

ZOPPOTER WALDOPER
REICHSWICHTIGE FESTSPIELSTÄTTE

RICHARD WAGNER-FESTSPIELE
1936

RIENZI: 23.u.26. JULI PARSIFAL: 28.u.30. JULI
2.u.4. AUGUST

Warmbad Zoppot

Das ganze Jahr geöffnet

Heilkräftigste Moorbäder

und Umschläge

Sämtliche Arten medizinischer Bäder,
Wannenbäder und Brausen

Vorzügliche Kohlensäure-Bäder

Massagen + Wasserheilverfahren

Inhalationen + Brunnenkuren

INTERNATIONALES

KASINO ZOPPOT

Das ganze Jahr geöffnet!

Roulette · Baccara

Spielgewinne ausfuhrfrei

Spielbeginn Roulette: 11 Uhr vorm.

Auskunft: Kasino-Verkehrsbüro, Zoppot · Tel. 51951

Zoppoter Waldoper

Reichswichtige Festspielstätte

Richard Wagner =

Festspiele

1936

Aufführungstage:

„Rienzi“ 23., 26. Juli

„Parsifal“ 28., 30. Juli und 2., 4. August

Preis 50 P

Druck von A. W. Kafemann G. m. b. H., Danzig

Leerseite



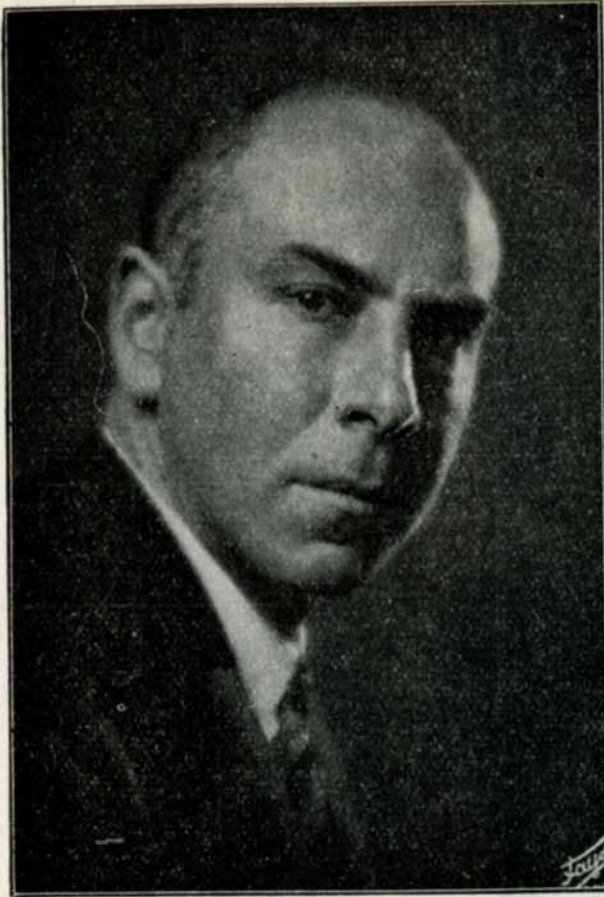
Generalintendant
Hermann Merz
führt die Gesamtregie
von
„Rienzi“ und „Parsifal“

Rienzi — Parsifal

Beginn und Vollendung

Von Friedrich Albert Meyer

In diesem Jahre kann die musikalische Welt ein eigenartiges Jubiläum begehen, das nicht gefeiert wird und an das vielleicht kaum jemand denkt. Im Jahre 1936 werden es 100 Jahre, daß zum erstenmal ein musikalisches Bühnenwerk Richard Wagners aufgeführt wurde. Wagner hatte schon in seiner Leipziger Zeit an einer Oper „Die Hochzeit“ gearbeitet, schrieb dann 1833 „Die Feen“, die er aber zu seinen Lebzeiten nicht aufführen ließ, und betrat dann 1836 als Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater mit einer Oper „Das Liebesverbot“ zum erstenmal die musikalische Bühne. Sein Werk hatte keinen Erfolg. Von Magdeburg ging Wagner nach Königsberg und von dort schon im Herbst 1837 nach Riga, wo er unter Karl von Holtei an dem neu eröffneten Theater als Kapellmeister wirkte. In Riga schrieb er die Dichtung zu seinem „Rienzi“ und die Musik der ersten beiden Akte. Beendet wurde der „Rienzi“ indessen erst in der schweren Notzeit in Paris, als Wagner den Entschluß gefaßt hatte, alles von sich zu werfen, um nur



Staatskapellmeister

Prof. Robert Heger

Staatsoper Berlin

dirigiert das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ am 28., 30. Juli, 2. und 4. August 1936 und das Festkonzert am 25. Juli 1936

seiner Komposition zu leben. Am 20. Oktober 1842 wurde der „Rienzi“ am Hoftheater zu Dresden aufgeführt und brachte Richard Wagner den ersten großen Bühnenerfolg.

Vierzig Jahre später im Festspielhaus zu Bayreuth die erste Parsifal-Aufführung! Als Richard Wagner dieses sein letztes Werk im Jahre 1882 leitete, ahnte er kaum, daß es ihm nur dieses eine Jahr vom Schicksal vergönnt war, am Dirigentenpult seines Weihspiels zu stehen. Wohl bereitete er noch die Aufführung des nächsten Jahres vor, aber erlebt hat er sie bekanntlich nicht mehr. Am 13. Februar 1883 nahm der Tod dem großen Komponisten Feder und Taktstock aus der Hand.

Von Rienzi bis Parsifal! Eine Revolution liegt dazwischen! Nicht der langgezogene Ton im Rienzi gab den Alarm dazu. Noch nicht ein Vierteljahr später hat der „Fliegende Holländer“ von derselben Stelle, an dem Wagners letztem Tribünen mit rauschendem Beifall zugejubelt worden war, den Beckruf in die Ohren der musikalischen Welt geschleudert und zum Kampf um ein Neues aufgerufen. Es folgen als Kämpfer für dieses Neue „Lannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger“ und der gewaltige „Ring des Nibelungen“.

Fast alle diese Werke hat die Zoppoter Waldoper unter Hermann Merz im Laufe der Jahre seit 1922 der immer größer werdenden Waldoperngemeinde in vollendeten Aufführungen gezeigt. Mancher alte Freund der



Staatskapellmeister

Karl Futein

Staatsoper München

dirigiert „Rienzi“
am 23., 26. Juli 1936
und das Festkonzert
am 1. August 1936

Waldoper wird sich vielleicht gefragt haben, als er im diesjährigen Spielplan „Rienzi neben „Parsifal“ fand: Was will Hermann Merz mit dieser Zusammenstellung? Sie ist in der Tat eigenartig und wohl kaum zuvor bei Festspielen erlebt worden; und sie ist natürlich nicht Zufall, sondern Absicht.

„Rienzi“ und „Parsifal“ — sie sind, wenn man von den kleineren oben erwähnten Frühwerken absteht, Anfang und Ende eines genialen Schaffens. „Rienzi“ ist von Wagner selbst schon gestürzt, als ihm die Menge in Dresden jubelt, denn im Reisekorb Wagners bei der Heimkehr von Paris nach Deutschland liegt neben dem Manuskript von „Rienzi“ schon das des „Fliegenden Holländers“. „Rienzi“ ist der letzte Tribun der großen Oper im Sinne Meyerbeers, der letzte Einfluß großer französischer Musik auf das deutsche Genie Richard Wagner.

„Rienzi“ verrät wohl schon in einzelnen Sätzen gleichsam im Unterbewußtsein den Revolutionär. Im ganzen aber ist es Pathos und Außerlichkeit und rauschend ist der Erfolg. „Parsifal“ ist tiefste Verinnerlichung und sein Erfolg Ergriffenheit. Es gibt kaum ein bezeichnenderes Erlebnis dafür wie das Nikischs nach einer der beiden ersten Festaufführungen in Bayreuth im Jahre 1882. Als Albert von Puttkammer nach der Aufführung auf ihn zustürzte und fragte: „Wie war Ihr Eindruck von Parsifal?“, liefen ihm zwei dicke Tränen die Wangen herunter und er antwortete: „Gehen Sie hin und genießen Sie selbst. Das läßt sich nicht beschreiben.“



Kammersänger

Dr. Julius Pölzer

Staatsoper München
und Festspielhaus Bayreuth

singt den Parsifal in „Parsifal“
am 28. und 30. Juli 1936

„Kienzi“ ist Abhängigkeit vom Fremden, „Parsifal“ ist die Krönung der Befreiung. „Kienzi“ ist das Alte in Pomp und Prunk, „Parsifal“ ist das Neue im schlichten Gewande, wobei das Jugendwerk das Alte, das Alterswerk die Jugend ist. „Kienzi“ ist Machtanspruch des Einzelnen, „Parsifal“ ist Macht im selbstlosen Dienste am Ganzen.

Und nun werden wir bei den diesjährigen Richard-Wagner-Festspielen auf der Zoppoter Waldbühne beide Werke nebeneinander sehen, beide Werke des Abschiedes, „Kienzi“'s von der Vergangenheit und „Parsifal“ als Abschied des Schöpfers einer neuen Zeit von seinem Werk.

Beide Werke haben einzeln schon im Festspielplan der Zoppoter Waldoper gestanden. „Kienzi“ im vorigen Jahre, „Parsifal“ im Jahre 1928.

