösung bringen soll.

Ein neues Motiv, eine dringend sehnsuchtsvoll aufsteigende Figur mit liebreizend emporblickendem, wie flehendem Schlusse, bezeichnet diese Wandlung (XVII. a.):

XVII. Das sehnsüchtige Motiv der Kundry.

a.

p Gelobter Held — entflieh' dem Wahn: blick' auf! sei
(Begleitung der Verführungsschilderung.)

b.

p hold der Huldin Nah'n! etc.

Doch nun eben erkennt Parsifal in der »Huldin« die Verderberin des Amfortas; und dieser zweite Theil seiner Vision, wie er alle Einzelheiten der verführe-



rischen Schmeichelweisen ihrer Schönheit musikalisch lebhaft illustriert, ist demgemäss ganz durchzogen von dem *Kundrymotive*, das nun aber allen jenen feinen Zügen des Verführungsbildes in malerischen Variationen sich anschmiegt (XVII. b.). Eine heftige Steigerung desselben, zu der Vollendung des Bildes mit jenem furchtbaren Kusse, mündet im *f.* der *Wehelaute*, denen es sich abermals entreisst, um alsdann jäh empor zu fliegen: »Verderberin! — weiche von mir!« und so wie fortgestossen wieder abwärts zu sinken: »Ewig — ewig — von mir!«

Sofort tritt mit drängender Heftigkeit das neue *sehn-suchtsvolle Motiv* Kundry's (XVII. a.) wieder ein und umschliesst wie eine Beschwörung der Liebe das erste Auftauchen einer schon früher erwähnten Melodie schrankenlos enthusiastischer *Hingebung* (s. XIX.): »so fühle jetzt auch die meinen« u. s. f. — »O — kenntest du den Fluch« — was anders als das *Kundrymotiv*, der wilde Ausdruck dieses Fluches, könnte es sein, was hier den Übergang zur Erzählung thematisch charakterisirt? Dann aber — eine ernste, bange Pause, und ein kurzer düsterer Paukenwirbel in der Tiefe, begleitet von einem geheimnissvollen Klagelaute, der mit seufzendem Triolenvorschlage wundersames Welttrauern, dunkle Charfreitagsstimmung ausdrückt: das bereitet auf die Erscheinung des kreuztragenden Heilandes vor (XVIII.).

XVIII. Des Heilands Erscheinung mit dem
Charfreitags-Motive.



»Ich sah Ihn — Ihn« — wie klagend endet der Liebesmahlspruch, der von dem heiligen Passionswege so erhaben-



schauervoll leise singt, auf der zum *Charfreitag*smotive rhythmisch verschobenen Schmerzensfigur! Aber jäh schrillt das *Kundry*motiv dazwischen und jauchzt mit der wilden Figur aus der Klingsorscene wieder zur Höhe auf: »und lachte!« — — »Da traf mich sein Blick« —: aus den langgedehnten *Wehelaute*n entfaltet sich mit einer unbeschreiblich mild-erhabenen Wehmuth die *Heilandsklage*. So blickt der Schmerz des Gottes auf die sündige Welt. Und ein lebhafter *Zaubergang* mit der Erinnerung an das Gottesleiden aufwärts dringend schleudert die Getroffene in die Irre ihres Fluches: »nun such' ich ihn von Welt zu Welt«, unter immer höher einsetzender, unendlich sehn-süchtiger Fortspinnung derselben Heilandsklage. Diese verstummt in nachhallenden Synkopen; aber aus ihnen löst sich wunderbar erhebend das Mysterium der *Gralsharmo*-nien zu dem feierlichen Aufstiege des weihevollen Motives: die Unselige glaubt ihren Heiland wiederzusehen, »den Blick schon auf ihr ruh'n« — doch die selig-fromme Ruhe dieses Momentes, so schön auch in der Monotonie der tiefen Gesangestöne ausgedrückt, zerreisst das Lachen des *Kundry*motives, welches nun, und zuletzt noch vom *Klingsormotive* im Basse zu wildester Wuth angefacht, bis zum Schlusse dahinstürmt. »Nur schreien, wüthen, toben, rasen« ist das Loos der Verfluchten! Da ringt sich hervor aus ihrer tiefen, heissen Noth, mit drängenden Klagetönen der Sehnsucht, die wildbegeisterte Forderung um Liebe und Erlösung in der Umarmung des gelobten Helden: »Lass' mich an seinem Busen weinen, nur eine Stunde mich dir vereinen, und ob mich Gott und Welt verstösst, in dir entsündigt sein und erlöst!« — und eine schwungvolle Durchführung der *Hingebungs*melodie gibt diesen letzten Worten energisch-enthusiastischen Ausdruck (XIX.).

XIX. Das hingebende Motiv der Kundry.



Und ob mich Gott und Welt ver-stösst, —



Parsifal's Antwort: »In Ewigkeit wärest du verdammt mit mir« wird eingeleitet von demselben Thema, wie Kundry's voriger grosser Gesang (XVII.); bei den folgenden Worten: »für eine Stunde Vergessens meiner Sendung« bringt sie das *Thorenmotiv* mit erhabener Grösse als ein Zeichen edelster Heilskraft; dann aber gewinnt sie — was sie eigenthümlich von allem Anderen sowohl in Text wie Musik stylistisch abhebt — die Form einer vollbewusst gefassten, doch leidenschaftlich vorgetragenen Mahnung, welche wie die aus dem Mahnenden heraus-tretende Verklärung seiner ganzen Persönlichkeit erscheint. Hier steht der wissende Thor vor uns, der Reine, als ein gewaltiger Prediger des wahren Heiles; und demgemäss nähert sich der Ausdruck seines Gesanges mit seiner einfach-würdigen Recitation in etwas dem erhoben-deklamatorischen Style, in welchem, wie schon im »Tannhäuser«, religiöse Frömmigkeit als eine monumentalisirte Glaubensmacht ihre stylvolle Tonsprache findet. Aber die *Wehelaute* des Amfortas dringen bald wieder hervor mit der Erinnerung an die Bussnöthe der leidenden Heiligen, und auch das leidenschaftliche *Kundrymotiv* (»den Leib ertödteten«) bleibt nicht aus. Dazwischen ertönt ein wunderbar ergreifender Gesang des *Glaubenthemas*: »Doch wer erkennt ihn klar und hell, des einzigen Heiles wahren Quell!« Dies freilich ist von einem solchen seltsam mystisch-ahnungsvollen Charakter, zumal in der Gesangsstimme, wie er nur den göttlichen Sphären des Gralswunders in dieser Tragödie von der »Erlösung des Erlösers« selbst entkeimen konnte. Die Wehelaute und das Kundrymotiv beschliessen dann auch, mit Parsifal's letzten Klagerufen: »O Elend, aller Rettung Flucht«, diesen nach der Leideserzählung Kundry's wie von der Erhabenheit der Heilandserscheinung angestrahlten Mahngesang des Helden — nun erst wirklichen Helden unseres Dramas.

Die letzte stark dramatische Steigerung der Scene wird durch eine Folge rascher Wechselreden erwirkt, wobei zumal die Deklamation im Gesange der Kundry mit ihren weiten, kühnen Intervallen (»lässt dich nun Gottheit erlangen« — »schuf dich zum Gott die Stunde«) den höchsten Grad energischer Plasticität einer dämonischen Leiden-



schaftlichkeit erreicht. Während Kundry bei diesen letzten Ausbrüchen verzweifelter Begeisterung und wilder Sehnsucht wieder die *Schmeichelfigur* (XV. 4.) mit dehnender Intensität in den Dienst ihres Gesangsausdruckes nimmt (»mein volles Liebesumfängen«) und danach auch die *Mädchenklage* (»Lass' mich dich Göttlichen lieben«) wie zu inbrünstig umschlingender Beschwörungsgebärde anstimmt: so setzt der Held ihrem Drängen ernst und entschieden jedes Mal eine bedeutsame, kraftvolle Verbindung seines *Parsifalmotives* mit dem Aufstiege des *Gralmotives* entgegen. Da bleibt der besiegten Sünderin nichts mehr als das ihr zugeschworene schrecklich jagende und lachende *Kundrymotiv*, welches ihren ganzen letzten Zorneserguss gegen den »verfallenen, unseligen, schmachlüsternen« Amfortas durchstürmt und auch ihrem Gesange (»den ich verlachte — lachte — lachte«) einen furchtbar drastischen Ausdruck entfesselter Dämonik verleiht. Der *Speer* fährt einmal in dreifachem Aufstiege gewaltsam durch die höhnend grellen Harmonien und gibt Parsifal den Raum zu der heftigen Zwischenfrage: »Wer durft' ihn verwunden mit heiliger Wehr?« Da bricht die *stürmische Figur* mit ihrem wilden Aufsprünge empor zu einer leidenschaftlich drängenden Durchführung der gleichmässig absteigenden chromatischen Grundform der *Mädchenklage*: »Ha, Wahnsinn — Mitleid mit mir«, schliessend im Anklang an die *Hingebungs*melodie und mit einem Aufschwunge der Sehnsucht am intensiv retardirenden Ende: »Nur eine Stunde mein — nur eine Stunde dein!« — Nachjagen die letzten verzweifelt entschiedenen Worte, begleitungslos, synkopisch abgebrochen —: dann Parsifal's zweite, entsetzensvolle Zurückstossung: »Vergeh', unseliges Weib!« —

Ein wüthender Absturz des *Kundrymotives* führt zur heftigsten synkopirten Wiederholung jener *Klagechromatik* (»Wehrt ihm die Wege, wehrt ihm die Pfade«), ihrerseits jetzt gefolgt von der wildaufzuckenden *stürmischen Figur*, auch in dem überaus charakteristisch belebten Gesange: »Und flöhest du von hier, und fändest alle Wege der Welt!« Als diese Figur in der Höhe wie in verzweifelter Suchen nach dem Heiligthume abbricht (»dass Pfade sollst



du nicht finden«), da drängt sich von unten sofort das *Zaubermotiv* in erregten Gängen hinauf, und auch *Klingsor* meldet sich schon mit drohendem Grollen zum schneidenden Ausspruche des Fluches: »Irre! Irre!« — in kurzen *Wehelaute*n: »mir so vertraut!« — und wieder ein wild abgebrochenes Ende: »Dich Weih' ich ihm zum Geleit!«

Klingsor selbst ist auf der Mauer erschienen, mit einer dämonischen Verbindung seines und des *Speermotives* die entweihte Waffe auf Parsifal zu schleudern. Doch aus dem drohenden Wettergewölke bricht alsbald eine strahlende Sonne, als nun wie in schwirrenden Himmelslüften der ritterlich glänzende Siegesklang des *Gralmotives* emporsteigt, und mit dem Zeichen des Kreuzes der thörige Reine aus seines mitleidvollen Wissens Macht die ganze Zauberpracht unter den *ff.* niederstürzenden *Klingsor*- und *Klagemotiven* in Trauer und Trümmer versinken lässt. Gleich verblühten Blumen liegen die Mädchen am Boden; zweimal noch, nachdem mit finsterem Tritonus wie in der Hölle Tiefen der Sturm des Zusammenbruches ausgeathmet, erhebt die *Mädchenklage* in zarter Melodik seufzend ihr schönes, wehmüthiges *Anditz*; da, mit Kundry's letztem Aufblicke nach dem scheidenden Parsifal, steigt *ff.* und mit ungemein leidvoller Energie aus den *Wehelaute*n ein himmelan klagender *Sehnsuchtsruf* verschmachtend — ersterbend empor. Parsifal wendet sich ab, und der Vorhang schliesst sich unter tief verhallendem Tremolo mit jähem H-moll-Accorde.

Der dritte Aufzug.

