



Der Richard Wagner Verband Minden
unter der Schirmherrschaft
von Verena Lafferentz-Wagner
präsentiert:

LOHENGRIN

Romantische Oper in drei Akten von Richard Wagner

Nordwestdeutsche Philharmonie
Chor der Nationaloper Sofia
Musikalische Leitung: Frank Beermann
Regie: John Dew

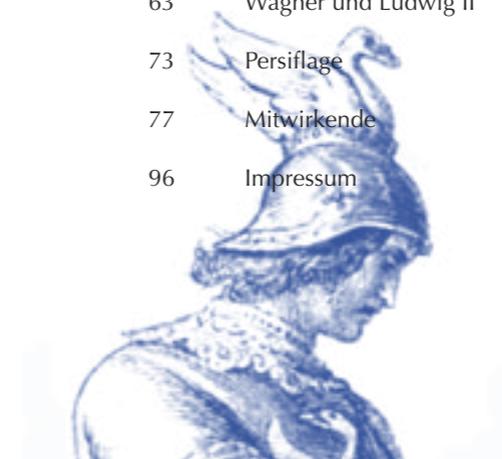
Eine gemeinsame Produktion des Richard Wagner Verbandes Minden,
der Nordwestdeutschen Philharmonie und des Stadttheaters Minden.

ABENDPROGRAMM

Regie	John Dew
Bühne	Heinz Balthes
Kostüme	José-Manuel Vazquez
Musikalische Leitung	Frank Beermann
Studienleitung	Siegfried Schwab
Orchester	Nordwestdeutsche Philharmonie
Chor	Chor der Nationaloper Sofia (Einstudierung: Violeta Dimitrova)
Heinrich der Vogler (Bass)	Andreas Hörl
Lohengrin (Tenor)	John Charles Pierce
Elsa von Brabant (Sopran)	Anna Gabler
Friedrich von Telramund (Bariton)	Heiko Trinsinger
Ortrud (Mezzosopran)	Ruth-Maria Nicolay
Der Heerrufer (Bariton)	Christoph Burdack
4 Brabantische Edle	Florian Fuckner, Henri Friesen Jan Kaiser, Daniel Schäfer
4 Edelknaben	Theresa Sommer, Katja Tobies Joana Gröner, Franziska Kirchhoff
Herzog Gottfried	Carl Sander, Lukas Gottschalk
Szenediener	Friederike Fischer, Magdalena Barlage, Charlotte Lange, Christin Keppe, Martyna Kruszynski, Silvana Genduso, Johanna Esler, Marie Weber, Santana Alleyne, Lea-Nora Schaefer, Marina Scholz (Ltg.: Cordula Küppers, Ratsgymnasium Minden)
Technische Leitung	Michael Kohlhagen
Kostümherstellung	Karen Friedrich-Kohlhagen (Ltg.), Jutta Schlüsener, Kathrin Schlüsener, Swantje Andert
Maske	Gudrun Wentz, Beate Schliwa
Regie-Assistent	Lothar Krause
Korrepetitor	Knud Jansen
Inspizient	Tobias Heyder
Produktionsbüro	Friedrich Luchterhandt
Produktionsassistenz	Julika Hettlich

**PAUSEN NACH DEM 1. UND 2. AKT
ENDE GEGEN 22.30 UHR**

3	Vorwort
5	Sponsoren
8	Gralserzählung
9	Handlung
11	Entstehungsgeschichte
19	Carl Dahlhaus, Richard Wagners Musikdramen
23	Mein Leben
25	Eine Mitteilung an meine Freunde
28	Zitate
33	Das Kunstwerk der Zukunft
37	Interpretationen
43	Wagner im kleinen Theater
47	Wunder
53	Schwanenmythen
59	Hinter den Kulissen
63	Wagner und Ludwig II
73	Persiflage
77	Mitwirkende
96	Impressum





Verena Lafferentz-Wagner

Ußdorf, 28. VII. 09

Liebe Richard Wagner-Freunde!
 Gerne habe ich die ehrenvolle Auf-
 gabe der Schirmherrschaft über die
 Lohengrin in Minden übernommen.
 Wir haben in den letzten Jahren
 so großartige Aufführungen des
 fliegenden Holländers und der Tann-
 häuser erlebt, den ohne den bewunder-
 ngswürdigen Einsatz von Frau Jutta
 Winckler nie möglich gewesen wäre.
 Wie kommen wir mit großer
 Freude, mit offener Freude und
 unifier Dankbarkeit.

Verena Lafferentz-Wagner

LIEBE FREUNDE UND MITGLIEDER
DES RICHARD WAGNER VERBANDES MINDEN,

aller guten Dinge sind drei: Der fliegende Holländer 2002 und der Tannhäuser 2005 haben bei unseren Opernfreunden aus nah und fern so viel Zuspruch und Begeisterung gefunden, dass der Entschluss, eine dritte Oper von Richard Wagner in Eigenregie zu produzieren, nur folgerichtig ist.

Glauben Sie nicht, dass sich nun ein Anflug von Routine in die Vorbereitungen eingeschlichen hätte: Es ist spannend und faszinierend zu erleben, wie diese große Chor-Oper für die Mindener Bühne vorbereitet wird.

Wir freuen uns, dass John Dew, Intendant des Staatstheaters Darmstadt, die Regie führt. Er hat sich in der Wagnerwelt und weit darüber hinaus große Anerkennung und Bewunderung erworben. Der Nordwestdeutschen Philharmonie unter der Leitung von Frank Beermann und ihrem Intendanten Andreas Kuntze sei gedankt, dass sie sich auf die Gegebenheiten des Mindener Stadttheaters ambitioniert mit großer Spielfreude einlässt. Dank auch an Bertram Schulte und seine Mitarbeiter für die große Unterstützung, im Stadttheater Minden wieder ein große Wagner-Oper aufführen zu können.

