

Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 7 (1912-1913)
Heft: 9

Artikel: "Barsifal" in Zürich
Autor: Haefer, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-751435>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„Parsifal“ in Zürich

Von Dr. Walter Haeser

Sein dreizehnte April 1913, an dem zum erstenmal auf einer deutschen Bühne außerhalb der geheiligten Mauern Bayreuths Richard Wagners „Parsifal“ seine Wunderwelt enthüllte, ist zu einem bedeutungsvollen Tage nicht nur für Zürich und sein Stadttheater, sondern in gewissem Sinne für die gesamte künstlerisch interessierte Welt geworden. Nicht so sehr durch die alle Erwartungen übertreffende Güte der Aufführung selbst — auf die wir weiter unten zurückkommen werden — als durch ihre Tatsache an sich und die Aufnahme, die ihr bereitet wurde. Wenn der aufrichtige Wagnerverehrer, auch wenn er nicht auf dem Standpunkt des Parsifalschuzes steht, eine leise Regung pietätvoller Wehmut nicht unterdrücken konnte, als mit dem Erklingen der ersten Töne des Vorspiels der Wunsch des großen Toten nun definitiv beiseite geschoben wurde, so durfte er, als der Vorhang sich zum letztenmal geschlossen hatte, sagen: es war eine gute Tat, denn wir hatten ein Recht zu diesem — „Unrecht“ gegen den Meister. Nicht das oft verlangte Recht des Kennenlernens schlechthin, das trotz aller Richard Wagner-Vereine und Stipendienfonds der großen Masse der Kunstfreunde für immer verschlossen geblieben wäre, sondern das durch gereiftere Bildung erworbene Recht, den Wunsch, durch den der Meister sein letztes Werk nur vor der Entweihung durch das Unverständnis schützen wollte, im Bewußtsein unserer gereifteren Einsicht für hinfällig zu erklären. Der Zeitpunkt ist wohl geeignet zu einer Betrachtung allgemeinerer Natur. Es mag zunächst wie törichte Überhebung klingen, wenn wir von dem „gereifteren Verständnis“ unserer Zeit sprechen. Ein großer Teil des heutigen Publikums beharrt auf einem bedenklichen Tiefstand künstlerischen Geschmacks: der Gassenhauer, das Couplet, die Operette, z. T. in ihrer seichtesten Form, sind die einzigen musikalischen Produkte, die sein Interesse in Anspruch nehmen. Gewiß, wer einzige diese trübe Seite unseres heutigen Musiklebens betrachtet, wird eher von einem Niedergang, als von einem Aufschwung künstlerischer Bildung sprechen wollen. Berücksichtigen wir aber auch einmal die andere Seite! Die Zei-

ten der extremen Wagnervergötterung sind heute vorbei, kein Komponist sieht mehr das einzige Heil darin, wagnerischer als Wagner zu sein, kein Publikum erblickt mehr in Wagners Werken die einzig genießbaren Erzeugnisse, in seinem Stil die einzig berechtigte Form der Kunst. Wir sind in unserm Fühlen und im Urteilen freier geworden, freier von ihm, aber noch freier durch ihn. Wir haben durch seine Kunst gelernt. Wenn die nachwagnerische Zeit eine lange Reihe hochbedeutender musikdramatischer Werke hervorgebracht hat, die alles andere sind, als ein slavisches Nachtreten des von ihm geschaffenen Stils, wenn wir heute neben der breiten Masse der Operettenliebhaber ein großes Publikum besitzen, das dieser durchaus ernst zu nehmenden modernen Kunst — die sich Wagners bekanntes Wort „Macht Neues Kinder!“ zur Richtschnur genommen hat — volles Interesse und Verständnis entgegenbringt, so ist das nicht zuletzt auf die Wirkung zurückzuführen, die seit Jahrzehnten stetig und sicher von den zahllosen Aufführungen seiner Werke ausgegangen ist. Die Situation ist heute eine andere geworden. Die Entweihung, vor der Wagner sein Werk schützen wollte, ist heute in dem Maße überhaupt nicht mehr zu fürchten. Die gesteigerten Ansprüche des Publikums haben eine gesteigerte Leistungsfähigkeit der Bühnen, die für ein Werk wie „Parsifal“ überhaupt in Betracht kommen können, nach sich gezogen; die Hochachtung vor Wagners Kunst ist so sehr zum Gemeingut aller Gebildeten geworden, daß an einer pietätvoll-würdigen Aufnahme seines letzten Werkes kaum noch gezweifelt werden kann, und schließlich: auch die bitterböse Presse, die einst in so lächerlicher Kurzsichtigkeit gegen den Meister von Bayreuth loszog und mit ihren Schmähungen Stoff für ein ganzes Schimpflexikon geliefert hat, gehört in dieser Form der Vergangenheit an. Kein Blatt von einiger Bedeutung, das etwas auf sich hält, würde heute mehr in den Ton verständnisloser Gehässigkeit verfallen, von dem uns Wilhelm Tappert in seinem Büchlein „Richard Wagner im Spiegel der Kritik“ eine so amüsante Blütenlese gegeben hat. — Gerade das Nebeneinander dieser beiden Geschmacksrichtungen beweist, daß sich eine Scheidung der Parteien vollzogen hat und immer weiter vollzieht: unter dem Banner der Operette sc. haben sich jene gesammelt, deren weiheloser Unfähigkeit der „Parsifal“ verschlossen bleiben sollte, und wenn einige von diesen, aus Neugier, nun auch einmal einer Aufführung des „Bühnenweihfestspiels“ beiwohnen, so werden sie doch völlig verschwinden in der Schar jener anderen, die der Wunsch nach Er-