Das Vorspiel.

Gleich mit den ersten Tönen treten wir in eine bedrückende, melancholische Sphäre der *Verödung* (XX.). Wie suchend und enttäuscht um sich blickend bilden diese Töne das Hauptthema der ganzen ersten Akthälfte; auch Klänge der späteren Trauermusik zur Todtenfeier des Titurel tauchen in der Weiterführung desselben auf.



XX. Das Thema der Öde.

pp

Trauermusik.

etc.

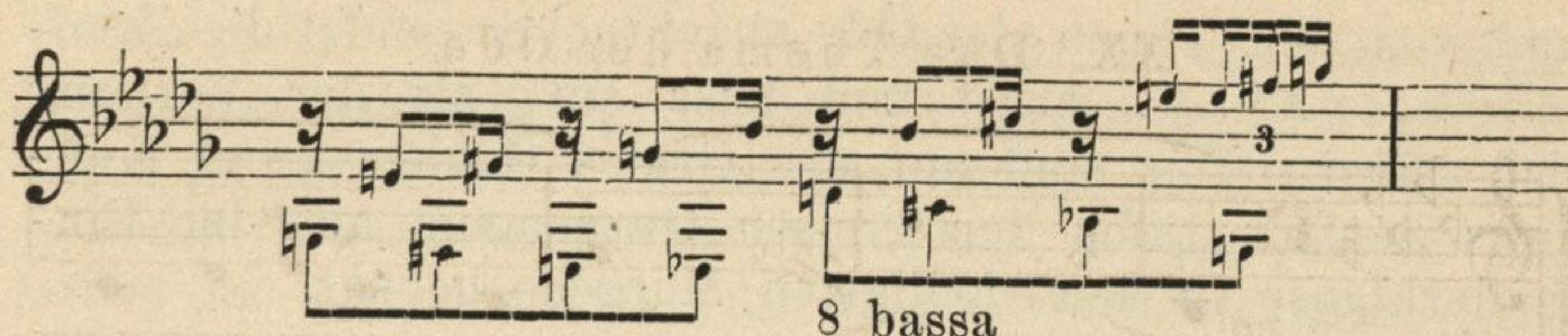


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wohl entspinnt sich daraus bald ein belebteres Wesen, doch nicht minder traurig, hoffnungslos, gequält: ein Bild des *Irren Parsifal's*. Die synkopisch abgebrochen dahinschwankende Variante der einst so stürmischen Figur des »Rittmotives« (VI.) rafft sich immer von Neuem zu fruchtlosem Emporstiege auf. Die chromatisch absteigende Gegenbewegung dieses Motives, schon im Anfange des Vorspieles ähnlich thematisch verwandt, durchzieht dasselbe mannigfach bis zum Ende.

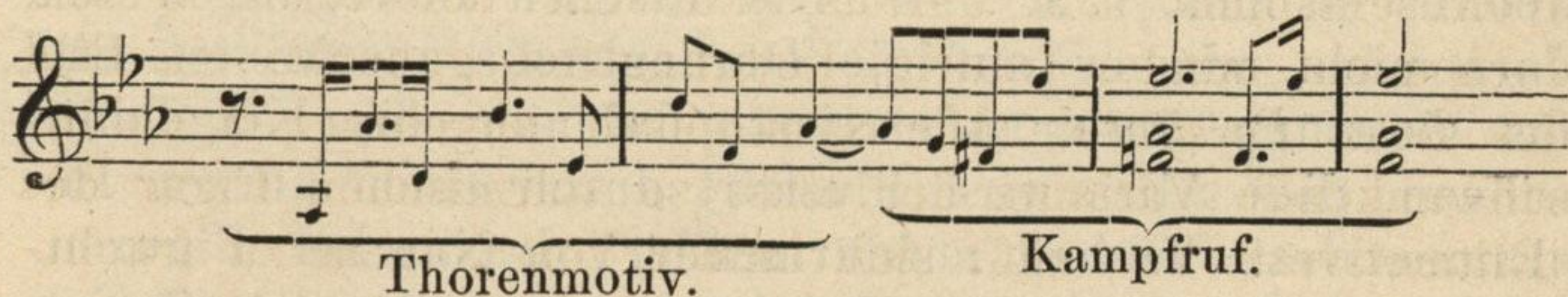


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Nach einem kurzen Halt wie zu verzweifelter Umschau, auf dem Thema der Verödung, dringt der Aufstieg noch ein Mal, rhythmisch verändert, angestrongter, wuchtiger heran, und schon glaubt man ihn im raschen *cresc.* die Gestalt des *Gralmotives* annehmen zu sehen: da schleudert *Kundry's Fluch* mit ihrem jach *ff.* losbrechenden und durch drei Octaven hoch herab sausenden 32stel-Motive den unglücklichen Irrfahrer von dem erträumten Anblicke seines heiligen Zieles wieder weit hinweg und tief hinein in die Nöthe und Kämpfe der Welt.

Diese nun schildert der folgende Theil des Vorspieles: das *Speermotiv* aus dem Liebesmahlspruche, welches schon während des *Kundrymotives* zuerst wie eine heilige Waffe wider alles Weh und eine gewaltige Mahnung an den Muth des Verzweifeln ^{Den aufgestiegen}, zeigt sich da in stäter Verbindung mit den kurzen Streichen des *Thorenmotives*. So kämpft der reine Wahrer heiligen Gutes, ohne es selbst im Streite entweihen zu dürfen, gegen die rastlos auf ihn einstürmenden Gefährdungen einer dem Edlen und Guten feindseligen Welt. Dazwischen klingt es wie ein Schlachtruf, oder wie ein Aufschrei der Sehnsucht nach Entsühnung des Leidens, doch kriegerisch trotzig zugleich in der Verzweiflung des Ringens, das sich in solcher unruhvoll belebten Weise wieder bis zum *ff.* steigert.



Hier nehmen die Begleitungsgänge einmal im raschen Vorüberfluge die Form des *Klingsormotives* an; das *Thorenmotiv* aber verhallt über einzelnen tiefen Paukenklängen,



und von den Tönen der Öde abgebrochen seufzt die *Mädchenklage* (XV. 1.) ernst und leise auf, als der Vorhang sich öffnet. Wir sind auf des Grales Gebiete, und Kundry's Seufzer rufen den greisen Gurnemanz aus der Einsiedlerklausen in den »heiligsten Morgen« hervor.

I.

Die Auffindung der Kundry, die Wiederkehr Parsifal's, die Taufe Kundry's und Segnung des Helden, mit dem Abschlusse durch die Episode der »Blumenaue« oder des »Charfreitagszaubers«, theilen die Scene auf dem Gralsgebiete für unsere Betrachtung inhaltlich in vier Abschnitte. Charfreitagsstimmung liegt auf ihnen allen; aber wie an einem festtäglichen Morgen, den erst noch ein drückender Nebel verhüllt, die Ahnung bald durchbrechender Sonne sich allmählich steigert zur wonnigen Gewissheit des siegenden Lichtes: so auch hier. Die »Verödung«, welche einen grossen Theil der Scene im Gesange wie in der Begleitung melodisch beherrscht, weicht endlich dem vollen Erblühen entsündigter Natur, und die Thräne der reuigen Sünderin kündigt die *Erkennung* an im heiligen, thaustrahlenden Osterwunder.

Zaubergänge sind es, welche die ersten Seufzer der noch verborgenen Wiedergekehrten begleiten, und auch das *Klingsormotiv* scheint sich noch in Kraft zu meinen (»So jammervoll klagt kein Wild«); aber schon hier folgt mit der ersten Erwähnung des »heiligsten Morgens« ein kurzer Seelenblick reizvoller Melodik aus dem späteren *Entsühnungsgesange* (s. XXI. 1.), noch freilich verstummend in dem tiefsten Aufseufzen Kundry's auf dem sehnstüchtig dem Zauberbanne sich entringenden, schmerzlichen Ansätze ihres Motives (s. XXI. 1. a.). — Die raschen Bewegungen des Gurnemanz, wie er auf die Dornenhecke zuschreitet und das Gestrüpp auseinanderreisst, dahinter die Klagelaute ertönen, dies Alles wird illustriert durch einen kurzen Instrumentalsatz lebhaft aufstürmender, drastischer Figuren, welche mit der Entfernung der letzten verdeckenden Zweige in eine rasche Verkürzung der *Hingebungs-melodie* (XIX.) ausgehen: »Ha — sie wieder da!« — Und nun mit dem lauten Aufrufe des Alten zum Erwachen: »Der



Winter floh, der Lenz ist da« rauscht es auf eine kurze Weile wie eine wonnig belebte Lenzesfreude frei aufathmend an uns vorüber: erlösende Klänge im Charakter der späteren Entsühnungsmelodien. Doch wieder stockt das Leben in banger Pause, da er die Wiedererblickte »kalt und starr« wie todt findet; und er bemüht sich um sie während eines zweiten, seine Bewegungen musikalisch illustrierenden kleinen Instrumentalsatzes, den eine zarte Figur, wie ein langsam verengter *Sehnsuchtsseufzer* nach der ersten Entsühnungsmelodie (s. XXI. 1. b.), eröffnet. Auf alles Drängen danach lässt aber sogleich wieder die *Verödung* durch alle Figurationen der Begleitung hindurch ihre trostlose Stimme vernehmen. Zuletzt erklingt, dem Scenenbeginn entsprechend, in getragenen Tönen, als ein Aufathmen der Erwachenden aus dem Todesschlaf: die *Mädchenklage*, und führt zu einem lenzdurchwehten Aufstiege des *Gralmotives*: — ein *ff.*-Aufzucken des *Kundrymotives* — ein Schrei — die Belebung ist der Sorge des Frommen geglückt, die ewig vom Fluche Gejagte erwachte dem Lenze und der Erlösung.

XXI. 1. Die erste Entsühnungsmelodie.

a. (Kundry's tiefster Seufzer.)


b. (Sehnsuchtsseufzer n. d. Entsühnung.)

v. Wolzogen, Themat. Leitfaden zu Parsifal.




Wie sie sich nun erhebt, wie sie ihre ersten Schritte thut, zum ersten Male wieder auf des Grales Gebiete, seit wir sie sahen: da ist es abermals jene thematische Folge von Tönen und Accorden, welche bereits ihr erstes Auftreten im Drama charakterisirten; aber es fügt sich noch eine kleine triolische Figur im Basse hinzu, welche in leiser Erschütterung dem Staunen des Gurnemanz über ihr ganz verändertes Wesen Ausdruck gibt. In der That ist sie nun ganz die Helfende, die Dienerin, und ihre einzigen Worte in diesem ganzen Aufzuge: »Dienen — dienen«, schliessen diese reine Widerspiegelung der treuesten Augenblicke ihres früheren Lebens mit ergreifender Schlichtheit ab. So geht sie in die Hütte, um den Wasserkrug zur Füllung zu holen, und Gurnemanz betrachtet staunend ihren Gang: »Wie anders schreitet sie als sonst!«



Wir treten hier  bereits in den Zauber des *Charfreitags* ein, dessen Motiv aus dem Liebesmahlspruche (XVIII.), von frommen Schauern durchzittert, alsbald aus dem feierlich-ehrfurchtsvoll ertönenden *Gralmotive* sich hervorlöst, um dann in dem *elegischen Schlusse* jenes heiligen Spruches zu enden (»O Tag der Gnade ohne Gleichen« u. s. f.). Doch kein Ende ist damit bezeichnet; vielmehr spinnt sich zart und leise aus dem verhallenden Heilands-worte, wie noch unsicher tastend, suchend, eine sanft wiegende, friedenathmende Melodie von mild entzückendem Morgenzauber: die aufklärende Vorahnung der *Blumenaue*, welche nun wankenden Schrittes ein neuer Gast des Grales, ein Ungeahnter, Tiefersehnter — Parsifal auf seiner Irrfahrt — wie traumbefangen, stumm betritt.