Die Inszenierung der beiden Werke auf der einzigartigen Zoppoter Waldbühne wird neben der Zusammenstellung den Aufführungen einen besonderen Reiz geben. „Kienzi“ hatte in der Inszenierung von Hermann Merz im vorigen Jahre einen so starken Besuch und so rauschenden Erfolg, daß dieser dem der Uraufführung vor 94 Jahren nicht nachgestanden haben wird, so daß man geradezu von einer Wiedererweckung dieser Jugendoper sprechen konnte. Das kam daher, weil der Eindruck auf der Naturbühne tiefer ging, als ihn die geschlossene Bühne erzielen kann. Wie Pinien zeichneten die Föhren des deutschen Waldes bizarre Konturen an den Nachthimmel der „Stadt mit den sieben Hügel“. Das Forum romanum mit



Inger Karén

Staatsoper Dresden
und Festspielhaus Bayreuth
singt die Kundry in „Parsifal“
am 28. und 30. Juli 1936

dem Aufzug der Krieger unter den funkelnden Sternen, das Rauschen sturmgepeitschter Bäume in die Klänge des Marsches „Santo spirito cavaliere“ — wo könnte eine geschlossene Bühne ähnliche Eindrücke vermitteln! Naturgemäß gibt Hermann Merz dieser „Großen Oper“ eine glanzvolle Ausstattung, aber er nimmt ihr das Oberflächliche, läßt die gewaltigen Massenszenen aus der Natur herauswachsen. Bestimmt sind nie zuvor die Chöre im „Kienzi“ in solcher Stärke und Vollendung geboten worden wie im Zoppoter Walde. Rudolf von Laban schuf eigens Schwerttänze für das Werk. Unvergänglich sind aus dem „Kienzi“ Melodien in das musikalische Bewußtsein der Welt übergegangen. War Wagner noch in fremder Abhängigkeit im „Kienzi“, so zeigte er doch auch in diesem alten Stil Größe und Reichtum musikalischer Erfindung.

Und mit dem „Parsifal“ in Zoppot wird es — nach dem Erlebnis des Jahres 1928 kann ich es aus voller Überzeugung sagen — sein wie mit Nikisch 1882 in Bayreuth. Als Goethe sich im Jahre 1828 einmal mit Eckermann über das Wesen des Genies unterhielt, sagte er: „Derjenige, der zuerst die Formen und Verhältnisse der altdeutschen Baukunst erfand, so daß im Laufe der Zeit ein Straßburger Münster und ein Kölner Dom möglich wurde, war ein Genie, denn seine Gedanken haben fortwährend produktive Kraft behalten und wirken bis auf die heutige Stunde.“ Denn die „zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt“, kennzeichnet ja recht eigentlich das Wesen des Genies. Was jener Mann, von dem Goethe



Kammerjänger

Gotthelf Pistor

Deutsches Opernhaus Berlin
singt den Rienzi in „Rienzi“
am 23. und 26. Juli 1936

sprach, für die deutsche Baukunst bedeutet, das ist Richard Wagner für die musikalische Bühnenkunst geworden. Stofflich und in der musikalisch-dramatischen Form. Richard Wagner war der geniale Baumeister der neuen deutschen musikalischen Bühne, deren „zeugende Kraft, von Geschlecht zu Geschlecht sich fortwirkt“. Im „Parsifal“ hat er seiner Kunst selbst das deutsche Münster gebaut. Naturverwoben in seinem ganzen Geschehen wächst „Parsifal“ im Zoppoter Walde aus der Natur heraus zu überirdischer Größe. Im Jahre 1928 leitete musikalisch Max von Schillings die „Parsifal“-Festspiele der Zoppoter Waldoper. Ihm, der so oft an geschlossenen Bühnen zuvor den „Parsifal“ dirigiert hatte, erging es als Dirigent fast so wie Nikisch 1882 als Zuhörer. Er war selbst aufs tiefste ergriffen und schrieb über die Aufführung

„Die Bühne weitet sich zum All,
Ein Hauch des Ewigen war genah.“

Ich möchte aus eigenem Erleben dem nichts hinzufügen als die Worte Nikischs und sie auf die „Parsifal“-Aufführung der Zoppoter Waldoper übertragen: „Gehen Sie hin und genießen Sie selbst, das läßt sich nicht beschreiben.“



Hilde Singenstreu

Staatsoper Wiesbaden

singt die Irene in „Rienzi“
am 23. und 26. Juli,
sowie ein Soloblumenmädchen
in „Parsifal“ am 28., 30. Juli,
2. und 4. August 1936

Die Musik zum „Parsifal“

Von Hugo Socrnik.

Im Sinne des Gesamtkunstwerkes, wie es der Meister gewollt und vollendet hat, ist die Musik auch beim „Parsifal“ nicht eigentlich für sich allein erfassbar. Und er erreicht eine so restlose Durchdringung der Künste in seinem Werk, daß beim unverbildeten Hörer ein Abirren vom Gesamteindruck und die Hinwendung zu Einzelheiten gar nicht so leicht eintritt. Immerhin sei vorausgeschickt, daß die Betrachtung des Werkes vornehmlich von seiner Musik her nichts weniger bezweckt, als den Hörer nun etwa zu dem Versuch zu ermuntern, sich bei seinem Erleben des Kunstwerks insbesondere auf das Musikalische zu lenken. Diese Zeilen erfüllen nur dann ihren Zweck, wenn sie dazu beitragen, wenigstens in einer Hinsicht, einer wesentlichen allerdings, auf den Eindruck vorzubereiten und damit die Hingabe an das Werk eben in seiner Gesamtheit etwas zu fördern.

Beranlassung zur Betrachtung von der Musik her gibt im übrigen gerade der „Parsifal“ eher als andere Hauptwerke des Meisters. In ihm hat der Meister ja die äußerste Annäherung an das Oratorium, also eine wesentlich musikalische Kunstgattung, vollzogen, soweit sie ohne Preisgabe des Dramatischen überhaupt denkbar erscheint. Er erreicht im „Parsifal“ damit zugleich das vollkommenste Ineinanderaufgehen von Drama und Musik. Was er



Carl Hartmann

Staatsoper München

singt den Parsifal in „Parsifal“
am 2. und 4. August 1936

als Zwanzigjähriger in seiner biblischen Szene „Das Liebesmahl der Apostel“ noch kaum von ferne ertastet hatte, das hat der reife Meister in der Gestaltung des „Parsifal“ höchst vollendet.

Die Beziehungen zwischen dem Jugendwerk und dem des Alters brauchen nicht erst gesucht zu werden, sie liegen deutlich zutage und erstrecken sich bis in manche Einzelheiten der feierlichen Grals Szenen, wenn auch mit dem gehörigen Abstand.

Aber nicht nur in den weihedvollen Chören entspricht der weitgehend verinnerlichten, zu einem großen Teil äußerlich wenig bewegten Handlung ein besonders starkes Vorwalten der musikalischen Ausdrucksmittel innerhalb der Gesamtgestaltung. Hier ist weniger an Partien zu denken, wie die Wandelmusik, welche der Einkehr in die Gralsburg symphonisch Ausdruck gibt und im Grunde nur eine Möglichkeit weiterführt, welche auch vorher schon meisterlich eingesetzt erscheint, so für den Gang zur Festwiese in den „Meisterfingern“ oder bei „Siegfrieds Rheinfahrt“ in „Götterdämmerung“, sondern an die ganz besondere Bedeutung, welche nun die groß angelegten Szenen einer stummen Beredsamkeit fast wortloser Musik erlangen. Wohl begegnen wir Ähnlichem auch schon in früheren Werken des Meisters, aber während sie dort als Ruhepunkte der Besinnung eine ganz andere Aufgabe innerhalb des Flusses der dramatischen Handlung haben, sind sie hier, wo der symbolische Sinn der äußeren Handlung sich dem sprachlichen Ausdruck entzieht, wesentlicher Bestandteil der Handlung selbst. Gerade in ihnen vollzieht sich Allerbedeutungsvollstes. So in den Szenen der Fußwaschung und des „Karfreitagsgzaubers“ im 3. Akt.



Kammerfängerin

Göta Ljungberg

Metropolitan Opera New York
singt die Kundry in „Parsifal“
am 2. und 4. August 1936

Von der Musik des „Karfreitagszaubers“ wissen wir überdies, daß sie im gleichen Augenblick entstanden ist, als die Idee des ganzen Werkes zuerst feste Gestalt annahm. Am Karfreitag des Jahres 1857 ist es gewesen, als Wagner, dem sich auf dem grünen Hügel bei Zürich endlich die dann so berühmt gewordene Zufluchtsstätte geboten hatte, beim Erwachen zum ersten Male das frisch ergrünte Gärtchen im holden Glanze eines sonnigen Morgens erblickte. Er hat selbst geschildert, wie ihn nun erst eigentlich das Bewußtsein, die langersehnte, verheißungsvolle Stille gefunden zu haben, überwältigend ergriffen hat. Da besann er sich, daß ja Karfreitag sei und wie bedeutungsvoll diese Mahnung ihm schon einmal bei dem Parsifalgedicht Wolframs aufgefallen war. Über diesen Gedanken aber eröffnete sich ihm jäh der ideale Gehalt der alten Dichtung, und in schöpferischer Begeisterung entwarf er sogleich das ganze Drama in seinen großen Hauptzügen und die Musik zum „Karfreitagszauber“.