bauung, nicht nach Sensation und Unterhaltung, ins Theater geführt hat. In diesem Sinne glauben wir, daß die Menschheit von heute sich ein Recht auf den „Parzifal“ erworben hat, und daß sein Schöpfer selbst, wenn er heute nochmals zu entscheiden hätte, das „Los“ anders „liest“ würde. — Sicher, wenn er unserer Zürcher Aufführung beigewohnt hätte. Denn sie verband die beiden Faktoren, die ihm am meisten imponiert hätten: eifrig liebevollstes Studium und jene selbständige Frische und Energie, die das Merkmal lebendigen Mitschaffens und Miterlebens ist. Und dieses Mitschaffens bedarf es beim „Parzifal“ in der Tat im höchsten Maße: handelt es sich doch um ein Werk, das aus jeder Schablone völlig herausfällt und daher das Auffinden und Erfühlen seines Stiles, seines Geistes notwendig macht. Das gilt für die Ausführenden, wie in ebenso hohem Maße für die Genießenden. Wenn irgendwo, so ist es hier unstatthaft, mit althergebrachten Anschauungen an das Werk heranzutreten. Das Bühnenweihfestspiel will und darf nicht als Musikdrama schlechthin gewertet werden. Nicht eine dramatisch stark bewegte und reich gegliederte Handlung spricht zu uns, sondern eine Idee, der in Wagners Schaffen eine so wichtige Rolle spielende Gedanke der Erlösung, ist hier der alles beherrschende Mittelpunkt. Nur in seinen Dienst ist die — trotz ihrer Länge — ungemein knapp zusammengefaßte, auf wenige Szenen konzentrierte Handlung gestellt, nicht durch sich und ihr Schicksal wollen die Personen des Parzifal interessieren, sondern nur als Träger, als Diener jener zentralen, in der Gralswelt verkörperten Idee der Erlösung. Daher liegt es wie ein Schleier, ein Duft des Unpersönlichen oder Überpersönlichen auf der ganzen Handlung — Klingsor's Kontrastwelt allenfalls ausgenommen —, alles ist in das mystische Licht hineingestellt, das von dem Heiligtum von Monsalvat ausstrahlt. — Und es ist alles stiller, verklärter geworden, die Leidenschaft einer Brünhilde, einer Isolde, durchstürmt diese Welt nicht mehr, nicht Liebeserlösung gilt es, sondern Erlösung von der Schwäche, der Unreinheit, der ewig brennenden Wunde der Sünde und Unzulänglichkeit. Wenn sich demnach ein mehr epischer Charakter in der Handlung des „Parzifal“ geltend macht, so ist das nicht auf ein Nachlassen des dramatisch-dichterischen Schauens, sondern auf die Eigenart des Stoffes zurückzuführen, der wohl Gelegenheit zu hohen dichterischen Schönheiten bot, aber mit einer stärker ausgeprägten Dramatik — außer da, wo es sich um ausgesprochene Kontrastwirkungen handelte, wie in der Klingsorszene — unvereinbar war.