Den Auftritt Parsifal's charakterisirt sein eigenes Motiv, in trauerndes Moll gekleidet und abbrechend auf einem schon öfter vernommenen schwermüthigen *Sehnsuchts-*laute, drunten getragen aber von kurzen schwankenden Schritten des *Ödemotives*, welches dann auch trübselig nachfolgt und noch so bald nicht ihn verlassen will. Auch



die absteigende Chromatik aus dem *Irren* des Vorspieles taucht mehrfach dazwischen auf. Den traurig schweigenden Gast verweist nun Gurnemanz auf die Heiligkeit des Tages, an dem es nicht sich gezieme in Waffen daherzukommen zum geweihten Orte: und wieder gesellt sich seiner frommen Mahnung das *Gralmotiv*, in eigenthümlich ehrfürchtig-ernster Harmonie, mit dem feierlich klagenden *Charfreitagsmotive*. — Da entledigt sich Parsifal der Waffen und senkt sich zum stummen Gebete auf's Knie vor dem in den Boden gestossenen heiligen Speere; Gurnemanz aber erkennt ihn wieder, erkennt den Speer, und bricht zuletzt aus scheuem Staunen in inbrünstigen Dankesjubel aus. Das Gebet Parsifal's währenddessen, eingeleitet durch sein verdüstertes Motiv, dem das *Speermotiv* sich leise und langsam anschliesst, ist fernerhin durchweg begleitet von den weihevollen Weisen des *Liebesmahlspruches*, in ein feierliches Geheimniss tremolirender Harmonien wie schwebend eingehüllt. Daraus ergiesst sich im chromatischen Niederstiege eine schwärmerisch innige Figur (»Ha, welche Pfade fand er!«): es ist die hier in die Oberstimme  überlegte Mittelstimme des Verheissungsspruches, dessen *Thorenmotiv* zugleich ertönt, welche in dieser Verbindung und mit einem Anklange an die Entsühnungsmelodien den ausdrucksvoll nachklingenden Crescendo-Schluss des Liebesmahlspruches wie durch den Seelenerguss erhabener Wonne freudig belebt: »O heiliger Tag, zu dem ich heut' erwachen sollt'!« Und mit der *ff.* sich anschliessenden *Heilandsklage*, nun als einem Gesange der hoffnungspendenden Erlösungsmacht, langen wir wieder im *Gralmotive dim.* an, als jetzt Parsifal sich erhebt und dem Greisen seinen schlichten Gruss darbietet: »Heil mir, dass ich dich wiederfinde«. Wunder schön fügen sich diese einfachen Worte dem gleichsam ritualen Nachspiele des Motives ein; zu Gurnemanz' erfreuter Antwort aber folgt der Fortsetzung des *Ödemotives* aus dem Beginne des Vorspieles eine kleine Figur, welche sich als rhythmische Verkürzung jenes Motives selbst erweist und später das Hauptmotiv der Erzählung des Gurnemanz von den Leiden der Gralsgenossenschaft bilden soll (s. XX. 1.).



Vor dieser Erzählung jedoch führt Parsifal noch das Wort zu der hiermit eingeleiteten seinigen (»Der Irrniss und der Leiden Pfade kam ich«), welche uns das Bild der Irrfahrt, wie sie das Vorspiel musikalisch bereits geschildert hat, noch ein Mal aus wehevoller Selbsterlebniss in die Seele malt. So sind es denn auch dieselben motivischen Gestaltungen, welche sich hier wiederholen. Nach den ersten Schritten des synkopischen *Irremotivs* rauscht die *Waldesmelodie* dazwischen und erinnert uns unwillkürlich an ihre Seelenverwandtschaft mit dem musikalischen Geiste der Entsühnungsmelodien von der Blumenau. Dann mit dem leidenschaftlichen Ausrufe: »Zu ihm, dess tiefe Klagen ich thörig staunend einst vernahm« bricht das *Leidensmotiv* des Amfortas (IV.) im Basse hervor, und das *Thorenmotiv* folgt ihm zu längerer Weiterführung. »Doch ach, den Weg des Heiles nie zu finden« wandert und wankt das *Irremotiv* wiederum wie im Vorspiele bis zum verzweifelten Ahnen des *Gralmotives*: »wähnt' ich ihn recht schon erkannt — da musste Verzweiflung mich fassen«; und mit der Schilderung des Kampfes um das *Heilthema* wiederholt sich auch der zweite Theil des Vorspieles, das *Thorenmotiv* führt seine kühnen Streiche und steigert so die musikalische Bewegung von Neuem zu einem schliesslichen stolz ersiegten Durchbruche und glänzenden Aufstiege des nun wirklich befreiten *Gralmotives* selbst: »der dort dir schimmert heil und hehr — des Grales heil'gen Speer!«

Sogleich ertönt der *Liebesmahlspruch* mit einem Zwischenspiele des *Charfreitagsmotives* zu Gurnemanz' tief begeisterten Freudenrufen: »O Gnade, höchstes Heil«, mit deren letzten Worten: »heilig hehrstes Wunder« auf dem *elegischen Schlusse*, der die Wonne wie in Thränen löst, das lange verstummte *Glaubensthema* von der Höhe her die erhabene Heilung alles Wehes verkündet und in zarter Wendung hinüberleitet zum Beginne der Erzählung des Gurnemanz (»O Herr, war es ein Fluch — so glaub', er ist gewichen«). — Mit jener zarten Wendung aber hat sich das *Glaubensthema* in eine Melodie verwandelt, welche wir schon bei Gurnemanz' früheren Freudenrufen als neue Oberstimme zum *Thorenmotiv* gehört zu haben glauben,



und die nun in frommer Rührung von seliger Reinigung und Entsühnung singend noch ein Mal zum *Gralmotive* führt (»Hier bist du, dies des Grals Gebiet«). Die Schilderung von der Verödung und Trauer in der Gralsburg lässt zunächst den Beginn des Vorspieles wiederholen; dann ruft die Erwähnung des leidenschaftlich todbegehrenden Amfortas dessen *Wehelaute* mit dem *Kundrymotive* hervor, wonach für den folgenden längeren Theil, die eigentliche Schilderung des allgemeinen Zustandes, jene vorher erwähnte *verkürzte Figur der Öde* (XX. 1.) thematisch in mannigfachem Wechsel durchgeführt wird.

XX. 1. (Verkürztes Öde-Thema.)



Ein hierauf folgender Theil (»Nie kommt uns Botschaft mehr«) bringt uns in feierlich ernster Weise, auf den Grundtönen des *Glockenthemas*, harmonisch verdüstert, die erste Mahnung an die Trauerfeier (s. XXIII.); doch auch sie verhallt in der *Öde* (»In dieser Waldeck' barg ich selber mich« u. s. f.). Da haucht es im leisesten *pp.* geisterhaft über die Wüste der Traurigkeit hin — ein ergreifendes Tönen der selig-glänzenden *Titurel*-Variante des *Glaubensthemas* (III. 2.) im *Gralmotive* endend: »denn Titurel, mein heiliger Herr« — und dann, stockend, wie mit erstickender Stimme, zur letzten Wiederholung des *Ödemotives*: »er starb — ein Mensch — wie Alle!«

Ein lauter Schmerzensschrei entringt sich Parsifal's Brust: »Und ich — ich bin's, der all' dies Elend schuf!« Klagende *Sehnsuchtsrufe* nach der Erlösung dringen auch in seinem Gesange durch; dann sinkt das *Thorenmotiv* (»zur Rettung selbst ich auserkoren«) in ein ohnmächtiges Verstummen: der vom leidenschaftlichsten Schmerze Ergriffene bricht unter der Last der Weltschuld, die von ihm die Sühnung heischt, besinnungslos zusammen. Da eilt Kundry hilfreich herbei, holt Wasser vom Quell und benetzt ihm die Stirn, löst ihm den Panzer und müht sich



in weiblich zarter, dienender Güte — wobei auch die heftig aufspringenden Bewegungen ihrer *stürmischen Figur* sich bald ermässigen und einem innigen Nachgesange der *Hingebungs-melodie* (XIX.) in zweien kurzen, sanft gedehnten und wie mit stillem Heilsverlangen endenden Absätzen Raum geben. Doch nun schweigt Alles: »Nicht so! — Die heil'ge Quelle selbst erquicke uns'res Pilgers Bad.« Aus wenigen tiefen, getragenen Tönen des *Glockenmotives* steigt es in feierlich ernster Harmonie hervor: das neue *Thema des Segens und der Taufe* (XXII.):

XXII. Der Segensspruch.



Der folgende Scenentheil wird von dem neuen Motive beherrscht, welches viermal in nicht zu ferner Aufeinanderfolge immer zur Einleitung der bedeutsamen Handlungen der Fusswaschung, der Segnung, der Salbung Parsifal's und der Taufe Kundry's erscheint. In eben so milder wie feierlicher Weise vereinigt es in sich etwas von dem heiligen Charakter des Grales und von dem zarten Wesen der holden Frühlingsnatur, welche als lebendige Symbolik der Entsöhnung und Wiederkehr diese frommen Handlungen in immer mehr sich entschleiender Bedeutsamkeit umgibt.

Dem *ersten Segensspruche* folgt sogleich die *zweite Entsöhnungs-melodie*, deren Anklänge wir bereits vernahmen, doppeltheilig, zart und friedevoll, zu und nach den schönen Worten des Gurnemanz: »und langer Irrfahrt Staub soll nun von ihm gewaschen sein« (XXI. ad 2 + 2).



XXI. 2. Zweite und dritte Entsühnungsmelodie.

ad 2.



Hier scheint schon hell die Morgensonne auf thauige Blumen und in entsühnte Menschenseelen nieder; doch noch ist die laute, leuchtende Freude der Befreiung, die volle schwärmende Osterlust nicht gestattet, bevor nicht die Weihe heiliger Liebesthaten die fromme Gruppe der Hoffenden zum letzten Gange gekräftigt und verklärt hat.



»Unser harrt die hehre Burg« — da treten wiederum ernst mahnende Klänge aus dem *Trauerchore* ein (XXIII.), und in der Erinnerung an den Zustand der ihr letztes leidvolles Fest vorbereitenden Ritterschaft folgt noch ein Mal in seiner verkürzten Form das Motiv der *Verödung*.