Aber auch ohne die Kenntnis von der besonderen Verbundenheit dieser Musik mit der ersten Eingebung des Werkes, könnte die große Bedeutung dieser Szene und der ihr vorausgehenden Fußwaschung kaum verkannt werden, vollzieht sich doch in ihnen das geheimnisvoll symbolische Ineinandergleiten der Gestalten des Parsifal und des Erlösers Christus. Nur Musik in ihrer unbegrifflichen Wirklichkeitsferne kann ein so tiefes Mysterium ausdrücken, ohne es zu gefährden. Und so gewiß Wagner schon oft Unsagbares durch Musik zu künden gewußt hat, nie vorher ist sie ähnlich Trägerin des eigentlichen, tiefsten Sinnes des ganzen Dramas gewesen



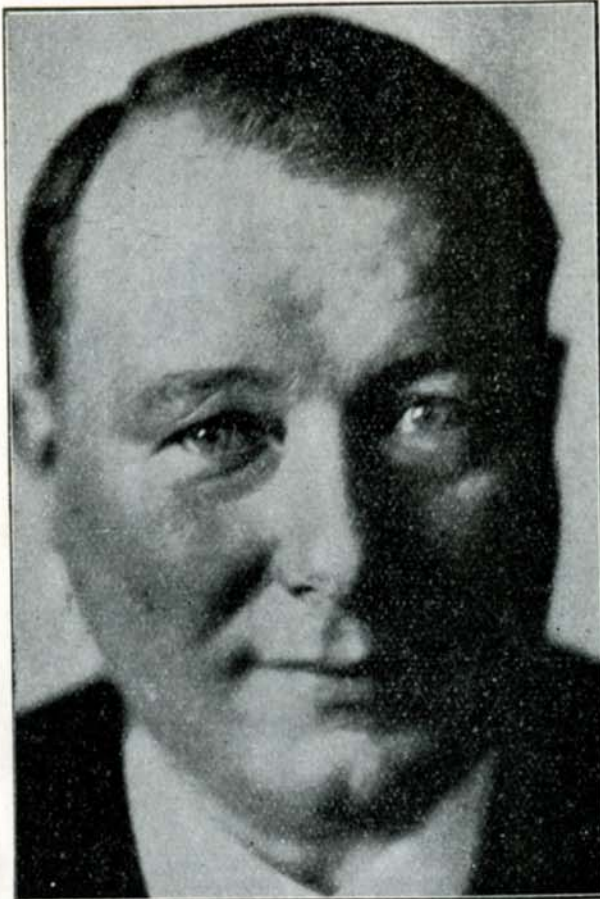
Herbert Janssen

Staatsoper Berlin
und Festspielhaus Bayreuth
singt den Amfortas in „Parsifal“
am 2. und 4. August 1936

Sicherlich ist der 3. Akt von „Parsifal“ als Ganzes gesehen an Reinheit der Empfindung, wie in der künstlerischen Gestaltung, von dem die Irrnis und leidenvollen Pfade Parsifals von Klingsors Burg bis zur Rast auf der Karfreitagsaue ausdrückenden Vorspiel des Aktes und schließlich dem Wunder des Ausklanges nicht nur zeitlich für das Schaffen des Meisters, sondern auch im Sinne seines künstlerischen Ideals als Musiker das Letzte, was ihm zu sagen gegeben war.

In Einzelheiten der Musik hier einzugehen, ist nicht beabsichtigt, wäre auch schlecht möglich. Wer das Werk kennt, bedarf ihrer nicht, wer es zum ersten Male hört, würde sehr entgegen dem Willen des Meisters dadurch nur in der Unbefangenheit gestört.

Lediglich für das Vorspiel ist eine Ausnahme durch das eigene Beispiel des Meisters gerechtfertigt. Der der Musik des Vorspiels zugrundeliegende leitende dichterische Gedanke ist: Liebe — Glaube — Hoffnung. Auf ihm beruht die innere Folgerichtigkeit des thematischen Aufbaues der Musik. Sie hebt an mit der feierlich ernstesten Melodie des heiligen Liebesmahles der Gralstritter: „Nehmet hin mein Blut um unserer Liebe willen!“ und führt in ruhiger Berklärung zu den Klängen der Enthüllung des Grales — des Weihegefäßes mit dem am Kreuze vergossenen Blute des Heilandes. Und wie sich am Anblick des heiligen Grales der Glaube an das Wunder der göttlichen Erlösung aufrichtet, so folgt in der Musik des Vorspiels nun das von den Bläsern erklingende machtvolle



Kammerfänger

Max Roth

Staatsoper Stuttgart

singt den Amfortas in „Parsifal“
am 28. und 30. Juli 1936

Glaubenssthemata. Es erfährt eine gewaltige Steigerung, um schließlich zart auszuklingen. Mit einem dumpfen Paukenwirbel und tiefem Tremolo der Bässe erfolgt sodann die Hinwendung zu dem dramatischen Konflikt des Werkes, der in dem Leiden des Amfortas versinnlicht den menschlichen Verzagtsein vor dem bitteren Weg bis zur Erlösung. Die Melodie des Gesanges der Jünglinge bei der Feier des Liebesmahles führt hinüber zu dem dichterischen Gedanken der Hoffnung, die ihre Kraft aus der Heilsverkündigung schöpft.

Einzig das Vorspiel ist ohne vorherige Kenntnis des Werkes nur durch Erläuterung einem rechten Erfassen zugänglich. Sobald sich der Vorhang geöffnet hat, greifen Darstellung, Wort und Musik so ineinander, daß es keiner Hilfe zum Verständnis bedarf. Auch die Unterrichtung über die einzelnen Motive und ihre „Bedeutung“, so nützlich ein solches Wissen ist, um mit dem bereits im ganzen vertraut gewordenen Werk weiterhin auch die Feinheiten der Gestaltung im einzelnen allmählich immer klarer zu erfassen, lenkt im Anfang meist nur von Wesentlicherem ab. Die Jagd nach den „Motiven“ wollen wir ruhig als einen der vielen Irrtümer einer vergangenen Zeit aufgeben. Die wahre Großartigkeit des musikalischen Gestalters Richard Wagner beruht nicht auf der geistvollen, im „Parsifal“ sogar besonders fein durchgeführten Kunst motivischer Verknüpfung und Verflechtung, sondern in der unerhört meisterhaften Formgestaltung im Großen. Viel notwendiger ist es daher, in erster Linie die Entwicklung der Musik in großen



Kammersänger

Ivar Andréßen

Staatsoper Berlin,
Staatsoper Dresden
und Festspielhaus Bayreuth

singt den Gurnemanz
in „Parsifal“
am 2. und 4. August 1936

Zügen nicht aus der Beachtung zu verlieren, ihre Großgliederung zu erfassen, eine Vorstellung von dem Aufbau der einzelnen Akte aus den mächtigen Hauptszenen zu gewinnen. Wer versucht, diesen Weg zu gehen, kommt den wahren künstlerischen Absichten des Meisters rascher und sicherer näher, und er wird ein weises künstlerisches Maß auch da erkennen, wo sonst leicht die Empfindung verhältnismäßig breiter Ausspinnung bleibt. Daß die Großgliederung sich auch auf den musikalischen Gesamtplan erstreckt, ist, wie ganz allgemein in der Musik die Orientierung von den großen Umrissen ausgehend und von da erst immer mehr in die Einzelheit dringend tatsächlich am leichtesten ist, schon bei flüchtigster Wahrnehmung gar nicht zu übersehen: die Entsprechung der beiden Außenakte und zu ihnen kontrastierend der mittlere in auch musikalisch weitgehender Selbständigkeit.

Darüber, daß „Parsifal“ als dramatische Dichtung, wie das bei allen Hauptwerken des Meisters der Fall ist, ungeachtet dessen, daß sie durch gewisse gemeinsame Züge als Schöpfungen eines Geistes zu einander auch Beziehungen haben, etwas in sich völlig Eigenartiges ist, bedarf es keiner Worte. Es ist zu offenkundig. Der gleichen Einsicht im Hinblick auf die Musik stehen stets größere Schwierigkeiten im Wege. Vor allem ist die Überschätzung des absolut Neuartigen als entscheidenden Maßstabes schlechthin für schöpferische Originalität einer richtigen Würdigung oft und auch für die Musik des „Parsifal“ hinderlich gewesen. Zudem liegt es in der Natur jeglicher Musikauffassung, daß sie in ganz besonderem Maße auf



Kammerjänger

Ewen Nilsson

Staatsoper Dresden

singt den Gurnemann
in „Parsifal“ am 28., 30. Juli
und den Colonna in „Rienzi“
am 23., 26. Juli 1936

bereits bekannte Merkmale in einem Kunstwerk angewiesen ist, soll überhaupt ein Verständnis möglich sein. Die Widerstände, denen noch jeder große Meister im Anfang begegnet ist, und wie groß sie auch bei Wagner gewesen sind, ist ja bekannt, beruhen eben auf der Unmöglichkeit einer Orientierung angesichts der erheblichen Neuartigkeit. Noch bei jedem Meister, sofern er nicht auf der Höhe seines Schaffens aus dem Leben gerissen worden ist, hat aber die Ausbildung seines persönlichen Stils und damit der als absolut neuartig wirkende Charakter seiner Werke im Verlauf der Zeit einen gewissen Abschluß gefunden. Diesen Abschluß hat Wagner mit der „Götterdämmerung“ und den „MeisterSängern“ erreicht. Im Besitz dieser höchsten Meisterschaft seines persönlichen Stils hat er die Musik zu „Parsifal“ geschaffen. Seine schöpferische Kraft offenbart sich daher denn auch nicht in einer abermaligen Weiterentwicklung des Stils, von einem sprunghaften Übergang zu etwas ganz Unerwartetem ganz zu schweigen, sondern in der abermals durchaus klar geprägten Eigenart des Werkes in sich. Und auch darauf werden wir bei seiner Aufnahme Bedacht zu nehmen haben. Tatsächlich hat auch diese Musik ihre vollste und innerlich einheitliche Eigenart, welche sie von jedem seiner früheren Werke höchst charakteristisch unterscheidet. Und dies gerade auch in den Szenen, wo seine Berührung mit dem Ideengehalt anderer seiner Werke verhältnismäßig am größten ist, nämlich denen des zweiten Aktes.

Hermann Gonschorowski

Papierhandlung · Bürobedarf

Zoppot, Seestraße 33 (Ecke See- u. Wilhelmstr.)

Telefon 51393

45 Jahre am Platze · Aufmerksame Bedienung
Reelle Bedienung

Sparkasse der Stadt Zoppot

Wechselstube
am Bahnhof

Wechselstube
im Kurhaus

Ausführung sämtlicher Geldgeschäfte

Feinkost Mühling, Zoppot

Spezial-Delikatessen-Haus

verbunden mit

Frühstück-, Wein- und Likör-
stuben im Alt-Danziger Stil

Kaltes Büffet à la Russ.-Schwed.