Hat die Handlung in ihrem formalen Bau sich dem alles beherrschenden Grundgedanken unterordnet, so nicht minder die Musik. Auch hier ist alles abgeklärter geworden, wie stille, warme Abendsonne ruht es über dem Ganzen. Das gilt schon von den Bausteinen, den Motiven. So sehr sich in ihnen eine Prägnanz, eine den Gedanken wunderbar sicher zeichnende Charakterisierungskunst offenbart, so liegt über ihnen doch eine unbeschreibliche Höhe und stille Vornehmheit, die sie für den feiner Hinhörenden wesentlich von den Motiven der früheren Werke unterscheidet. Und in der Art, wie sie meist mit genialer Einfachheit zum Ganzen verwoben sind, macht sich wiederum der gleiche Zug erhabener Ruhe geltend. Man ist beim erstmaligen Hören mancher Partien des „Parzifal“, namentlich wenn sie nicht mit vollkommener geistiger Beherrschung zum Vortrag gelangen, geneigt, allzugroße Längen, um nicht zu sagen Langweiligkeit zu finden, bei wiederholtem Hören aber und speziell, wenn man sich die Eigenart und die stilistischen Erfordernisse des Werkes gegenwärtig hält, wird man entdecken, daß jene vermeintlichen Längen doch eine Kette tiefer Schönheiten enthalten, die wohl nicht so am Tage liegen, wie wir aus des Meisters früheren Werken gewohnt sind, aber doch an Tiefe und intimem Reiz ihresgleichen suchen. Daß unsere Zürcher Aufführung diesen Charakter in Dekoration, szenischer Anordnung, Darstellung und Musik voll erfaßt und zum Leben erweckt hatte, darin liegt der Grund für den tiefen Eindruck, den sie auf jeden Empfänglichen machen mußte, die weihevolle Stimmung, die sie von Anfang bis zu Ende zu wecken und festzuhalten wußte. Zunächst die dekorative Ausstattung. Was den von Theatermaler Albert Tsler mit feinstem Verständnis realisierten Entwürfen von Gustav Gämper in Bern ihre Bedeutung verleiht, ist das Festhalten einer still erhabenen, weltabgewandten Stimmung. Es ist den Künstlern gelungen, die künstlerische Verschmelzung von Realistischem und Symbolischem zu gewinnen, die hier unerlässlich ist. Die Landschaft des ersten Aufzuges ist nicht einfach „Wald, schattig und ernst usw.“, sondern wir sehen eine typische Berglandschaft, die Landschaft des Gralsgebietes, wie sie dem Auge dessen, der sich in das Wesen dieser geheimnisvollen Wunderwelt versenkt hat, vorschweben mag; das zart goldige, den Himmel, die Berge und den tief gelegenen See überflutende, herbstlich klare und doch mystisch gedämpfte Licht führt uns sogleich in die Atmosphäre des Grals ein. Eine verwandte Stimmung spricht aus der hier in eine freie Gebirgslandschaft mit abschliezen-