XXIII. Der Trauerchor.



Inzwischen beginnt Kundry ihr treues Werk der Fusswaschung; und wie des Ruhenden Auge ihr sich zuwendet, ist es eine ergreifende Wiederkehr jener getragenen Töne aus der Erzählung des zweiten Aktes (»wähn' ich sein Auge schon nah'«), welche diesen heilenden Blick des gelobten Helden begleitet und dann wieder in zarter Höhe abgelöst wird von dem Vorspiele der vorigen *Entsühnungsmelodie* (XXI. ad 2): »Du wuschest mir die Füße, nun netze mir das Haupt der Freund«. — »Gegnet sei, du Reiner, durch das Reine« ertönen darauf Gurnemanz' von erhabener Rührung bewegte Worte im *zweiten Segensspruche*, und abermals schwebt wie zuvor die *zweite Entsühnungsmelodie* selbst (XXI. 2.) mit sanft lösender Klarheit ihm nach: »So weiche jeder Schuld



Bekümmerniss von dir!« — Von einer leichtfliessenden Figur umspielt, wiederholt sich dann der Segensspruch sogleich zum *dritten* Male; er leitet die Salbung der Füsse durch Kundry ein, und wie zarte Seufzer frommer Hingebung und demüthiger Sehnsucht weht es durch die Musik, welche diese Handlung leise begleitet, um zuletzt in die innigen Töne der *Mädchenklage* selbst überzugehen (»Du salbtest mir die Füsse — das Haupt nun salbe Titurel's Genoss«), worauf in stolzem *f.*-Einsatze (»dass heute noch als König er mich grüsse«) das *Parsifal-motiv* die Salbung des Hauptes vorbereitet. Der wahrhaft königliche Weihegruss des Gurnemanz fügt sich dem Motive und den gedehnten Verbindungstönen seiner Fortführung mit begeisterter Innigkeit an: »Du Reiner, mitleidvoll Duldender«; und das *Thorenmotiv* mit einer wie zur »Heilandsklage« hindrängenden Begleitungsfigur mündet abermals im *Parsifal-motiv* mit dem Übergange zum Aufstiege des *Gralmotives* im *ff.* (»die letzte Last entnimm nun seinem Haupt«). —

Von diesem glänzend-feierlichen Höhepunkte führen weihevoller, weit ausathmender *Accorde dim.* zum *vierten pp.-Einsatze des Segensspruches*, der nun als heilverkündender *Taufgesang* für Kundry erklingt: »Mein erstes Amt verricht' ich so: —«, das *Gralmotiv* tönt nach und das *Glaubensthema* schwebt daraus hervor, wie die heilige Taube über den Wassern: »die Taufe nimm, und glaub' an den Erlöser!« — und wie es zur Taufe sich sanft hernieder senkt, segnend auf das Haupt der Sünderin, das diese tief zur Erde beugt in heftigem Weinen: da geht das heilige Thema aus in jene ergreifenden Schlusstöne der *Heilandsklage* (II. Akt: »da traf mich sein Blick«); der Blick des Heilandes scheint aus den Augen seines reinen Boten entsühnend auf das vom Fluche befreite weinende Weib, und nun gibt es kein Hemmniss mehr — die Erlösung tritt im Augenblicke des göttlichen Segens ein, wie das Licht in die Welt drang mit dem Worte seines Schöpfers — sogleich aus den letzten Klängen der Heilandsklage spinnt es sich zart und ruhig in wiegender Schwebung leise hervor: das melodische Weben der »*Blumenaue*« (XXIV.).



Der ganze reiche, reine Zauber neuerwachter Lenznatur ist aufgethan, und holdeste Stimmen der Erlösungsfreude füllen in sanfterster Wonne athmenden Daseins die duftende, blühende, thauige Weite der schönen, stillen Welt am sonnigen Heilandstage. Die Melodie wird kanonisch weitergeführt zu Parsifal's zart entzücktem Rufe: »Wie dünkt mich doch die Aue heut' so schön«, und gefolgt von der sehnsuchtsvoll drängenden, dann sanft beruhigten Durchführung der *ersten Entsühnungsmelodie* (XXI. 1.), welche gleich zu Anfang des Aufzuges in die Öde der Scene so lichten Hoffnungsschein geworfen hatte. Aber noch einmal muss sie hier bald verstummen vor düsteren Klängen (»Das ist Charfreitagszauber, Herr«), womit aus schaurigem Tremolo der *Liebesmahlspruch* zum *Charfreitagsmotive* emporsteigt, bis dieses nach wiederholtem Erseufzen (»O weh des höchsten Schmerzentags«) sich wieder in die Schlusswendung des Spruches auflöst:

»Du siehst, das ist nicht so«.

XXIV. Die Blumenau.



Die *Blumenau* ist unter dem Duster der Charfreitagswolke zum anderen Male licht hervorgetaucht und bildet mit ihrer kanonischen Melodik die anmuthig tönende Unterlage zu Gurnemanz' belehrendem Gesange vom Segen des Charfreitagszaubers. Ein Zwischenspiel von gleichmässig schwebenden Gängen des *Gralmotives* (»Nun freut sich alle Kreatur auf des Erlösers holder Spur«) führt einen dritten Einsatz der Hauptmelodie im sieghaften *f.* ein (»will ihr Gebet ihm weihen«). Nochmals als Gegenbild zieht dann mit schweren tritonischen Paukenklängen die Erscheinung des Heilands am Kreuze vorüber (»Ihn



selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen«); und wie aus der innigen Sehnsucht nach dem Anblicke des Heiligen drängt sich der Schlusstheil des *Liebesmahlspruches* mit der *elegischen Figur* in aufsteigender Folge weiter bis zur Wiederkehr der in reizvollem Wechsel durchgeführten vorigen *Entsühnungsmelodie*: »Das merkt nun Halm und Blume auf den Auen«. Eine sanft-anschwellende chromatische Tonfolge (»wie Gott mit himmlischer Geduld«) leitet mit ersänftigendem *dim.* zum vierten Eintritt der Hauptmelodie über; noch ein Mal erhebt sich die Fülle der Melodik zu einem schwebenden *Crescendo*, und auch das *Gralmotiv* durchklingt zuletzt die »Blumenaue« mit den froh und heilig wie hehre Siegesrufe des Guten über Alles hin ertönenden Schlussworten: »Da die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt«. — Dabei setzt im erreichten *f.*, doch alsbald sich milde ermässigend, eine innig frohlockende Variante der *Entsühnungsmelodien* (XXI. 3.) ein und endet, durch die erste Figuration der Melodien langsamer fortschwebend, in den sehnsuchtsvollen Tönen der *Mädchenklage*: »Ich sah sie welken, die einst mir lachten«. Mit den folgenden Worten: »ob heut' sie nach Erlösung schmachten?« geht diese leise in die *Heilandsklage* über, um dann noch einer fünften, letzten Wiederkehr der Hauptmelodie der *Blumenaue* im leisesten *pp.* Raum zu geben, bei den zart sich mit der Melodie verwebenden, in erhabener Freudigkeit innig ergreifenden Gesangesworten: »Auch deine Thräne ward zum Segenthau: du weinst — sieh', es lacht die Aue!«

Da schwillt es wie Seufzer seliger Entzückung auf, in den Nachklängen der letzten *Entsühnungsmelodie*, die aber bald *dim.* wieder entschweben: schon klingt es wie Wehelaute in diese verhallenden Töne; ferne Glocken, des Schlusstones ihres früheren Themas verlustig, mahnen an die Trauerfeier, welche in der Gralsburg bevorsteht, und die konstante Begleitungsfigur der folgenden Verwandlungsmusik und der Trauerchöre (vgl. XXIII.) schliesst sich den thematischen Tönen an. Aber jetzt noch siegt über den lastenden Ernst dieser Klänge das glänzende *Par-sifalmotiv*, welches hier den Beginn der Wanderung des Helden zu der Ausübung seiner Heilsthat im hehren Hause



des Jammers begleitet. So gelangen wir mit ihm, festen Schrittes, hinüber in die dunklen Wunder der neuen Verwandlung.

Die Verwandlungsmusik.

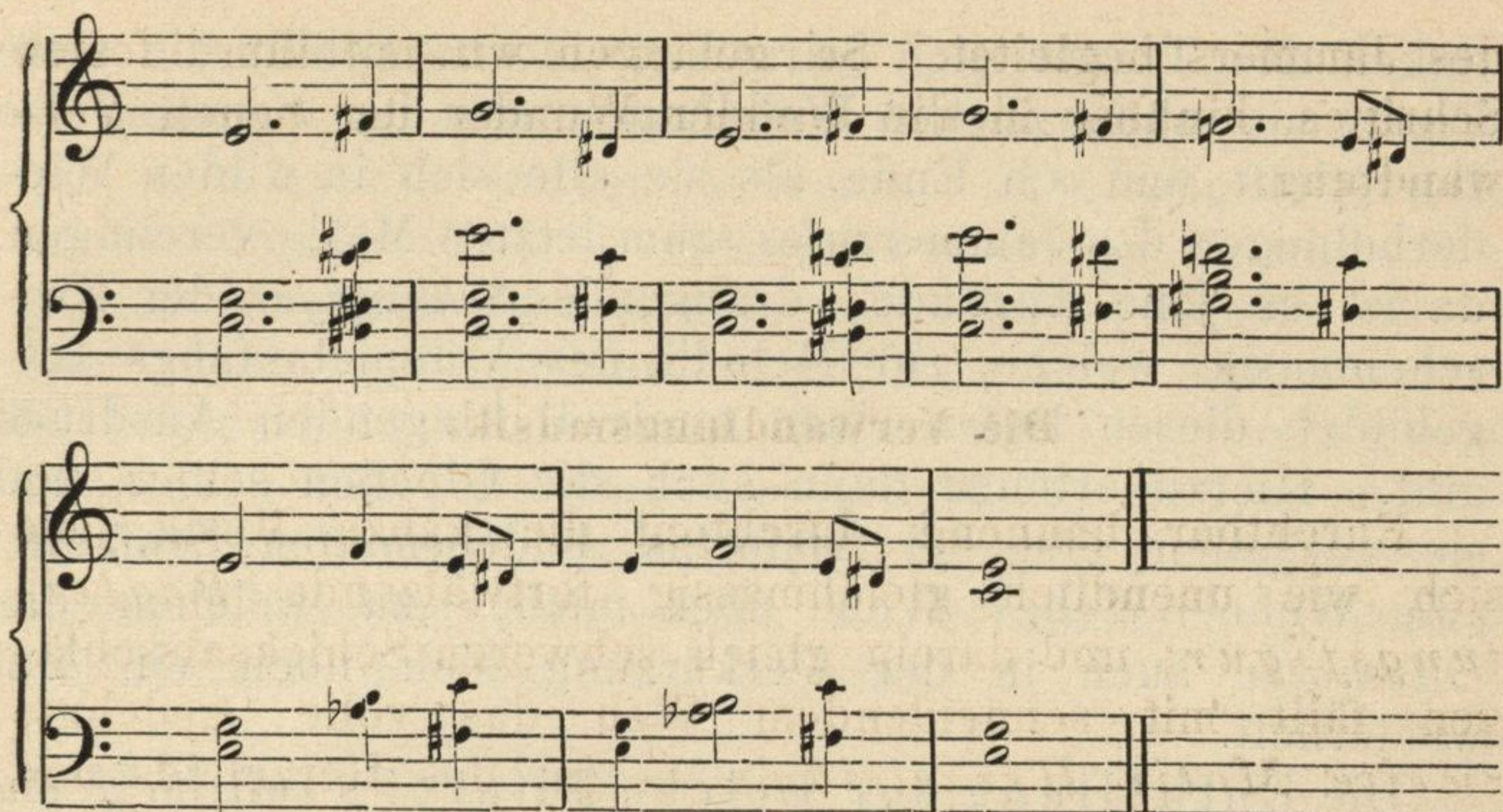
Furchtbar bannend durchtönt die ganze Musik jene sich wie unendlich gleichmässig fortwälzende *Begleitungsfigur*; und darein gleich schweren Schicksalsschlägen fällt mit schneidendem Weh das volle, gedehnte *zweite Motiv Herzeleide's* — ja, des Herzeleids und Liebeswehs der Menschheit und aller Qual der Liebe ihres Segenbringers selbst! —

XVI. 2.



Es ist, als zöge das Bild des Lebens unseres Helden, von dem Leiden der Mutterliebe an, auf seinem Passionswege mit dem drückenden Kreuze des Erlöseramtes an uns vorüber: noch einmal muss er auf diesem letzten Gange das ganze Unheil mitleidend ertragen, welches die Welt, der er das Heil zu bringen berufen ward, mit düsterer Schwere belastet. Eine Sphäre tiefster Schmerzen, die in Gurnemanz' Erzählung uns verkündete, ist es, in die wir mit ihm eintreten, durch die wir fortschreiten, wie das Motiv sich fortbewegt, entsetzlich, jeder Befreiung bar, hartnäckig zu immer neuen Schicksalsschlägen hingewandt, welche, jener Erzählung gleich, in den Harmonien der *Verödung* und mit peinvollen Trugschlüssen sich aneinander reihen, immer auf den erbarmungslos weiterschreitenden Füßen der Begleitungsfigur, in die auch die *Glockentöne* sich endlich wieder mischen, um so anwachsend eine *ff.*-Durchführung der ringend wehklagenden *Schlussfigur* des Ganzen einzuläuten:





Als die hiervor verstummte frühere Begleitungsfigur von Neuem hinzutritt, und das *Ödemotiv* nun in voller Gestalt erklingt, öffnet sich der Gralstempel vor unseren Blicken, und die Ritter, die Einen mit Titurel's Leiche, die Anderen mit Amfortas und dem Grale, ziehen in dunkler Trauergewandung von verschiedenen Seiten unter den Wechselgesängen ihres Doppelchores ein.