Prämiert m. d. Goldenen Medaille
und lobender Anerkennung

Zoppoter Waldoper

Reichswichtige Festspielstätte

Gesamtleitung: Generalintendant Hermann Merz

Parsifal

Ein Bühnenweihfestspiel

in fünf Bildern

von Richard Wagner

1. Aufführung: Dienstag, den 28. Juli 1936
 2. Aufführung: Donnerstag, den 30. Juli 1936
 3. Aufführung: Sonntag, den 2. August 1936
 4. Aufführung: Dienstag, den 4. August 1936
-
-

Anfang 19.30 Uhr

Ende nach 24 Uhr

Parsifal

Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner
in 5 Bildern

Regie: Generalintendant Hermann Merz

Dirigent: Staatskapellmeister Professor Robert Heger, Staatsoper Berlin

Bühnenbilder: Entwürfe Hermann und Etta Merz

Bauliche Ausgestaltung: Architekt Willy Hoffmann

Gestalten des Bühnenweihfestspiels:

Amfortas	{	Kammersänger Max Roth, Staatsoper Stuttgart, singt am 28. und 30. Juli
	{	Herbert Janssen, Staatsoper Berlin und Festspiel- haus Bayreuth, singt am 2. und 4. August
Liturel		Viktor Hospach, Staatsoper Wiesbaden
Gurnemanz	{	Kammersänger Sven Nilsson, Staatsoper Dresden, singt am 28. und 30. Juli
	{	Kammersänger Ivar Andréßen, Staatsoper Berlin und Dresden und Festspielhaus Bayreuth, singt am 2. und 4. August
Parsifal	{	Kammersänger Dr. Julius Pölzer, Staatsoper München und Festspielhaus Bayreuth, singt am 28. und 30. Juli
	{	Carl Hartmann, Staatsoper München, singt am 2. und 4. August
Klingsor		Kammersänger Adolf Schoepflin, Staatsoper Karlsruhe
Kundry	{	Inger Karén, Staatsoper Dresden und Festspiel- haus Bayreuth, singt am 28. und 30. Juli
	{	Kammersängerin Göta Ejungberg, Metropolitan Opera New York, singt am 2. und 4. August

- Erster Gralsritter . . . Georg Fafnacht, Berlin
 Zweiter Gralsritter . . . Felix Fleischer, Staatsoper Berlin
 Erster Knappe Kammerfängerin Else Blank, Staatsoper Karlsruhe
 Zweiter Knappe Elfriede Haberkorn, Staatsoper Karlsruhe
 Dritter Knappe Oskar Wittaszcheck, Opernhaus Frankfurt a. M.
 Vierter Knappe Paul Stieber-Walter, Stadttheater
 Frankfurt a. d. O.

Klingsors Zaubermädchen

- I. Gruppe Vera Mansinger, Deutsches Theater Prag
 Hilde Singenstreu, Staatsoper Wiesbaden
 Maria Kleffel, Staatstheater Danzig
 II. Gruppe Kammerfängerin Else Blank, Staatsoper Karlsruhe
 Hella Goebel, Staatstheater Danzig
 Elfriede Haberkorn, Staatsoper Karlsruhe

Pausen nach dem 2. und 3. Bild

- Orchester 125 Künstler (siehe Besetzung Seite 21)
 Chor 500 Mitwirkende, Chorleiter A. Zelazny
 Musikalische Bühnen-
 assistenz Kapellmeister Walter Schumacher, Danzig
 Kapellmeister Huhn, Staatstheater Danzig
 Kapellmeister Boenke, Staatstheater Danzig
 Bühnenassistenten Fritz Blumhoff, Staatstheater Danzig
 Emil Schüler, Staatstheater Danzig
 Karl Buchwind-Boot, Staatstheater Danzig
 Richard Sawanda, Danzig
 Malerische Arbeiten Theatermaler Walter Loch, Staatstheater Danzig
 Beleuchtung Beleuchtungsinspektor Zöllner, Eschner u. Kunath
 vom Elektrizitätswerk Zoppot mit 10 Gehilfen
 Bühnenwerkmeister . . . Franz Kenz
 Requisiten Städtischer Theatermeister Lenz

Preise der Plätze:

1. Platz (Reihe 1—7)	15,50 ₮
1. Platz (Reihe 8—13)	12,50 ₮
2. Platz (Reihe 14—22)	10,50 ₮
2. Platz (Reihe 23—31)	8,50 ₮
3. Platz (Reihe 1—13)	8,50 ₮
3. Platz (Reihe 14—31)	7,50 ₮
4. Platz.....	5,50 ₮

Die vorstehenden Preise gelten einschl. des Festprogramms.

Stehplatz 3,— ₮

An der Abendkasse wird ein Zuschlag erhoben von

50 P für die 15,50, 12,50, 10,50 und 8,50 Guldenplätze,
25 P für die 7,50, und 5,50 Gulden- und die Stehplätze.

Dieser Zuschlag wird bei etwaiger Rückzahlung nicht erstattet.

Im übrigen siehe Text der Eintrittskarte.

Vorverkauf in Zoppot:

Von 9 bis 18 Uhr ununterbrochen bei der Badekasse, Nordstraße,
Telefon 521 51.

Vorverkauf in Oliva:

Von 8 bis 18 Uhr bei der Zweigstelle der Danziger Neueste
Nachrichten, Am Schloßgarten 26, Tel. 455 98.

Vorverkauf in Langfuhr:

Von 8 bis 18 Uhr ununterbrochen bei Franz Arndt, Papier-
handlung, Adolf-Hitler-Straße 94. Tel. 414 83.

Vorverkauf in Danzig:

Von 8 bis 18 Uhr ununterbrochen bei Hermann Lau, Musikalien-
handlung, Langgasse 71, Telefon 234 20.

Von 8 bis 18 Uhr ununterbrochen bei der „Danziger Vorposten-
Buchhandlung“, Danzig, Jopengasse 11.
Tel. 267 22.

Der Vorverkauf schließt an den Aufführungstagen in Danzig, Langfuhr
und Oliva um 13 Uhr, in Zoppot bei der Badekasse um 16 Uhr.

An den Aufführungssonntagen findet nur in Zoppot, bei der Badekasse,
der Vorverkauf statt, und zwar von 9.30 bis 12 Uhr und 15 bis 16 Uhr.

Abendkasse. Von 18.30 Uhr an vor dem Festspielplatz.

Der Festplatz wird um 18.30 Uhr geöffnet

Abfrage einer Vorstellung siehe Text der Eintrittskarte.

Das Rauchen auf dem Festspielplatz ist strengstens untersagt!

Namensverzeichnis der Mitglieder des Festspielorchesters 1936

I. Violine:

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Fris Börlach, 1. Konzertmeister, | Deutsches Opernhaus Berlin |
| 2. Arthur Bohnhardt, Konzertmeister, | Halle a. S. |
| 3. Georg Dietrich, Kammermusiker, | Staatsoper Berlin |
| 4. Georg Grübner, Tonkünstler, | Danzig |
| 5. Gustav Kaiser, | Staatstheater Danzig |
| 6. Otto Kalähne, | Staatstheater Danzig |
| 7. Erich Kindscher, 1. Konzertmeister, | Staatstheater Danzig |
| 8. Fris Laur, Kammermusiker, | Staatsoper Berlin |
| 9. Walter Möris, Kammermusiker, | Staatsoper Berlin |
| 10. Hans Ortleb, | Deutsches Opernhaus Berlin |
| 11. Paul Drecher, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 12. Herbert Pusenhardt, | Staatstheater Danzig |
| 13. Friedrich Rödert, | Staatstheater Danzig |
| 14. Prof. Heinrich Schachtebed,
1. Konzertmeister, | Landestheater Altenburg i/Thür. |
| 15. Eugen Schwidetzki, Konzertmeister, | Staatstheater Danzig |
| 16. Johannes Steinweg, Kammermusiker, | Staatsoper Berlin |
| 17. Franz Struckmeyer, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |
| 18. Johannes Versteeg, 1. Konzertmeister, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 19. Fris Wilde-Polster, Kammermusiker, | Staatsoper Berlin |

II. Violine:

- | | |
|--|-------------------------------|
| 1. Willy Kirch, Mitglied der Kammermusik-
vereinigung der | Staatsoper Berlin |
| 2. Anton Bernbacher, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |
| 3. Adolf Bittner, | Staatstheater Danzig |
| 4. Otto Böttcher, | Staatstheater Danzig |
| 5. Max Feind, Kammermusiker, | Staatstheater Kassel |
| 6. Oskar Gehrmann, | Staatstheater Danzig |
| 7. Willi Körber, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 8. Alfred Mürau, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 9. Artur Nadolfski, | Staatstheater Danzig |
| 10. Otto Pusenhardt, Tonkünstler, | Berlin |
| 11. Herbert Seyboldt, Kammermusiker, | Staatstheater Kassel |
| 12. Adolf Siebert, Kammermusiker, | Hess. Landestheater Darmstadt |
| 13. Georg Siebert, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |
| 14. Hermann Tennstedt, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 15. Paul Voigt, | Danzig |

Viola:

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. Fris Steiner, 1. Solobratschist, | Deutsches Opernhaus Berlin |
| 2. Mathias Brandmaier, Kammermusiker, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 3. Karl Koch, Solobratschist, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 4. Paul Kurjch, | Philharmonisches Orch. Berlin |
| 5. Franz Neumaier, Kammermusiker, | Nationaltheater Mannheim |
| 6. Herbert Pöche, | Deutsches Opernhaus Berlin |
| 7. Max Pohlmann, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |
| 8. Alfred Scholz, Solobratschist, | Staatstheater Danzig |
| 9. Heinz-Herbert Scholz, Kammermusiker, | Staatsoper Berlin |
| 10. Paul Stähr, | Philharmonisches Orch. Berlin |

Violoncello:

- | | |
|---|--------------------------|
| 1. Richard Klemm, Solocellist, Mitglied
der Kammermusikvereinigung der | Staatsoper Berlin |
| 2. Karl Grosch, | Staatsoper Dresden |
| 3. Johannes Hannemann, | Staatstheater Danzig |
| 4. Christian Klug, Solocellist, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 5. Karl Knochenhauer, Kammervirtuos, | Staatstheater Schwerin |
| 6. Hans von Lebinski, | Staatstheater Danzig |
| 7. Fritz Lorbeer, Kammermusiker, | Nationaltheater Mannheim |
| 8. Franz Ploßka-Poeh, | Danzig |
| 9. Heinrich Schauß, Kammermusiker, | Opernhaus Köln |
| 10. Otto Wolf, | Staatstheater Danzig |

Kontrabaß:

- | | |
|--|----------------------------|
| 1. Gustav Weiß, | Staatstheater Danzig |
| 2. Paul Brandt, | Staatstheater Danzig |
| 3. Albert Gruschwitz, Tonkünstler, | Berlin |
| 4. Karl Hamann, Kammermusiker, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 5. August Köbbing, Tonkünstler, | Berlin |
| 6. Herrmann Schubert, 1. Solokontrabaßist, | Deutsches Opernhaus Berlin |
| 7. Albert Struß, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |
| 8. Fritz Struß, Kammermusiker, | Nationaltheater Mannheim |

Flöte:

- | | |
|-------------------|--------------------------|
| 1. Karl Schröder, | Staatstheater Danzig |
| 2. Gustav Pieske, | Staatstheater Danzig |
| 3. Ernst Morawek, | Staatstheater Danzig |
| 4. Arthur Schulz, | Rundfunkorchester Berlin |

Oboe:

- | | |
|-----------------------------|----------------------|
| 1. Hans Vogel, | Staatstheater Danzig |
| 2. Hermann Schade, | Staatstheater Danzig |
| 3. Hans Böttcher, | Staatstheater Danzig |
| 4. Professor Paul Schubert, | Staatsoper Kaunas |

Englischhorn:

- | | |
|--------------|---------------------------|
| Kurt Rehler, | Städt. Opernhaus Hannover |
|--------------|---------------------------|

Klarinette:

- | | |
|------------------------------|----------------------|
| 1. Josef Kräupl, | Staatstheater Danzig |
| 2. Bruno Wunsch, | Staatstheater Danzig |
| 3. Otto Maedel, Tonkünstler, | Berlin |

Baßklarinette:

- | | |
|-----------------|----------------------|
| Hermann Bilanz, | Staatstheater Danzig |
|-----------------|----------------------|

Fagott:

1. Paul Engert,
2. Carl Hennicke,
3. Adolf Karl, Kammermusiker,

Staatstheater Danzig
Staatstheater Danzig
Städt. Bühnen Halle a/S.

Kontrafagott:

Richard Struppert,

Staatstheater Danzig

Waldhorn:

1. Paul Otto,
2. Richard Marter,
3. Max Zimolong, Kammermusiker,
4. Willy Blümel,

Staatstheater Danzig
Staatstheater Danzig
Staatsoper Dresden
Staatstheater Danzig

Trompete:

1. Hellmuth Hiekel, Kammermusiker,
2. Hermann Ruske,
3. Hermann Paffel, Kammermusiker,
4. Emil Erner,
5. Kurt Bormann,
6. Wilhelm Behrens, Kammermusiker,
7. Friedrich Bachmann,
8. Willy Carlsen, Kammermusiker,
9. Willy Hildebrandt, Tonkünstler,
10. Gustav Preuß, Kammermusiker,
11. Willi Rösner, Kammermusiker,
12. Paul Walthert, Kammermusiker,

Staatsoper Dresden
Staatstheater Danzig
Städt. Opernhaus Hannover
Staatstheater Danzig
Staatstheater Danzig
Städt. Opernhaus Hannover
Städt. Opernh. Königsberg i. Pr.
Staatsoper Berlin
Berlin
Opernhaus Köln
Städt. Bühnen Halle a/S.
Städt. Opernhaus Hannover

Schützenhaus Zoppot

Inh. Erich Thymian

Telefon 551 23

Direkt an der Waldoper gelegen

Autoparkplatz

Erstkl. Speisen und Getränke

Das ganze Jahr geöffnet

Bundeskegelbahn / Groß- u. Kleinkaliberschießstände

Bewirtschaftung der Erfrischungsstände der Waldfestspiele

P o f a u n e :

- | | |
|-------------------------|--------------------------|
| 1. Franz Wiczorek, | Staatstheater Danzig |
| 2. Alexander Gronowski, | Staatstheater Danzig |
| 3. Rudolf Horn, | Staatstheater Danzig |
| 4. Oskar Groß, | Städt. Bühnen Halle a/S. |
| 5. Fritz Lauterbach, | Staatsoper Berlin |
| 6. Max Schröder, | Städt. Bühnen Halle a/S. |

K o n t r a b a ß t u b a :

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------|
| 1. Fritz Werner, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |
| 2. Otto Heinzmann, Kammermusiker, | Städt. Bühnen Halle a/Sa. |

H a r f e :

- | | |
|---------------------------------------|----------------------|
| 1. Professor Max Saal, Kammervirtuos, | Staatsoper Berlin |
| 2. Adele Meyder, | Staatstheater Danzig |

P a u k e :

- | | |
|-----------------|----------------------|
| Kurt Gotthardt, | Staatstheater Danzig |
|-----------------|----------------------|

S c h l a g z e u g :

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------|
| 1. Bruno Biesenthal, | Staatstheater Danzig |
| 2. Paul Czoska, Tonkünstler, | Danzig |
| 3. Hans Röckert, | Städt. Bühnen Halle a/Sa. |
| 4. Walter Pelzner, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |
| 5. Otto Homann, Kammermusiker, | Städt. Opernhaus Hannover |

Besuchen Sie den

Zoppoter Speisewagen

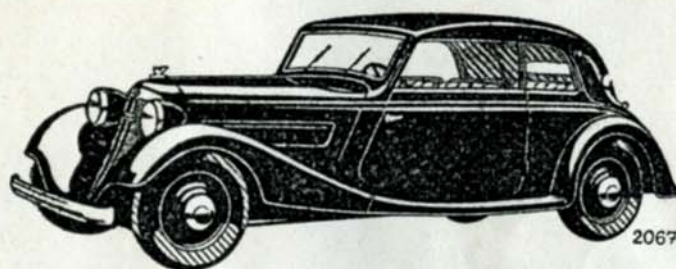
Seestraße 36 . Tel. 520 78

Inh. K. Wachsmuth

Diner von 12 bis 3 Uhr

Bekannt für erstkl. warme und kalte Speisen,
gepflegte Weine, Biere u. Liköre

Trinkt den
guten Kaffee von
KAISER'S **KAFFEE
GESCHÄFT**



Audi - Wanderer - DKW - Horch

die Fabrikate der



F. GEHRWIEN

DANZIG
Elisabethwall 6a
Fernruf 28111

Generalvertreter für Danzig und Pommerellen

Ihr
Stammlokal!





Kammerfängerin
Margarete Arndt-Ober
Staatsoper Berlin
singt den Adriano in „Rienzi“
am 23. und 26. Juli 1936

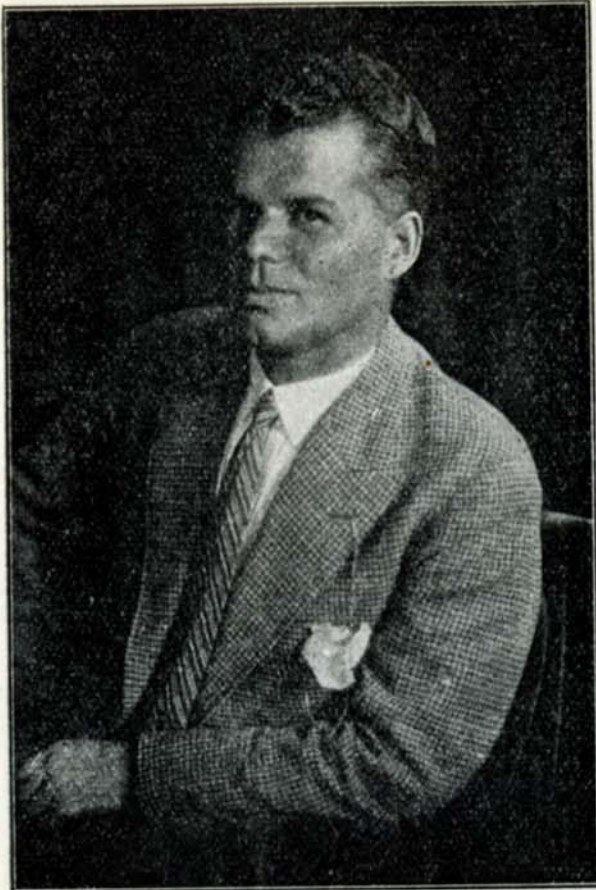
Richard Wagners „Parsifal“ als Bühnen- weihfestspiel

Von Dr. Walther Eggert.

„Mir ahnt, ein hohes Werk
hat er noch heut zu wirken“

„Ich fasse nun den Namen Bayreuth willig auf, um in ihm das vereinigt auszudrücken, was aus den weitesten Kreisen her zur lebensvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunstwerkes sich anschließt. Dieser Stein sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Anruf zu folgen, der Sie mit dem Mute erfüllte, jeder Verhöhnung zum Troste mir ganz zu vertrauen, der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruß zusauchzt!“

Diese Worte sprach Richard Wagner, der Schöpfer des Bayreuther Kunstwerkes, des deutschen musikalischen Dramas, bei der Grundsteinlegung zum Bayreuther Festspielhause im Jahre 1872, das in diesem Jahre auf



Kammersänger

Adolf Schoepflin

Staatsoper Karlsruhe

singt den Klingor in „Parsifal“
am 28., 30. Juli,
2. und 4. August 1936
und den Raimondo in „Rienzi“
am 23. und 26. Juli 1936

sechs Jahrzehnte deutscher Kunststoffsbarung im Sinne des Schöpfers dieses Werkes zurückblicken kann.

Die Weihe dieser Worte, die an die „Getreuen“ von Bayreuth gerichtet waren, die an die Zukunft des deutschen Geistes ihren Glauben gesetzt hatten — allen voran Friedrich Nietzsche — fand ihr letztes Echo im Wunderwerke des „Parsifal“, den Wagner selbst

„ein Bühnenweihfestspiel“

nannte.

Seit seiner Vollendung im Jahre 1882 im Bayreuther Festspielhause hat dieses letzte Werk Richard Wagners — zur Zeit seiner Entstehung angefeindet, wie kaum eine Schöpfung des Meisters, nicht zuletzt vom „Getreuesten der Freunde“ — von Friedrich Nietzsche... — bis zum Jahre 1913 allein im Bayreuther Hause zum deutschen Volke und zur Menschheit, die in ihm die höchste Offenbarung künstlerischer Schöpferkraft überhaupt sieht, gesprochen. Seit dieser Zeit gehört es der deutschen Bühne — der ganzen Welt.