den Schneebergen verwandelten Blumenaue: freundliche Frühlingsstimmung, verbunden mit erhabener Bergeinsamkeit bildet den sichtbaren Hintergrund für die ergreifenden Töne des Churfreitagszaubers. Über die Lösung, die die schwierigste Aufgabe der Bühnenkunst gefunden hat, Klingsors Zauber Garten, können die Meinungen ein wenig auseinandergehen. Der Wunsch nach stärkerer Farbigkeit, glühenderer, blühenderer Sinnlichkeit dieses Paradieses zauberhafter Vorführung ist nicht ohne Berechtigung und anderseits bietet wieder gerade die zarte Abgetötheit der Farben, der Verzicht auf sinnbetörenden Realismus in Farbe und Form einen eigenen Reiz, der sich zudem der Stimmungseinheit der sämtlichen Entwürfe fein einordnet. Ein besonders glücklicher Gedanke war es, die Bühne in dieser Szene durch einen feinen Schleier abzuschließen, der alle Vorgänge in ein traumhaft-zaubervoll-zartes Licht hineinstellt. Eine packende Kontrastwirkung wird mit der dem versinkenden Garten folgenden Einöde geschaffen, die in ihrer winterlichen Farblosigkeit, den wilden Silhouetten der Bäume und Ruinen eine ergreifende Stimmung auslöst. Die Krone der dekorativen Schöpfungen stellt aber der Gralssaal dar, dessen in mattem Gold mystisch leuchtender Kuppelbau dem Schluß des Werkes, wie der Abendmahlsszene des ersten Aktes einen Raum von idealer Schönheit schuf. — Den Dekorationen ebenbürtig war das bis in alle Einzelheiten sorgfältig studierte szenische Arrangement. Unter Festhaltung des malerischen Grundcharakters waren die Gruppierungen und Einzelstellungen so harmonisch dem Ganzen eingepaßt, daß das Auge unausgesetzt seine volle Befriedigung fand. Während man bei den Abendmahlsszenen der Hauptscene nach an die unumgänglichen Vorschriften gebunden war, machte sich im ersten Akt, besonders aber in dem choreographischen Arrangement des Zaubergartens und den wundervollen Bildern des Churfreitagszaubers eine ebenso feine wie freie künstlerische Gestaltungskunst bemerkbar. Und zu all dem nun die Leistungen der Einzeldarsteller, der Chöre und des Orchesters! Unter den ersten nennen wir zuerst Willi Ullmer als Parzifal. Wie er musikalisch eine ebenso sichere wie klangvoll-frische Leistung bot, so wußte er die Wildheit des Knaben mit der inneren Zartheit seiner Seele zu lebensvoller Einheit zu verweben und im Schlußakt die Erhabenheit des Gralskönigs in hoher Schönheit erstrahlen zu lassen. Einzelheiten des dritten Aktes, wie die Fußwaschung, die Salbung, die Taufe Kundrys und die wundervollen Schlüßworte: „Ich sah sie welken, die mir lachten, ob heut' sie nach Erlösung

schmachten usw.“ waren von tief ergreifender Wirkung. Nicht minder gelang es Wilhelm Bockholts warmer Gesangskunst und durchdachter Darstellung, den Amfortas plastisch und passend zu verkörpern. Carl Grizbachs Gurnemanz hätte in der Auffassung noch würdevoller, gesanglich wärmer, runder und plastischer sein können, wenn schon ihm vieles, besonders im dritten Akt, sehr schön gelang. Ein stimmlich gewaltiger und auch in der Darstellung angemessener Klingsor war Otto Janesch, den Titurel sang sicher und würdig August Steiner. Vor allem aber war es Emmi Krüger, deren Kundyn die höchste Anerkennung verdiente. Wie sie diesem ewig schillernden Charakter, seiner Wildheit und Erschöpfung, der Verführungskunst und dann dem Trotz und der Hingebung an die endliche Erlösung gerecht zu werden wußte, bedeutete schauspielerisch und — von der noch nicht ganz einwandfreien Aussprache abgesehen — auch gesanglich eine vorbildliche Leistung. — Wie die Solisten, so boten auch die diesmal wesentlich verstärkten und verbesserten Chöre Leistungen von hoher Präzision und Schönheit. Nicht nur die Männer- und Knabenchöre der Gralszenen, sondern auch besonders die Blumenmädchenchöre des zweiten Aktes, die, wie sie für das Auge entzückende Bilder schufen, durch hervorragende Frische und Fülle des Klanges erfreuten. — Und schließlich — aber wahrlich nicht das Unwichtigste! — das Orchester. Dr. Lothar Kemper, der uns alle Werke des Meisters mit so tiefem Verständnis vorgeführt hat, war es vergönnt, nun auch mit seiner Einstudierung des „Parzifal“ den Schlüßstein zu diesem stolzen Bau zu fügen. Die Frische, Hingebung und überlegene Umsicht, mit der er das getan hat, wird ihm nicht vergessen werden. Das — zum erstenmal mit einem Schalldeckel versehene Orchester wußte unter seiner Leitung die Schönheiten dieses subtilen Orchesterparts in allen Einzelheiten klar herauszubringen, und wenn hie und da, wie in den Bläsern, noch Kleinigkeiten unterließen, die einer Reparatur zugänglich waren, so sind das Dinge, mit denen der Zufall, nicht die Umsicht des Dirigenten belastet werden muß. Alles in allem: was unser Theater am 13. April 1913 unter der hingebenden Leitung von Direktor Alfred Reuter, Oberregisseur Hans Rogorisch, Kapellmeister L. Kemper und all denen, die ihnen helfend zur Seite standen, geleistet hat, ist eine künstlerische Tat, deren Bedeutung weit über die engeren Grenzen Zürichs und der Schweiz hinausragt und mit goldenen Lettern in die Geschichte des Zürcher Musentempels eingegraben bleiben wird.