II.

Der Bann tiefer Trauer und wehevoller Verzweiflung liegt auch noch auf den Chören der Ritter, und es sind dieselben musikalischen Ausdrucksmittel, wie wir sie theils in voriger Scene bei Erwähnung der Feierlichkeit, theils in der Zwischenmusik vernommen haben, welche hier auf charakteristisch unterschiedene Weise die melodische und harmonische Formation beider Chöre bilden. Beachtenswerth ist dabei, dass die ersten Verse viermal im *Gralmotive* abschliessen. Als Begleitungsfigur gesellt sich dem Chore mit Amfortas jene konstante leidenschwere Bewegung aus der Zwischenmusik, während der Chor mit Titurel's Leiche von dem *Glockenthema* begleitet wird. Wie aber die Wechselgesänge in der gesteigerten Lebhaft-



tigkeit der Trauer sich kürzer erwidern, behält die erste Figur mit schmerzlichen Wehelaute aus der *Verödung* die Herrschaft, und am Ende, als sie alle sich in wilden Wiederholungen des Jammerrufes »zum letzten Mal!« vereinigen, da ist es jene ringende, drängende *Schlussfigur* der Zwischenmusik, welche, zur Melodik des Vorspielanfangs ausgebildet, diesen Rufen einen qualvoll klagenden Ausdruck gibt. Hierzu ertönen dann auch die Glocken selber, und sie verhalten erst bei Amfortas' leidensmatten Seufzern: »Ja Wehe! Wehe! Weh' über mich!« zu welchen das *Ödemotiv* auch in der Verkürzung sich noch ein Mal wiederholt.

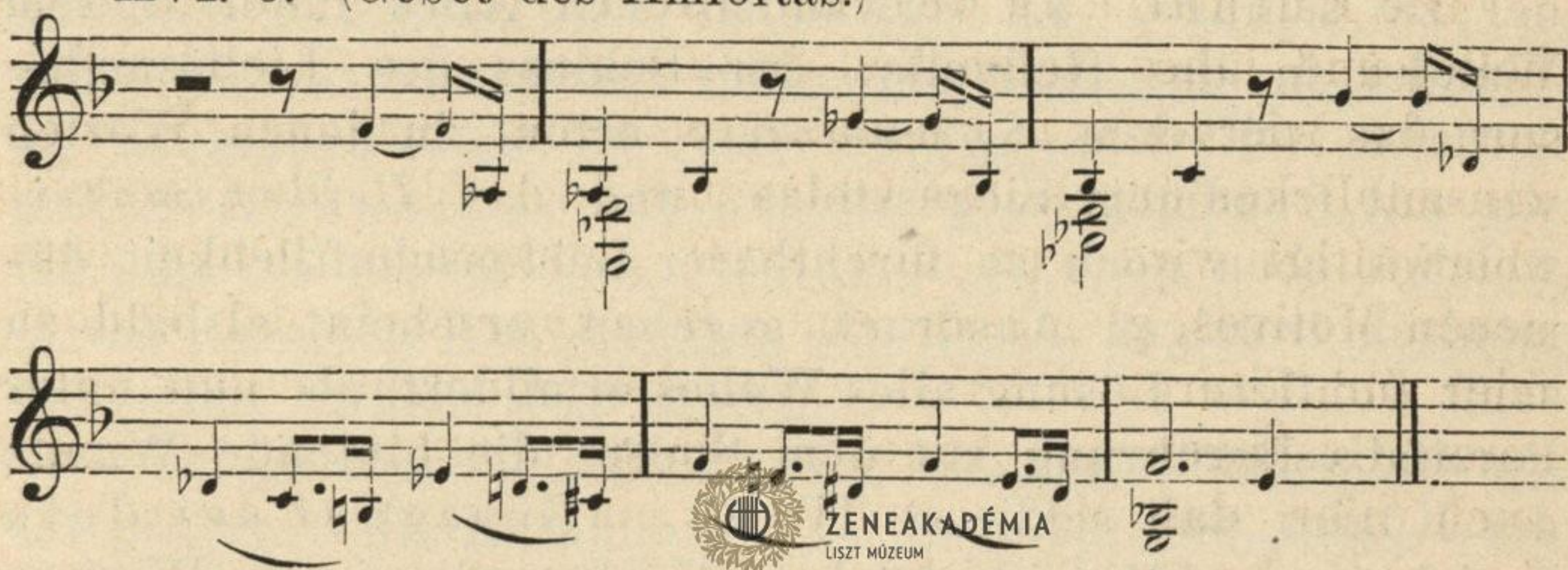
Die Enthüllung der Leiche Titurel's ruft im *ff.* ein helles und jähes Aufzucken des *Leidensmotives* (IV.) hervor, das wie vor dem Ungeheueren eines erhabenen Schmerzensanblickes durch drei Oktaven niedersteigt, aber sogleich überwältigt wird von den sanft getragenen Tönen eines neuen Motives, gleichsam eines *Weihegrusses* der Todtenfeier für Titurel (XXV.). Wie dies übrigens allen grösseren Gesängen des Amfortas charakteristisch ist, so bildet auch hier das *Motiv* ein kurzes »*Ritornell*« zu dessen Gebete (»Mein Vater, Hochgesegneter der Helden«), bevor es in dem Gebete selbst zum thematischen Grundgedanken wird. Es athmet ganz die edle Ruhe aus der selig-stolzen Zeit des Titurel, und wenn es zuletzt bei den Worten: »Oh, der du jetzt in göttlichem Glanz den Erlöser selbst erschaut« von dem *Glaubenthema* abgelöst wird, so meint man eine, formell zwar nicht wohl nachzuweisende, innere Verwandtschaft dieser beiden Themen allerdings zu bemerken.

XXV. Der Weihegruss für Titurel.



Das Gebet wendet sich damit der Erinnerung an die Gral-enthüllung zu, wobei auch der *Liebesmahlspruch* und das *Gralmotiv* wieder auftreten; dann aber mit dem letzten Satze: »Tod — Sterben — einzige Gnade!« begegnen wir noch einer musikalischen Figur, welcher allenfalls eine unwillkürliche Ähnlichkeit mit dem zweiten Herzeleide-Motive, als einem Motive des Liebeswehes, abzulauschen wäre, die aber hier selbständig und in ausserordentlich zart ergreifender Weise, dann in einer beschleunigten Klageform fortgesetzt, die herzensinnig flehenden Schlussworte des Amfortas begleitet:

XVI. 3. (Gebet des Amfortas.)



Doch der Ritter heftig aufwärts drängende Rufe: »Walte des Amtes! Du musst! Du musst!« reissen den Ermatteten noch ein Mal zu neuer und höchster Verzweiflung empor: »Nein — nicht mehr!« und es ist sein *Leidensmotiv*, das ihn zu Anfang des Dramas begleitete, welches nun auch am Schlusse in wilder Leidenschaftlichkeit und bald mit einer trotzig aufspringenden äusserst energischen Erweiterung sich seiner furchtbaren Seelenempörung gegen das Leben gesellt.

IV. 1.

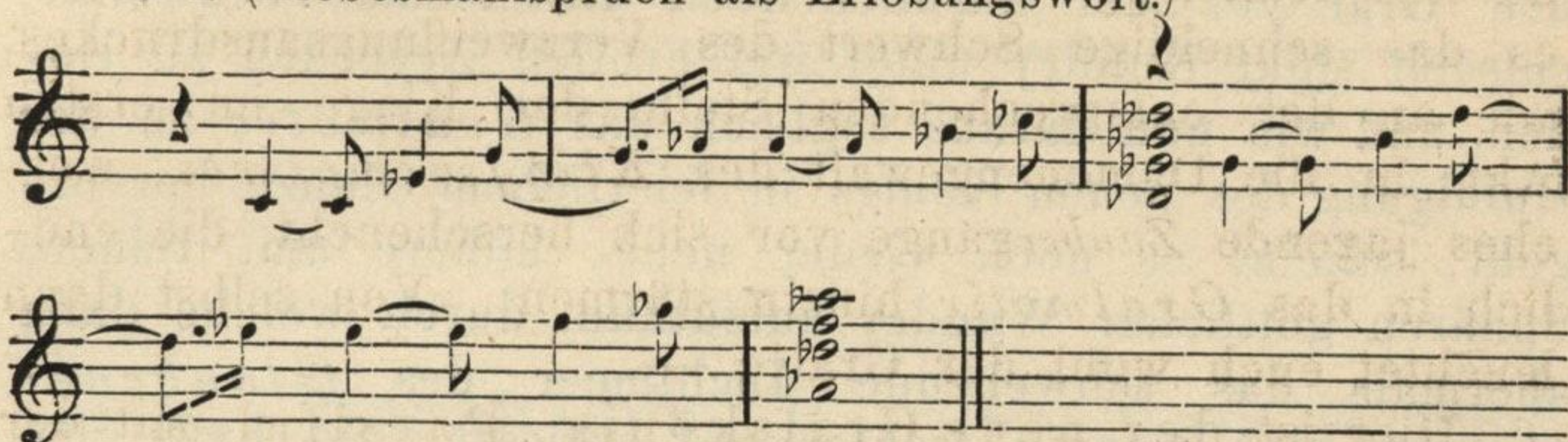


Zu den letzten Worten (»Heraus die Waffe!«) aber gibt es das schneidige Schwert des Verzweiflungsausdruckes, wie an der entsprechenden Stelle der Klage im ersten Akt, in die Dämonengewalt des *Klingsormotives*, welches jagende Zaubergänge vor sich herscheucht, die endlich in das *Gralmotiv* hinein stürmen: »Von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!« —

Hier ist der neue Gralskönig, Parsifal, mit der heilenden Wehr schon eingetreten, und wunderbar wandelt sich die Harmonie des Gralmotives, als öffnete sich jetzt ein neues höheres Reich, wie er hervorschreitet: »Nur eine Waffe taugt: die Wunde schliesst der Speer nur, der sie schlug«. Es verwandelt sich Alles unter diesem Wunder in das Heilvolle: der Schluss des Liebesmahlspruches mit dem *Speermotive* ertönt in jenen Worten wie mit freudigem Siegesstolze, und das *Leidensmotiv*, welches eben noch so furchtbarer Leidenschaftlichkeit dämonisch trotzigem Ausdruck gegeben, erscheint alsbald zu sanft wohliger Lösung alles Wehes ermildert, als nun unter Parsifal's Berührung mit dem Speere die blutende Wunde des Königs sich ~~schließt~~ ^{schließt} (IV. 2.). »Gesegnet sei dein Leiden, das Mitleids höchste Kraft und reinstes Wissens Macht dem zagen Thoren gab!« Das *Thorenmotiv*, dem veränderten Leidensmotive folgend, tritt einher als ein erhabenes Zeichen reinsten Triumphes in wachsender Schwelung bis zum Einsatze des vollen Triumphgesanges im *Parsifalmotive*, das seinen ganzen königlichen Glanz entfaltend Parsifal's Vorschreiten in die Mitte der Bühne begleitet: »Den heil'gen Speer — ich bring' ihn euch zurück!« Da sind es der *Liebesmahlspruch* und das *Glaubenthema* (in jener das Heilthum bezeichnenden Form III. 3.), welche die Wiedervereinigung des Grales und des Speeres in einem kurzen feierlichen Gesange begrüßen; aber der Liebesmahlspruch wendet sich nicht mehr auf der Höhe seines Aufstieges klagend um in jener Schmerzensfigur der heiligen Leidenswunde, sondern er steigt ungehemmt zu seliger Freiheit aufwärts (I. 3.), und behält diese Form eines himmlisch verklärten *Erlösungswortes* göttlicher Liebesmacht für den ganzen Schluss des Dramas bei.