Als die Wandlung der Zoppoter Waldoper zur Richard Wagner-Festspielbühne des deutschen Ostens vollzogen wurde, ward sie geweiht mit Richard Wagners letztem Werke — jenem Mysterium, das die Offenbarung des musikalischen Kunstwerkes an sich bedeutet. Wagners „Parsifal“ gehört seitdem auch zum deutschen Walde an der Ostsee — dem ewigen



Elfriede Haberkorn

Staatsoper Karlsruhe

singt ein Soloblumenmädchen
und den zweiten Knappen in
„Parsifal“ am 28., 30. Juli,
2. und 4. August 1936

deutschen Meer — und seiner Festspielbühne, die vom Bayreuther Hügel ihren Gruß und ihren Auftrag erhält, die deutsche Bühne für alle Zeiten dem deutschen Mysticismus zu verschreiben, das mit dem Tode seines Schöpfers als Vermächtnis allen denen gehört, die „in seinem Namen“ das Kunstwerk pflegen — der höchsten künstlerischen Idee „dienen“.

Was bedeutet der „Parsifal“, von solcher Warte aus gesehen? Im Jahre 1845 hatte Wagner in Marienbad Wolframs, des Minnesängers auf der „Wildenburg“ im Odenwalde, Epos „Parzival“ kennengelernt. Am Karfreitage 1857 trat das Werk seitdem zum ersten Male wieder in seinen Gesichtskreis, „sein idealer Gehalt in überwältigender Form, und von dem Karfreitagsgedanken aus konzipierte ich . . . ein ganzes Drama“. Damit war die Dichtung Wolframs aus der Ritterromantik des Mittelalters heraus genommen und Wagners Werk geboren — das „rein-menschliche Ideal wahrer Religiosität“. Christliche und buddhistische Züge mischen sich im „Parsifal“, der mit dem neuen Namen des „reinen Toren“ — des „tör'gen Keinen“ — das Gewand einer neuen, einer zukünftigen Zeit angezogen hat. Die Weltanschauung des „alten Meisters“ hat das Werk, das letzte seiner musikdramatischen Schöpfungen, nach dessen Fertigstellung er keine Note mehr schrieb, gestaltet. Es ruht auf den sittlichen Grundlagen der Religion des Mitleids — des Mitleidens, wie es „bis zur vollen Brechung des Eigenwillens“



Viktor Hospach

Staatsoper Wiesbaden

singt den Titirel in „Parsifal“
am 28., 30. Juli,
2. und 4. August 1936
und den Orsini in „Rienzi“
am 23., 26. Juli 1936

in der tätigen Liebe sich enthüllt, in der „Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind“.

In einer auf größte Schlichtheit gestellten Handlung wird diese Idee des Dramas verkörpert. Die Gestalten sind Träger dieser Idee, die den Gralskönig Amfortas, Titirels Sohn, in Schuld verstrickte und in Klingsors Zauberschloß Kundrys Armen entgegenführte, die, selbst „ein unermessliches Leben unter stets wechselnden Wiedergeburten lebend“, als Büsserin aus der Verstrickung der Sünde zu den Gralsrittern flüchtet, unter ihnen den Erlöser suchend. Aber dieser naht aus andern Bezirken — dem Leben selbst — zum weihvollen Bezirke des Grals und seines kämpferischen Symbols, des heiligen Speeres, den Amfortas im Kampf gegen Klingsor verlor: Parsifal, „durch Mitleid wissend, der reine Tor“, führt die verlorene Lanze zurück zum Gralstempel und in sein reines Licht der Verklärung — „höchsten Heiles Wunder . . . Erlösung dem Erlöser“!

Nur als Symbol gefaßt, vermag Wagners Werk seine ganze tiefe Bedeutung auszustrahlen. Mit der Wiederherstellung der Reinheit des Gralsdienstes, wie ihn der neue König Parsifal in der neuen Gemeinschaft übt, ist der reine deutsche Heilands Glaube aus aller kirchlichen und geschichtlichen Trübung — so sagt der Wagnerforscher Goltner — wiedergewonnen durch die Religion des Mitleids, durch ein tiefes inneres, seelisches Erlebnis. Mit der den neu geweihten Gral



Kammerfängerin

Else Blank

Staatsoper Karlsruhe

singt den Friedensboten in
„Rienzi“ am 23., 26. Juli 1936,
sowie ein Soloblumenmädchen
und den ersten Knappen in „Par-
sifal“ am 28., 30. Juli, 2. und
4. August 1936

segnenden Taube, die vom Himmel zur Erde niederschwebt, ist zugleich „das Sinnbild der neu erstarkten Ritterschaft“ gegeben — „wie eine frohe Botschaft klingt es hinaus in alle Welt“. Nicht Entsaugung, kein weltfremdes Asketentum kündigt die Musik der letzten Handlung — sondern entschlossenen Siegerwillen, höchsten Mannesmut, aktive Tatkraft.

Was Wagners „Parsifal“ von seinen früheren Dichtungen unterscheidet, ist damit klar offenbart. Vor unsern Augen und Ohren und Herzen vollzieht sich der Erlösungsgedanke, von dem Georg Richard Kruse, der feinsinnige Deuter des „Parsifal“ in unserer Zeit, sagt, daß es der Gedanke des Rein-Menschlichen ist, den Wagner, „der leidende Mensch“, als Künstler im Mythos zur Anschauung bringt.

Damit rundet sich Wagners Werk vom Lohengrin zum Parsifal, der Kreis ist geschlossen, der um die Erneuerung der Kunst, der höchsten göttlichen Offenbarung auf Erden, gezogen wurde. Lohengrin noch kehrte zum Gral — zum Himmel — zurück, in das „ferne Land, unnahbar euern Schritten“. Parsifal geht ein zum Gral — hier auf Erden, sein Lebenswerk in der tätigen Liebe, im Kampf für seine ihm von Gott gegebene Aufgabe, zu erfüllen.

Damit stehen wir bei der Frage nach dem letzten Sinn dieses unergründlichen Werkes, das den Namen „Bühnenweihfestspiel“ erhielt.

Nicht nur den Menschen, nicht nur den Künstler will der „Parsifal“ adeln — die ganze Menschheit, die ganze Welt und . . . die Kunst.



Vera Mansfinger

Deutsches Theater Prag

singt ein Soloblumenmädchen
in „Parsifal“ am 28., 30. Juli,
2. und 4. August 1936

In seiner das Jahr 1862 abschließenden Betrachtung über das „Bühnenweihfestspiel in Bayreuth“ hat Richard Wagner den „Zauber“ gekennzeichnet, der in Bayreuth — dem „Tempel“ der Kunst — „alles gut machte“. Er schließt sie mit der Erinnerung an die „Einwirkungen der uns umschließenden akustischen und optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen“, die die Hörer des „Parsifal“ der „gewohnten Welt“ entrückte. Dieser „Weltentrückung“ verdankte der „Parsifal“ sein Leben; über diesem wahrtraumhaften Abbild die wirkliche Welt des Truges selbst vergessen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war. Durfte er nun bei der Ausbildung jenes Abbilds selbst wieder mit Lüge und Betrug sich helfen können? Ihr alle, meine Freunde, erkanntet, daß dies unmöglich sei, und die Wahrhaftigkeit des Vorbilds, das er euch zur Nachbildung darbot, war es eben, was auch euch die Weihe der Weltentrückung gab. Denn ihr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eure eigene Befriedigung suchen!“

Was Wagner hier als den von ihm beabsichtigten Zweck seines Werkes als Bühnenweihfestspiel deutet, ist von ihm in mancherlei Variationen immer wieder ausgesprochen worden. Es ist das Ergebnis seines Lebens und Schaffens, seines Künstlerseins — seines Kampfes um die Bühne als moralischer Anstalt für seine Zeit und über diese hinaus — in die Zukunft hinein.



Felix Fleischer

Staatsoper Berlin

singt den Cecco del Vecchio in
„Rienzi“ am 23., 26. Juli und
den zweiten Gralsritter in
„Parsifal“ am 28., 30. Juli, 2. u.
4. August 1936

„Mit dem „Parsifal“ steht und fällt meine Bayreuther Schöpfung“, die die Befreiung der Kunst aus den Fesseln des Alltags bedeutet und der Kunst die höchste national-politische, die höchste völkische Bedeutung im Leben des Volkes und seiner Bewährung zuwies. So ist das Bühnenweihfestspiel die ideale Veranschaulichung der ethisch-kulturellen Ziele geworden, die Wagner mit seinem Lebenswerke verfolgte: die Verlebendigung seiner Sendung, die erst wir Heutigen, dank der Erneuerung unsers völkischen Lebens — seiner Wiedergeburt im Sinne der Wagnerschen Regenerationslehre —, wieder ganz zu begreifen vermögen.

Nie ist die Mission dieses deutschesten Dramas — neben den Meister-
sängern — klarer verstanden worden als in unsern Tagen des Lichtes, das
wieder über Deutschland leuchtet, zum Leben geweckt durch den Gral und
seine lebenspendende Kraft. Noch niemals zuvor hat das Ringen und die
Sehnsucht eines ganzen Volkes — und für die ganze Welt die
unseres deutschen Volkes — aus einem Kunstwerke höhere Kraft und tiefere
Beseelung erfahren als aus dem Mythos des Parsifal. Und immer
aufs neue müssen wir aus diesem Parsifal, der die Bühne weihet — jede
Bühne, die ihre Aufgabe erkannt hat und der sie dient — der, neben Bay-
reuth, auf der magischen Bühne der Festspielstätte von Zoppot zu
höchster Wirkung und zu idealster Verkörperung gelangt im Sinne seines
Schöpfers, die heiligsten Kräfte entbinden für unsern Schicksalsweg,



Oskar Wittaszcheck

Opernhaus Frankfurt a. M.

singt den Barocelli in „Rienzi“
am 23., 26. Juli und den dritten
Knappen in „Parsifal“ am 28.,
30. Juli, 2. und 4. August 1936

den wir, und sei es gegen eine Welt von Feinden, gehen müssen im Glaube
n und in der Hoffnung und in der Liebe.

Was einst Nietzsche — nun doch wieder im Bann des Großen von
Bayreuth — formulierte:

„Wagner hat das Gefühl der Einheit im Verschiedenen — deshalb halte
ich ihn für einen Kulturträger!“ . . .

was der deutsche Reichsdramaturg Dr. Schlösser in seiner grund-
legenden Untersuchung über Wagner als „Großmacht“ bekenntnis-
gewaltig formte:

„Wagner hat nicht nur allen kunstfremden oder -feindlichen staatlichen
und gesellschaftlichen Mächten gegenüber das Hoheitsrecht des Kunstwerks
betont, sondern er hat ihm auch ein Hoheitsgebiet geschaffen, das heute, mit
eigenem Gesetz und eigenen Hoheitsgrenzen fest umrissen als Großmacht
unter den Großmächten unseres nationalen Lebens steht;“ —

— das steht wie das Leuchten des Grals über und hinter dem „Bühnen-
weihfestspiel Parsifal“, von dem Wagner selbst aus einem Leben um das
Theater und für das Theater und seine „Gemeinde“ die Worte prägte:

„Kein anderer Kunstzweig unseres öffentlichen Lebens kann je zur
wahren Blüte und volksbildenden Wirksamkeit gelangen, ehe nicht
dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zu-
gesichert ist“



Ballettmeister

Konrad Schwarzer

Staatsoper Hamburg

Leitet die Neueinstudierung der
Fänge in „Rienzi“
am 23. und 26. Juli 1936

Richard Wagner als Dichter

Jedes echte Kunstwerk wird in gewissem Sinne außerhalb der Zeit erlebt: als Einbruch der Ewigkeit in die Zeit. Wenn aber eine Schöpfung nur unter der Kategorie der Ewigkeit empfangen werden kann, wenn die Empfangenden sich stets als unzeitgemäß betrachten müssen, und dieser Schöpfung keine Norm, kein Wert, kein Maß der Zeit entspricht: so ist ihre Stunde auf Erden noch nicht gekommen, wenngleich ihr zündender Augenblick schon Tausenden von Menschen nah und gegenwärtig war. Dieses Schicksal teilte bis zum Durchbruch Richard Wagners die gesamte überlieferte Oper. Bis Richard Wagner hätte jeder künstlerisch empfindende Mensch mit Beethoven sprechen müssen: „Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion, und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie.“ Gemessen an diesem Wort erscheint uns Richard Wagner als ein Triumphator, ein Besieger und Wissender des Lebens, wie es unter den Dichtern vielleicht nur Goethe gewesen ist. Von dem Dichter, nicht von dem Musiker Wagner, soll hier die Rede sein.

Die Harmonie zwischen Wort und Musik ist in ihrer Vielseitigkeit dem Ewigen verwandt, die Ewigkeit selbst. Bis zu Wagner war diese Harmonie

in den wenigsten Fällen auch nur annähernd erreicht worden. Musik war ein Bestandteil, ebenso wie es das Wort war. Eine Verbindung zwischen beiden bestand nicht. Feindlich, kalt und unpersönlich standen Wort und Musik sich gegenüber. Wir glauben heute nicht, daß dem Gesamtwerke Richard Wagners die Bedeutung zukommen würde, wenn er nicht die schöpferische Gewalt des Wortes gehabt hätte. Kosmische Vision und Traum stehen rein und dichterisch in seinen Werken, erheben ihre Strahlen in die Unausprechlichkeit des schöpferischen Geistes. Das ist bei Wagner der Sinn des Wortes, der Sinn seiner Dichtung: Welt-Schöpfung zu sein. Wagner hat erkannt, daß das Wort am Urfang steht: am Anfang der Kulturen, am Anfang der Geschichte, am Anfang alles eigentlichen Mensch-Seins, am Anfang der Kunst. Bei allen Dichtern quillt die Kunst aus dem unbewußten Born des Lebens, bei Wagner ist die Dichtkunst schmerzhaftes Gebären-müssen einer weltweiten Seele, die nicht nur erfüllen, nein, die zuerst erkennen muß, erkennen durch alle Konsequenzen hindurch. Was kein Dichter erlebte, bei Wagner wird es Wirklichkeit und Wunder: die Wiedergeburt des Wortes! Musik als Richterin Wagnerischen Geistes hat uns das Wort offenbar gemacht. In unsern Dichtern breitet sich das Göttliche ruhig aus, als eine festliche Gegenwart, völlig entwölkt, als wahres raumfüllendes Sein. In Wagner erwacht die Zeit. Erwacht gebieterisch. Er hat eine tiefe Beziehung zum Geschehen, zum Auseinandertreten des Seins in Vergangenheit und Zukunft. Was Hegel ins Rationale zog, das ist bei Wagner als religiöse Grundtatsache gegeben: Die ewig deutsche Beziehung zum Werden. Durch sein Wort geht das Sausen der Zeiten, das Rollen und Strömen der Jahrhunderte. Was bei Goethe ist, das geschieht bei Wagner. Goethe enthüllt das ewig Währende. Wagner aber verkündigt den kommenden Gott und deshalb — nur deshalb reicht er, wie kein Dichter vor ihm und wahrscheinlich nach ihm, in Zeit und Ewigkeit hinein als einmalig, als Wunder. Wagner ist der einzige unter unsern großen Dichtern, der mit voller Klarheit das Volk als einen kultischen Begriff, als kultisches Mittel bewertet. Damit tritt alle Gemeinschaftsleistung des „Volkes“ unter einen religiösen Aspekt. Kult und Kultur gehen ineinander über.

Im Volk erst wird Gott lebendig, faßbar und sichtbar. Im Volk und seiner Leistung wird er mitgeteilt und ausgeteilt. Der Gestaltung „Volk“ kommt so eine fast sakramentale Bedeutung zu: die Volksgemeinschaft verkündigt und vermittelt den Gott. Wundervoll der dichterische Gedanke Wagners, daß ihm das Volk erst in dem Augenblick wurde, wo ihm der Gott wirklich wurde. Von seinen Göttern aus lernte Wagner sein Volk kennen, und als er begriffen hatte, daß diese alten Götter als die Naturkräfte unsterblich sind und heute noch leben, wurde für ihn im Zusammenhang damit sein eigenes, das deutsche Volk lebendig und wirklich. Wagner ist der einzige deutsche Dichter, der das Volk bis ins Letzte ernst genommen hat. Und um an den Anfang wieder anzuknüpfen: der geschehende Gott verwirklicht sich im geschehenden Volk. Schicksalserfüllung eines Volkes ist Gotteserfüllung, der kommende Gott ist das kommende Volk. Deshalb ist die Sprache bei ihm überhaupt die Benennung und Verkündigung des Gött-

lichen. Das Sprechen der „götterlosen Zeiten“ ist im Kerne Stummheit, es ist Geschwätz, aber es ist nicht Sprache, es ist nicht gottragende und menschenbildende Stimme.

So wird Wagner zum Dichter seines Volkes, Dichter des deutschen Volkes. Für jeden Menschen kann nur ein Volk diesen letzten kultischen Sinn haben. Wie wir nur durch unsere Augen ein einziges Mal die Welt sehen, wie wir nur in unserer eigenen Seele ein einziges Mal die Lebensallfülle erfahren, so erleben wir nur ein einziges Mal in unserm Volk den geschehenden Gott, den Blitz, das Schicksal, die reißende Zeit, die Kultur von religiöser Bedeutung. Wagner ist der einzige Dichter somit, der diese Zusammenhänge von hochgelegenem Standort und in voller Bereitschaft zur äußersten Verantwortung gesehen hat. Sein Werk ist die einzige dichterische Entsprechung zu jenen Gedankenketten der Geschichtsbejahung und Geschichtsfreude, die von Hegel ausgehen und bis heute noch nicht abgerissen sind; vielmehr treten sie gerade unter uns Heutigen kräftiger und bestimmender auf als je. So empfindet sich das Dichtertum Wagners nicht als etwas feindlich Abgegrenztes, sondern es empfindet sich jugendlich kraftvoll als die Menschheit schlechthin. Es ist ein Volksgefühl, das frei über den ganzen Erdball hinreicht mit der genialen, kühnen Gewißheit, daß das deutsche Volk in die höchsten Dinge, in die Angelegenheiten der Götter und Natur, verschlungen ist. Es meldet sich ein geistiger deutscher Imperialismus zu Wort, den man noch von den edelsten Kräften des alten „Reiches“ genährt fühlt.

Von hier aus ist nur ein Schritt zu dem letzten und wohl wichtigsten Punkt der dichterischen Gestaltung in Wagners Werken: zu jener bestimmten, wenn auch geheimen Ähnlichkeit des deutschen Wesens mit dem Wesen der Natur. Der deutsche Volksgeist ist für Wagner ohne weiteres Naturkraft, d. h. er lebt und wirkt in der besonderen Weise der Natur, gleich dieser ausgestattet mit allumfassender Liebesfähigkeit, mit unwiderstehlichem Bildungstrieb, mit tiefwirkenden Methoden und Gewalten. Zugleich wird dadurch der deutsche Volksgeist zu kultischem Rang erhoben, denn die Natur ist für Wagner das Göttliche, der Gott selbst. Mit diesem Bekenntnis hat der Dichter Wagner das Ehrendste, aber auch das Ernsteste über das Deutschtum gesagt, denn auf der Beziehung des Deutschtums zur Natur beruht nicht nur das Strahlende und Allumfassende, das Liebende und Bildende, das wir auf den Höhepunkten des deutschen Lebens vorfinden, sondern auch alle Problematik deutscher Gestalt, der „Geist der Unruh“, die unendliche Werdelust, alles Ungesicherte, Schwankende, Zwieträchtige und Zwiespältige, an dem das deutsche Dasein so reich ist. In Wagners Werken, eng gebunden an den Adel und die Schönheit deutschen Wesens, treten dunkle, negative Elemente auf, genau so, wie sie auch in der Natur verbunden sind als eine ewige Gleichzeitigkeit von Segen und Gefährdung, Frieden und Kampf, Leben und Tod.