I. 3. (Liebesmahlspruch als Erlösungswort.)



Und nun beginnt mit dem Glaubensthema auch der letzte weihe- und wonnevolle Gesang des neuen Königs: »O welchen Wunders höchstes Glück!« wozu wie am Ende des Vorspieles das inbrünstig aufsteigende *Speermotiv* mit der *elegischen Figur* und der *Heilandsklage* selbst den Ausdruck der trostvollen Heiligung alles Wehes zu höchster Seelen-Seligkeit empfangen. *Thorenmotiv* und *Erlösungswort* aber bilden das Nachspiel, als Parsifal nun die Stufen zum Heilthum emporsteigt mit seinem ersten tönenden Königsgebote und letzten Worte: »Enthüllet den Gral! Öffnet den Schrein!«

Von goldenen Harfenklängen umspielt, verkündet das *Gralmotiv* die Enthüllung des lange verschlossenen göttlichen Segenspenders, und wiederum folgt ihm zu Parsifal's stummem Gebete das innig verbundene fromme Paar des *Erlösungswortes* und *Glaubensthemas*, das Eine wie die sonnenschimmernde Blüthe aus dem himmlischen Liebestriebe des Anderen. Ein hehrer Glorienschein strömt von oben her in die tiefe Dämmerung des Saales: »Höchsten Heiles Wunder!« beginnen leise die Chöre im Motive des *Thoren*, das hier als wirkliches Heilandsmotiv sich offenbart; und »Erlösung dem Erlöser« steigt das *Erlösungswort* aus der Tiefe der Männerstimmen hervor, dringt weiter durch die Jünglingschöre bis empor zu den Knaben, die es über die Stimmen Aller hinweg in die höchste Höhe tragen und dort auf lange gehaltenem Tone wie eine ewige Sonne des Heiles ausstrahlen lassen. In vielstimmiger Verwebung, gleich selig miteinander verschlungenen und leicht sich umspielenden Geistern des Lichtes, senkt sich auf seinen zartesten Fittigen das *Glaubensthema* von der Höhe hernieder: die heilige Taube schwebt segnend über Parsifal's Haupte, der sanft



den Gral vor der aufblickenden Ritterschaft schwenkt; entseelt sinkt Kundry unter weihevollen Accorden zu Boden, und wie nun daraus sogleich das *Gralmotiv* zu der Huldigung des neuen Königs in feierlichem Glanze hervorgeht, scheint es noch wieder neue, höhere und reinere Sphären göttlicher Wunder aufzuthun, durch welche dann abermals das schwebende Lichtmeer des *Glaubens-themas* sich wonnig frohlockend ergießt. So hüllt eine leuchtende Fülle überirdischer Seligkeit all' das im Dämmer vor unseren Blicken verschwindende Erschaubar-Wirkliche der erhabenen Scene in seinen gleichen himmlischen Äther ein, durch welchen volltönig zum Schlusse nur einzig noch aus dem letzten Gralmotive das *Erlösungswort* des Göttlichen frei zur ewigen Wonne emporsteigt.

72613



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Verlag von GEBRÜDER SENF in Leipzig.

Aus der Zeit — für die Zeit.

Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst

von

Martin Plüddemann.

II. Aufl. Preis brosch. 2 M., geb. 2 M 75 P.

Herr Dr. L. Schemann begann seine ausführliche Kritik über das damals in I. Aufl. (anonym) vorliegende Buch v. J. in den Bayreuther Blättern wie folgt: „Wir wollen mit dem Folgenden ein überaus werthvolles Buch der unverdienten Vergessenheit zu entziehen suchen, der gewisse, von der landläufigen Art weit abstehende Eigenschaften es nur allzuleicht überantworten möchten. Unbekannter und ungenannter Autor; ernste „wagnerische“ Tendenz; Anspruchlosigkeit und Abwesenheit jeglicher Reclame — das sind die Umstände, die dem Werke von vorn herein den Zutritt in die Welt der grossen Oeffentlichkeit, der politischen und belletristischen Journale, der gebildeten Gesellschaft versperren; aber auch in unseren Kreisen wird es vielleicht nicht sofort die verdiente Schätzung finden etc. etc.“ Die Redaction der Bayreuther Blätter sagt hierzu als Anmerkung: „Es sei uns gestattet, hier in unsere **Bibliothek zur Charakteristik der Zeit**“ die Besprechung eines Buches aufzunehmen, welches eigentlich grossentheils selber darin abzudrucken gewesen wäre, insofern, als es die Kunst und den Kunstsinn „unserer Zeit“ in treffenden Beispielen und Beurtheilungen vorzüglich charakterisirt. Da ein solches Abdrucken unmöglich ist, so möge unsere Leser die obige, an sich schon werthvolle Besprechung umsomehr dafür entschädigen, als sie ihrerseits wiederum nicht verfehlen wird, unsere Freunde zur Lektüre des Buches selber, als zur Erfüllung einer schönen Pflicht, ernstlich anzuregen.“

Welche Beachtung obige Kritik gefunden hat, beweist der Umstand, dass sich bald darauf die Herausgabe einer neuen, zweiten Auflage nöthig machte, welche der Autor nun unter seinem Namen erscheinen liess.

Was ist Styl? Was will Wagner?

Was soll Bayreuth?

Betrachtungen über die Idee einer Stylbildungsschule in Bayreuth

von

Hans von Wolzogen.

II. Ausg. Preis geh. 1 M.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Verlag von GEBRÜDER SENF in Leipzig.

Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagners.

Gesammelt

von

.

Preis brosch. M. 1.50, eleg. geb. M. 2.25.

Die vorliegende Sammlung von Aussprüchen Richard Wagners soll, wie der Herausgeber in der Einleitung bemerkt, einem doppelten Zweck dienen. Sie soll erstens den Freunden des Meisters die altgewohnten und vertrauten Stellen in einer übersichtlichen Folge vor Augen führen, damit sie ihnen nach Bedürfniss leichter gegenwärtig seien. Zweitens ist sie darauf berechnet, einen Beitrag zur Ausbreitung des Verständnisses Wagners bei der grossen Masse derer abzugeben, die ihm bisher fremd und gleichgültig gegenüberstanden, erkennen zu lassen, wie die Kunst Wagners in der seiner Vorgänger wurzelt und Anregung zu geben zu einer näheren Kenntnissnahme der Schriften dieses grössten Meisters der Jetztzeit. — Die Auswahl ist ihrem Zwecke gemäss mit Umsicht und Geschmack getroffen und bietet geistvolle und bildende Unterhaltungslektüre für Laien und Eingeweihte. Da das Buch sich zudem in einer höchst gediegenen und eleganten Ausstattung präsentiert, die es als Festgeschenk sehr empfiehlt, so dürfte ihm gewiss eine weite Verbreitung sicher sein.



ZENEAKADÉMIA
LISZT-MÚZEUM

Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreime aus R. Wagner's »Ring des Nibelungen«, versuchsweise bestimmt von Hans von Wolzogen. 2. Aufl. 3 $\frac{1}{2}$ Bogen 8⁰. geh. 1 M.

Richard Wagner und Schopenhauer. Eine Darlegung der philosophischen Anschauungen R. Wagner's an der Hand seiner Werke von Dr. Friedrich von Hausegger. 3 Bogen gr. 8⁰. geh. 75 P.

Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft von Martin Plüddemann. 4 Bogen gr. 8⁰. geh. 60 P.

Wanderbuch. Bilder und Skizzen von Adolf Stern. 14 $\frac{1}{2}$ Bogen in eleg. Umschlag geh. nur 1 M.

Inhalt: Oberammergauer Passionsspiel. Rhätische Wanderungen. Venezianische Bilder. Bayreuther Nibelungentage.

In diesem Wanderbuch des talentvollen Dichters und Culturhistorikers vereinigen sich Gediegenheit des Inhalts, geistvolle Gedanken und schöne fesselnde Sprache zu allen Vorzügen, die wir dem hochinteressanten Buche nachsagen können.

(Schles. Ztg. Nr. 390. 1877.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Verlag von GEBRÜDER SENF in Leipzig.

Das musikalische Drama

von

Edouard Schuré

Deutsch von Hans von Wolzogen.

II. Aufl. 2 Theile in einem Bande. 26 Bogen gr. 8°. Preis geh. 3.50 M.,
geb. 4.50 M.

Dieses hervorragende Werk bietet um so grösseres Interesse, als es seine Entstehung einem Franzosen verdankt, von dem eine unparteiische Behandlung des Stoffes eher zu erwarten ist, als von seinen in der Wagnerfrage leicht aufbrausenden und hitzigen deutschen Collegen.

Das Werk ist in zwei Theile getheilt, von denen der erste die Musik und die Poesie in ihrer historischen Entwicklung, der zweite aber Richard Wagner, seine Werke und seine Ideen behandelt. Mit vieler Sachkenntniss verfolgt der Verfasser die Spuren des musikalischen Dramas vom alten Griechenland aus, sowie den Weg der Dichtkunst von Dante bis Goethe und den Pfad der Musik von Palestrina bis Beethoven, um dann die Verschwesterung beider Künste in Gluck und endlich in Wagner zu documentiren. Der zweite Theil ist, wie oben erwähnt, gänzlich dem Künstler Wagner und seinen Werken gewidmet, dessen Leben Schuré erzählt, dessen Werke er analysirt und dessen Stellung er in der Geschichte des Theaters beleuchtet.

Mit sachkundigem Eingehen und der wahren Erkenntniss dessen was beabsichtigt wurde, schildert der Verfasser auch das Bayreuther Theater, das ihm über alle Theateranlagen, die antiken nicht ausgenommen, steht, als das erste, das einzig für eine Idee begründet wurde, die zu einer Generalreform des Theaterbaues Anlass geben sollte. Das musikalische Drama aber ist für den geistvollen Verfasser die denkbar reichste und vollendeste Form des Dramas überhaupt. Von Wolzogen hat das französische Original nicht nur übersetzt, sondern den zweiten Theil auch verkürzt und zusammengezogen, wie es für ein deutsches Publicum passend erschien.

Die Sprache

in

Rich. Wagner's Dichtungen.

Von

Hans von Wolzogen,

II. Aufl. 9 Bogen gr. 8. Preis brosch. 1.20 M.

Inhalt: I. Zur künstlerischen Stilistik. II. Zur grammatischen Stilistik. III. Zur Wortbildung und Wortgebrauch.

Die »Sprache« bildet gewissermassen eine Ergänzung des »thematischen Leitfadens« durch die Musik zu R. Wagners Festspiel »Der Ring des Nibelungen«. Hatte der Verfasser dort die musikalische Seite des grossen Werkes erläutert, so behandelt er hier den sprachlichen Theil. Die »Tonkunst« sagt u. A.: Wir haben hier wohl von Wolzogens beste Arbeit vor uns, wie überhaupt »die Sprache« eine der besten über R. Wagner abgefassten Schriften ist und diejenige, aus der man, nächst dem »Leitfaden« über das Bühnenfestspiel am meisten lernen kann.



Verlag von GEBRÜDER SENF in Leipzig.

Thematischer Leitfaden

durch die Musik zu Richard Wagner's

Tristan und Isolde.

Von

Hans von Wolzogen.

= Zweite Auflage. Preis 75 P. =

Thematischer Leitfaden

durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel

Der Ring des Nibelungen.

Von

Hans von Wolzogen.

Vierte Aufl. Preis brosch. 2 M., eleg. geb. M 2.75.

Englische Uebersetzung hiervon unter dem Titel:

Guide through the music of R. Wagner's

„The Ring of the Nibelung“.

By Hans v. Wolzogen.

English by E. v. Wolzogen.

Preis brosch. 2 M., eleg. geb. M 2.50.

Erläuterungen

zu

Richard Wagner's Nibelungen-Drama

oder

Die Tragödie in Bayreuth

und ihr Satyrspiel.

Von

Hans von Wolzogen.

Fünfte Auflage. Preis broschirt 1 M.

Inhalt: I. Das Bayreuther Nationaltheater. — Wagner's nationale Idee. — Bayreuth — ein Bedürfniss der deutschen Kunst. — Der Ort des Nationaltheaters. — Die Wirkungen der Festspiele. — II. Das Nibelungen-Drama. — Wagner's Schlussworte nach dem ersten Cyklus. — Das Scenische: kritiko- und zoologische Bedenklichkeiten. — Die Musik: Längen und Leitmotive. — Die poetische Form. Stabreim und Sprache. — Die Dichtung: ethische Grundidee, poetische Behandlung des Sagenstoffes, nationale Bedeutung. —



Verlag von GEBRÜDER SENF in Leipzig.

Richard Wagner's
GEBURTSHAUS
in Leipzig.

Preis in Visit 1 M., in Cabinet M. 1.50, im Quart 5 M.

Die photographische Aufnahme des R. Wagner'schen Geburtshauses dürfte sicher allen Verehrern des Meisters hoch willkommen sein.

MOSAİK
für Musikalisch-Gebildete.

Von
Prof. Dr. Ludwig Nohl.

29 Bogen gr. 80. Preis eleg. brosch. 6 M., eleg. geb. 7 M.

Der unermüdet thätige, um die Sammlung, Sichtung und Erläuterung der musikalischen Produktivität und biographischer Daten so verdiente Heidelberger Professor, Dr. LUDWIG NOHL gibt in diesem, »Mosaik« betitelten Bande eine Reihe von Studien, reich an mannigfacher Anregung, durchwoben mit vielfachen, bisher noch völlig unbekannten Notizen über das Leben und Wirken, sowie aus dem handschriftlichen Nachlasse der hervorragendsten deutschen Tonkünstler. Als »Mosaik« ist das Buch bezeichnet, weil sein Inhalt nach des Verfassers ganzer Auffassung vom Wesen der Künste, auch der musikalischen, trotzdem dieser Inhalt aus den verschiedensten, buntesten Details bezüglich des Seins, Strebens und Schaffens grosser Musiker besteht, doch zeigen soll, »wie Alles sich zum Ganzen webt«, wie auch der vermeintlich in vollster Freiheit und schöpferischer Willkür producierende Künstler dennoch einem seiner Zeit, der Gesamtheit, seiner Zeitgenossen und ihm selbst innewohnenden Gesetze folgt, schaffend nur ein dienendes Glied des Ganzen, während auch seine Werke sich nothwendig und an genau zu erkennender Stelle in das Gesamtbild der geistigen und ästhetischen Erzeugnisse gegebener Epochen und Kunstströmungen einfügen. In zehn Abschnitten gibt uns der Verfasser als Einleitung zunächst einen in Karlsruhe gehaltenen Vortrag über 1) Musik und Musikgeschichte, dann eine Reihe von Essays über nachstehend genannte Tondichter und Themata: 2) Friedrich Kiel, 3) Münchener Produktion 1868—72 (Wüllner, I. Stockhausen, H. v. Bülow); 4) zu Goethe's Musikstudien, 5) Briefe C. M. v. Weber's, vor 39 Jahren zum Erstenmale, seitdem nicht mehr veröffentlicht, reich an sachlichen und persönlichen Aufschlüssen über den viel zu früh dahingegangenen Menschen und Künstler Weber; 6) Aus Mozart's Leben und Schaffen in 12 Absätzen; 7) Richard Wagner, 8) Beethoven, 9) Franz Liszt und die Gegenwart, 10) Musikalische Literatur in 6 Kapiteln — man sieht aus diesem einfachen Inhalts-Verzeichnisse, wie reich uns in diesem 430 Druckseiten zählenden Buche eine anregende Quelle sprudelt, da vor Allem das selbstbiographische, das Briefmaterial der genannten Tonkünstler eine breite Stelle in dem Buche einnimmt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Bei **Wilhelm Braumüller**, k. k. Hof- und Universitäts-Buchh. in Wien ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beethoven, Liszt, Wagner.

Ein Bild

der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts

von

Prof. Dr. Ludwig Nohl.

Mit dem Bildnisse des Verfassers.

gr. 80. 1874. Preis 6 M.

Die Beethoven-Feier

und

die Kunst der Gegenwart.


Eine Erinnerungsgabe

von

Prof. Dr. Ludwig Nohl.

Mit Beethovens Portrait und Autograph.

gr. 80. 1871. Preis 4 M.

Im Verlage von  **Gebroder Senf** in Leipzig erschien:

Unsere geistige Bildung.

Von

Ludwig Nohl.

II. Aufl. brosch. 1 M 50 Pf.

Die Breslauer Zeitung äusserte sich jüngst darüber wie folgt:

„Wir können dem geistvollen Essay in kurzen Zeilen auch nicht einmal summarisch genug thun und müssen uns darauf beschränken, ihn der Aufmerksamkeit der Gebildeten angelegentlich zu empfehlen — dass er schon vielfach Interesse gefunden, beweist übrigens die Thatsache seiner zweiten Auflage. Der Verfasser hat sich ein hohes Thema gewählt, wir wollen nicht leugnen, dass die Kürze, mit der er manche Frage behandelt, die nothwendige Vertiefung hier und dort vermissen lässt, dafür aber finden wir in der Schrift selbstständige und geistvolle Gesichtspunkte, deren manche weitschichtige Abhandlung ermangelt.“

Der demnächst erscheinende

Klavierauszug des Parsifal

ist sofort nach Erscheinen zum Ladenpreise

mit einem Rabatt von 25 %

zu beziehen vom Literarischen Museum in Leipzig.



In **Heinrichshofen's** Verlag in Magdeburg erschien und ist zu beziehen durch jede Buch- wie Musikhandlung:

Der Parzival

Wolframs von Eschenbach.

Eine Abhandlung

von

Wilhelm Meyer-Markau.

Mit dem Wappen Wolframs von Eschenbach in Holzschnitt.

(Preis 2 Mark 50 Pfg.)

In No. 9 der Neuen Musiker-Zeitung 1882 heisst es darüber: „Der Verfasser schildert in klarer, poetischer Sprache den Inhalt des älteren Gedichtes und nimmt überall Bezug auf das Drama Wagner's. Ich besitze fast die gesammte Wagner-Literatur, — der in Rede stehende Beitrag gehört zu den Perlen meiner Sammlung; ausserordentliches Wissen und warmes, congeniales Nachempfinden zeichnen die Meyer'sche Arbeit aus. Sie auf das Dringendste Jedem zu empfehlen, der sich vorbereiten will auf das Bühnenweihfestspiel „Parzival“. Das halte ich für meine Pflicht. Eine Fülle von Anregung und Belehrung bietet die 147 Seiten zählende, schön ausgestattete Broschüre, deren Widmung Richard Wagner angenommen hat.“

Die Roman-Zeitung lässt sich folgendermassen aus: „Die gegenwärtige Schrift, in der Meyer-Markau eingehend die Sagen, aus denen der „Parzival“ entstanden ist, den Plan der Dichtung, die Intentionen des Dichters und deren Ausführung behandelt und kritisch beleuchtet, erscheint durchaus geeignet, das Verständniss des „Parzival“ einem grösseren Kreise zu erschliessen.“

Die Bayreuther Blätter (Monatschrift des Bayreuther Patronatvereins) sagen: „Es ist ein rühmenswerther Vorzug des hier vorliegenden Werkes, dass es in keiner Weise jene irrthümliche Manier der üblichen „Kritik“ nachahmt, den „Parsifal“ Wagner's, dieses durchaus selbständige Dichterwerk, nach Wolfram'schen Maassen zu messen und wie eine dramatisch modifizierte Neudichtung des mittelalterlichen Epos zu betrachten.“

Dr. Hans Paul Freiherr von Wolzogen urtheilt: „Ich habe Meyer-Markaus Parzival Wolfram's mit Interesse und Wohlgefallen gelesen und kann das Werk nur empfehlend besprechen. Es ist eine treffliche Schrift.“



Verlag von GEBRÜDER SENF in Leipzig.

Städtebilder

von

Fritz Wernick.

- I./II. Bd.: Neu-Rom, Rom im Concilswinter, Paris, London. 26 Bogen. Preis brosch. 4 *M.* eleg. geb. 5 *M.*
III. » Konstantinopel, Athen, St. Petersburg, Moskau, Warschau etc. 17 Bogen. Preis brosch. 3 *M.* eleg. geb. 4 *M.*
IV. » Florenz, Mailand, Amsterdam, Brüssel, Antwerpen, Rotterdam. 22 Bogen. Pr. brosch. 4 *M.* eleg. geb. 5 *M.*

„Wernick gehört jetzt zu den gefeiertsten Tagesschriftstellern. Ueberall verbindet sich die Gediegenheit des Historikers mit der frischen Beobachtungsgabe des Weltmannes und der Reiz der Schreibart kommt dazu, um vollends das Buch für jeden Gebildeten unentbehrlich zu machen.“ (Köln. Ztg.)

„Wernick hat einen scharfen Blick und verfügt über die schöne Gabe, mit spielender Hand die Spreu von dem Waizen sondern zu können, so dass er dem Lesepublikum nur Interessantes bietet, zumal seinen Beobachtungen nicht nur die Oberfläche, sondern auch das Innere der Dinge als Operationsfeld dient. Wir werden die muntere Schreibweise und die Darstellung des scharf und gut beobachtenden Schriftstellers stets mit Interesse verfolgen.“ (Reform.)

„Der Autor besitzt ein ungewöhnliches Talent, die Physiognomien der grossen Städte anschaulich zu fixiren. Hier erhalten wir in Bildern: Konstantinopel, Athen, St. Petersburg, Moskau, Warschau, alles Mittelpunkte, die jetzt besonders interessant sind. Wernick ist ein Maler mit der Feder, ihm steht eine reiche Farbengebung zu Gebote, er ist aber auch ein Menschenkenner, ein feiner Beobachter der Nationalitäten und versteht vor Allem die Stimmung herauszuarbeiten, welche die verschiedenen Städte in uns hervorrufen. „Städtecharaktere“ hätte der Autor, wenn er anspruchsvoller auftreten wollte, diese Reisebilder nennen können, denn es sind nicht nur Augenblicksphotographien, sondern sorgfältig ausgeführte und oft sehr in die Tiefe gedachte Gemälde, die er uns hier in dem elegant ausgestatteten Bande darbietet.“ (Ueber Land und Meer.)