Richard Wagner! Unendlichkeiten kreisen in Deinen Worten. Sie auszuschöpfen unmöglich, sie zu deuten vermessen, sie verstehen eine Gnade, einer reinen gläubigen Seele nur möglich. Wie hast Du die Liebe gestaltet in

Deinen Worten, wie hast Du Wort und Musik in diesen Liebesgedanken endlich und einmalig ausgehöhnt. Wenn wir nicht mehr sind, Du wirst noch sein und solange Du bist, wird auch unser Volk, dem Du Sinnbild und Gestalter wurdest, fortleben.

Wagner gehört deshalb der Menschheit. Er ist den Besten der Nationen der große Zukünftige, der nicht nur die Schranken der Völker, sondern auch die Barrieren der Klassen in dionysischer Geist-Erhebung symbolisch überwindet. In Wagner hat sich durch die Musik das deutsche Wort am reinsten verleblicht: zwar nicht stofflich und als Wiedergabe einer landschaftlichen Umwelt, sondern seelisch-innerlich-absolut, indem er Wort und Musik des Volkes, zu höchstem Seelenausdruck verklärt, aus jahrtausendelanger Verborgenheit, in die Sphäre einer heiligen Sprache hob, die uns nicht nur berührt, sondern jeden, der sie zu vernehmen vermag, aus allen Ländern und Völkern zum Träger einer deutschen Weltanschauung macht.

Unlösbar ist der Musiker Wagner mit dem Dichter Wagner verbunden. Die geistige Bedeutung des Dichters Wagner aufgezeigt zu haben war der Sinn dieser Worte. Wenn wir sie in unserm Herzen bewegen, wenn wir ganz eingehen in das Wort, in den Geist des Wortes, erst dann wird uns die letzte Schönheit der Musik Richard Wagners erstehen, dann werden wir auf goldenen Brücken eingehen in das lichte Reich einer unendlichen ewigen Harmonie.

Dr. Adolf Kott.

Die Illustrierte Zeitung
der Kur- und Badeverwaltung Zoppot

Die Mäwe

stets aktuell



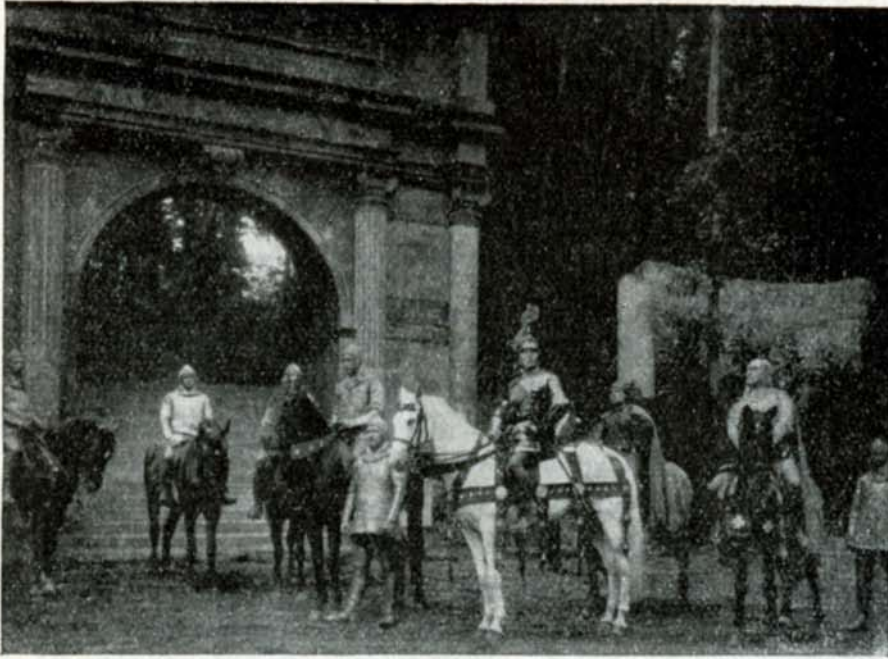
Zoppoter Leben in Wort und Bild
Konzertprogramm, Fremdenliste, gesellschaftliche sowie sportliche Veranstaltungen



In Zoppot überall erhältlich!



Anzeigen - Annahme: W. TEWS, Danzig, Böttchergasse 23/27



Vor dem Forum. Rienzi: Gotthelf Pistor, Berlin

Richard Wagner-Festspiele 1935

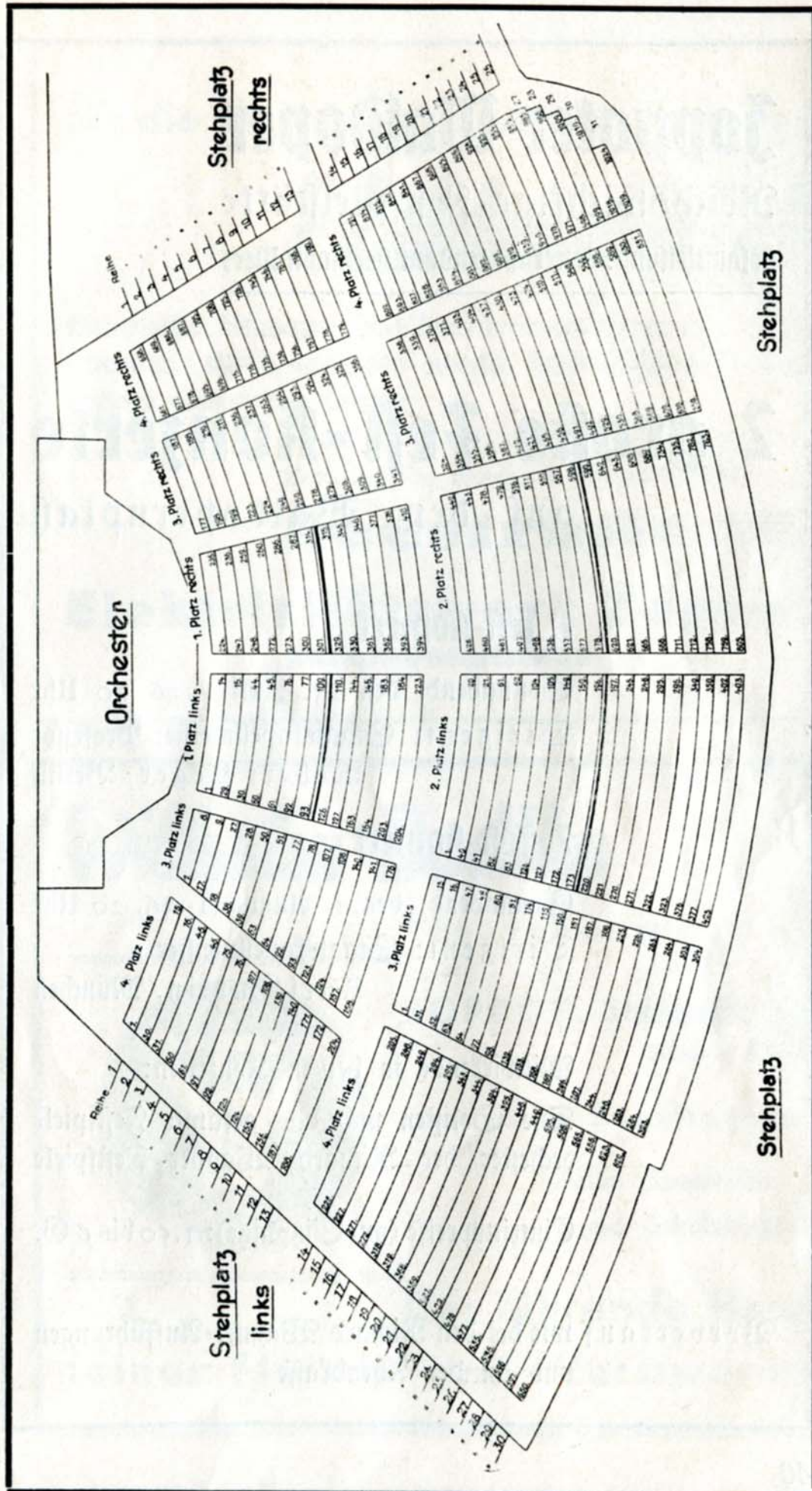
Rienzi

Gesamtleitung: Generalintendant Hermann Merz

Dirigenten: Staatskapellmeister Prof. Robert Heger, Staatsoper Berlin
Staatskapellmeister Karl Lutein, Staatsoper München



Vor der Lateran-Kirche



Zoppoter Waldoper

Reichswichtige Festspielstätte

Gesamtleitung: Generalintendant Hermann Merz

2 große Fest-Konzerte

auf dem Waldopernplatz

1. Fest-Konzert

Sonnabend, den 25. Juli 1936, 20 Uhr

Dirigent: Staatskapellmeister Professor
Robert Heger, Berlin

2. Fest-Konzert

Sonnabend, den 1. August 1936, 20 Uhr

Dirigent: Staatskapellmeister
Karl Zutein, München

Mitwirkende in beiden Konzerten:

Die Solisten und das gesamte Festspiel-
orchester der Richard Wagner-Festspiele

Eintrittspreise (nur Sitzplätze): 1.50 bis 6 G.

Vorverkauf wie bei den Richard Wagner-Aufführungen
und an der Abendkasse

Für die *Gesundheit* und *Körperpflege*:

Elektrizität!

Elektrische Massage- und Bestrahlungs-Apparate, Haartrockner, Rasierapparate sowie Reisebügeleisen und andere elektrische Geräte

finden Sie in zwangloser Vorführung und Beratung in unserm Ausstellungsraum

Seestraße 26

Elektrizitätswerk Zoppot
Aktien-Gesellschaft

Wilhelm Bodtke

Fleischermeister



ZOPPOT, Seestraße 36

Telefon 51038

Hauptgeschäft **Seestraße 36**

Filialen **Seestraße 2**

und **Schulstraße 2**

Das führende Haus
feiner Fleisch- und Wurstwaren