Durch

Nord-Afrika und Spanien.

Reisestudien von

Fritz Wernick.

29 Bogen. Preis brosch. nur 4 *M.*, eleg. geb. 5 *M.*

In diesen neuesten Reiseschilderungen entrollt uns Wernick in frischer und lebendiger Darstellung Gegenden und Orte, welche zum Theil bisher selten ausführlich und zuverlässlich geschildert wurden, aber doch in mannigfacher Hinsicht interessant erscheinen. Besonders die Kapitel wie

Algier, Blida, Kapylien, Biskra, Tunis etc. dürften gerade jetzt hoch willkommen sein und allgemein gern gelesen werden.

Sämmtliche Schilderungen sind neuesten Datums und daher in jeder Beziehung noch vollkommen zuverlässig.



Verlag von EDWIN SCHLOEMP in Leipzig.

Für alle Wagnerfreunde von Interesse!

R. Wagner's Bühnenfestspiel

Parsifal

literarisch und musikalisch erklärt

von

O. Eichberg,

Musikdirector in Berlin.

3 Bogen 8^o mit einer Tafel Noten. eleg. brosch. Preis 1 *M.*
eleg. geb. 1 *M.* 50 *Pf.*

Inhalt: Die Sage vom Parsifal und dem heiligen Gral. Die religiöse und ethische Bedeutung des Bühnenfestspiels. Inhalt der Dichtung. Der musikalische Bau des Dramas. Parsifal und die „Zauberflöte“, Parallele u. s. w.

Parsifal.

Zehn scenische Bilder nach den Decorationen und
Figurinen der GEBR. BRÜCKNER u. P. JOUKOVSKY

in photographischer Reproduction

von

J. Gattineau und Naumann & Schröder,

Kgl. Hofphotographen.

Erster Aufzug.

1. Scene: Felsiger Wald.
2. Scene: Wandeldekoration.
3. Scene: Gralsaal.

Zweiter Aufzug.

1. Scene: Klingsors Zauberschloss.
2. Scene: Klingsors Zaubergarten.
3. Scene: Verdorrte Einöde.

Dritter Aufzug.

1. Scene: Blumige Aue.
2. Scene: Wandeldekoration.
3. Scene: Walddekoration.

Schlussbild: Der Gralsaal.

Folio-Ausg. in Mappe 20 *M.* Cab.-Ausg. in Mappe 10 *M.*

Costüm-Portraits

sämmtlicher im Parsifal mitwirkender Künstler
(nach dem Leben mit Portrait der Darsteller aufgenommen) er-
scheinen während oder bald nach den Festspielen.

15—20 Blatt in Cab. à 1 *M.* 50 *Pf.*, cplt. in Mappe 20 *M.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kunst-Verlag von EDWIN SCHLOEMP in Leipzig.

Während des Bühnenfestspiels
in Bayreuth, Rennweg bei Hofphotograph Brandt.

Richard Wagner. Büste von Prof. *F. Kietz* in Dresden.
Preis 20 *M.*

| | | |
|------------------------|---|---|
| Richard Wagner | in Portrait-Medaillon von Prof. <i>Kietz</i> . | } Hautreliefs 45 C. Durchm. als Pendants à 20 <i>M.</i> |
| L. v. Beethoven | von Prof. <i>Albrecht</i> . | |

Walküren-Cyclus. Photographien nach Cartons von Prof.
C. E. Doepler. 10 Blatt Cab.-Phot. in Leinwandmappe 10 *M.*
In gr. Fol. 3 Blatt 3 *M.* — Als Glasbilder in eleg. geschnitztem
Holzmedaillonrahmen (43 Cm. Durchmesser) à Bild 20 *M.*

Diese Darstellungen bilden eine charakteristische Illustration zu Richard
Wagner's grossartigem Tongemälde „Der Walkürenritt“ und eignen sich für
Wagnerfreunde zum eleg. Zimmerschmuck.

Costüm-Portraits sämtlicher, im ersten Bühnenfestspiel
„Der Ring des Nibelungen“ mitwirkenden Künstler und
Künstlerinnen. Photograph. von **J. Albert** in München. 24 Blatt
in eleg. Mappe 30 *M.* 16 Supplementblätter à 1 *M.* 50 *Pf.*

Enthält Portraits von *Franz Betz, Albert Niemann, Eugen Gura, R. Engel-*
hardt, Heinrich Vogel, Carl Hill, Carl Schlosser, A. Eilers, Fr. v. Reichenberg,
Josef Niering, G. Siehr, Georg Unger, Frau Sadler-Grün, M. Haupt, L. Jaide,
Lilli und Marie Lehmann, M. Lammert, Jos. Scheffzki, A. Friedrich-Materna,
A. Amann, Frau Jachmann-Wagner, Math. Weckerlin, H. Reicher-Kindermann.

Eleg. Festgeschenk für musikalische Damen!

Ausgewählte Lieder

von

Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Men-
delssohn, Schumann, Chopin, R. Franz, Jensen, Taubert,
Reinecke, Brahms

mit Illustrationen von Berliner, Düsseldorfer und Münchener Künstlern.

82 Seiten eleg. Notendruck (Röder) und 17 Illustrationen.

Intarsia-Einband. Preis 16 Mark.

Rich. Wagner schreibt dem Verleger: „Empfangen Sie den Ausdruck meines
besten Dankes für die Zusendung der illustr. Lieder, welche als eine der
anmuthigsten Gaben unsern Weihnachtstisch schmücken werden.“

Bayreuth, 19/12 81.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Einzig in der gesamten Wagner-Litteratur!

Richard Wagner hat die Widmung angenommen!

In unserem Verlage erscheint folgendes epochemachendes Werk:

Katalog

einer

RICHARD WAGNER-BIBLIOTHEK.

Nach den vorliegenden Originalien

zu einem authentischen Nachschlagebuch durch die gesammte, insbesondere deutsche

Wagner-Litteratur

bearbeitet und veröffentlicht

von

Nicolaus Oesterlein.

Ehrenmitglied des Wiener akademischen Wagner-Vereins.

ca. 26 Bogen Lexicon-Format auf Velinpapier. Preis 12 M.

Auf holl. Büttenpapier gedruckt (nur 10 nummerirte Exemplare) à 25 M.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Richard Wagner's Schriften und Dichtungen, sowie alle übrigen von dem Meister selbst herrührenden, bisher nur zerstreut in die Oeffentlichkeit gelangten Kundgebungen in streng systematisch-chronologischer Reihenfolge correct aufgezeichnet zu wissen: dürfte nicht allein vom culturgeschichtlichen Standpunkte als interessant und werthvoll erscheinen, sondern auch für die künftigen Bearbeiter von Biographien und Charakteristiken dieses grössten Künstlers unseres Jahrhunderts sich geradezu als eine Nothwendigkeit erweisen.

Aber auch die, Wagners weite Laufbahn, sein Epoche machendes Wirken und Schaffen begleitenden Momente und Umstände, wie sie uns in unzähligen Belegen („Für-“ und „Gegen-“ Schriften, Kritiken und Antikritiken, Apologien und Pamphleten u. s. w.) seit vielen Jahren vorliegen, sind zum vollständigen Ueberblick dieser ganzen grossartigen Kunstbewegung gewiss bedeutungsvoll genug, dass sie einem sehr leicht möglichen Vergessenwerden entzogen — d. h. den ebengenannten persönlichen Kundgebungen des Meisters in zweckmässiger Anordnung angereiht werden. Denn der in unserer ausgebreiteten Litteratur, obenan im Journalismus, tagtäglich mehr sich anhäufende enorme Stoff verschwindet nur zu bald vom Schauplatz unseres heute mehr als je sich schnell abnützenden Lebens.

In obigem Werke ist also nicht blos alles aus liebevoller Verehrung für den Meister Entstandene und Hervorgebrachte berücksichtigt, sondern auch alles das, was beim ersten Erscheinen eines jeden seiner Werke, sei es nun im Buchhandel, sei es auf der Bühne, geschrieben worden ist. Denn das ausserordentliche Aufsehen, — die geradezu ungeheure Sensation, welche jede selbst kleinste persönliche Offenbarung dieses seltenen Mannes verursachte und wie



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich dieselbe als höchster Ausdruck in der erwähnten, specifisch unserer Zeit anhaftenden, grossen litterarischen Thätigkeit äusserte, hat ein Material geschaffen, welches mit Sorgfalt gesammelt und archivirt, als wesentlich ergänzender Beitrag zur Wagner-Litteratur zu betrachten ist.

Das vorliegende, in der gesammten Wagner-Litteratur einzig dastehende Werk nun, dessen sorgfältigster Ausarbeitung sich der Verfasser über 4 Jahre rastlos gewidmet hat, bildet ein auf Grundlage der im Besitz des Autors befindlichen Richard Wagner-Bibliothek für das allgemeine Interesse ausgearbeitetes Nachschlagebuch, und giebt zugleich einen Commentar zur Bibliothek selbst. Es umfasst in ca. 6000 Artikeln das enorme Material von ca. 3500 verschiedener, factisch vorliegender Nummern, deren systematische gründliche Eintheilung mit staunenswerthem Fleisse durchgeführt ist.

Es zerfällt in 6 Abtheilungen, einen Anhang nebst zahlreichen Anmerkungen und zwar enthält

Abth. I Alles von dem Meister selbst geschriebenes,

Abth. II dem grossen Künstler zunächst liegende Uebersetzungen, Bearbeitungen etc.

Abth. III, betitelt „Ueber R. Wagner, seine Kunst und Sache im Allgemeinen“ umfasst das ungeheure Material, was alles im Allgemeinen über die Werke und die Person R. Wagners zusammen geschrieben wurde, sodass ja das selbst mittlere Ereigniss durch ein Stück dokumentirt vorliegt.

Abth. IV enthält ein umfangreiches Material aus den Wagner-Vereinen.

Abth. V behandelt Alles auf Wagners bedeutendste und grösste That seines Lebens „Bayreuth“ bezügliche und endlich die

Abth. VI enthält eine, nirgends im Gefolge grosser Menschen fehlende, — mit einem Worte zu bezeichnende „Curiosia“, in welcher alles Sonderbare, oft durchwegs ernsten und würdigen Charakter tragende — aber doch nicht eigentlich zur Sache gehörige — Witzige u. s. w. (Humoristica, Satyre, Parodien) aufgenommen ist.

Hieran schliesst  ZENEAKADÉMIA

Anhang, welcher die Quellenwerke zu Wagners Stoffwahl und eine enorme Zahl aller möglichen Bearbeitungen der Stoffe, deren sich Wagner bediente von anderen Dichtern und Schriftstellern vor und nach seinen Arbeiten enthält.

Ein noch beigegebenes Sach- und Namenverzeichniss giebt dem Werke den erwünschten Abschluss.

Ueber die Arbeit selbst, deren litterarischer Theil mit einer Präcision behandelt ist, — ähnlich derjenigen, welche Hirzel's Goethe-Verzeichniss so berühmt gemacht, — ist von Seiten vieler Sachverständiger, denen das Buch im Manuscript vorgelegen, ein glänzendes Urtheil gefällt worden. Das Werk wird voraussichtlich, vermöge seiner gründlichen, wissenschaftlich gehaltenen Ausarbeitung bei seinem Ende Mai erfolgenden Erscheinen grosses Aufsehen erregen.

Wir empfehlen daher obige hervorragende Erscheinung, deren Widmung Richard Wagner angenommen, einer ganz besonderen Beachtung.

Das Werk ist durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes zu beziehen oder direkt durch

Die Verlagshandlung von Gebrüder Senf
in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948. *nov* hó.....
613.....
.....tsz. alatt





ZENEAKADÉMIA
Műt. Múzeum