Was wäre unsere Gesellschaft ohne ein besonderes Engagement für junge Menschen? Wir hoffen, dass wir ihnen durch die Werke Richard Wagners den Blick dafür öffnen können, was Kultur bedeutet: Tradition, Qualität, Kreativität und Innovation. Eine eigene Schulvorstellung ist daher dem Richard Wagner Verband ein wichtiges Anliegen.

Es ist uns eine besondere Ehre, dass die Schirmherrschaft über unsere Produktion von Verena Lafferentz-Wagner übernommen wurde. Sie ist unserem Verband seit über 50 Jahren gewogen, seit langer Zeit unser Ehrenmitglied und unterstützt uns mit aller Kraft. Wir danken ihr sehr für ihre Freundschaft und Verbundenheit.

Wenn das wunderbare Vorspiel erklingt, dann denken Sie bitte daran, dass zahlreiche großzügige und unermüdliche Sponsoren, Helfer und Freunde unseres Verbandes ebenso wie unsere Mitglieder es durch ihr Engagement erst ermöglicht haben, dass „unser Lohengrin“ als Opernereignis in Minden stattfinden kann. Seien Sie alle herzlich dafür bedankt!

Im Namen des Richard Wagner Verbandes Minden wünsche ich Ihnen ein großartiges Opernerlebnis.

Ihre
Jutta Winckler



MENSCHEN FÜR MUSIK



Über Geld spricht man nicht. Geld hat man.

Aber wozu?

*Die Zukunft der Musik hängt von Menschen ab.
Von Bürgern, die sich herausfordern lassen.
Und die bereit sind, Gemeinsinn zu zeigen. Mehr als andere.
Menschen, die sich als Spender und Stifter engagieren.*

Menschen für Musik

*Sprechen Sie mit Andreas Kuntze oder Christian Becker: 0 52 21 / 98 38 18
stiftung@nwd-philharmonie.de*



**DER BESONDERE DANK DES RICHARD WAGNER VERBANDES MINDEN GILT ALLEN,
DIE DURCH PERSÖNLICHES UND FINANZIELLES ENGAGEMENT DIE PRODUKTION
DES „LOHENGRIN“ ERMÖGLICHT HABEN:**

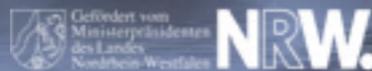
Prof. Peter und Elke Apel
Inge Aschemann
Dr. Dr. Alois Bahemann
Banco Projektentwicklung
Peter Baumann
Gunther Baumgärtner
Behrenberg Bank Hamburg
Hans Behringer
Jutta Bentz
Horst Bernhard
Ursula Berkling
Gerlind Bertram
Dr. Astrid Beyerle
Dr. Gert Beyerle
Eva Bielitz
Reinhard und Dr. Monika Bienzeisler
Dr. Carljost und Maria Bodem
Prof. Dr. Heinrich Bodenstein
Peter Boehme
Dr. Bernd Bokemeyer
Tanja Brotrüeck
Dr. Irmtraud Christoph
Com•on, Minden
Brunhilde Connemann
Deutsche Bank Düsseldorf,
Private Wealth Management
Waltrud Duerkop
Ina-Maria Dustmann
Janina Dustmann
Erich Ebeling
Susanne Eisch
Christa Engelmann
Margot Engler
Dr. Paul Christoph Ernst
Frank Eßers
Dieter Esser
Dr. Ursula Fazar
Marlies Fehler
Kerstin Fiege

Dr. Carsten Flick
Michael und Doris Fritz
Hans Gastell
Ruth Gerdes
Marion Gerlach
Dr. Widbert und Marie-Jeanette Giessing
Dr. Sigrid Gleichmann
Vera Gottschalk-Mühl
Claudia Grötz-Ackermann
Karin Dorothea Grünberg
Dres. Michael und Ines Hacker
Uwe und Ursula Hagemann
Ulrich Hanke
Dietmar Harting
Harting KGaA
Helmut Hartmann
Wilhelm Held
Sigrid Herdieckerhoff
Dr. Antje und Harald Hering
Friedrich Hering
Isabelle Hering
Gudrun Hermening
Dr. Hans-Georg von Heydebreck
Susanne Hill
Wolfgang und Lydia Hohorst
Hotel Holiday Inn
Hotel Bad Minden
Hotel Kronprinz
Hotel Victoria
Guntbert Horn
Dr. Jörg Inderfurth
J.C.C. Bruns GmbH
Jacob Söhne GmbH
Dr. Ralf Jakob
Ulrike Janssen
Dr. Udo Jobst
Christine Kahl
Dr. Hartwig Kähler
Dr. Nikolaus Kampshoff



Richard Wagner Verband

*Dem Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen
und der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen
sei für die großzügige Förderung besonders gedankt.*



KUNSTSTIFTUNG • NRW

Britta Kasel
Herta Kersten
Ulrike Knapp
Bernd Kollmetz
Heidrun Kröncke
Albert Kruse
Cordula Küppers
Caroline und Hans-Hermann Lagemann
Dr. Wolfgang Lange
Heinz und Ursula Langer
Martha Lax
Dr. Klaus Leimenstoll
Dr. Hans-Joachim Lepsien
Lions Club Porta Westfalica-Judica
Martin Löer
Britta Lüning
Alexandra von Lützwow
Monika Mahncke
Gerhard und Margarete Malohn
Christine Marowsky
Mehr Minden e. V.
Friedrich-Wilhelm Meyer
Ulrike Middelschulte
Robert Mühlbach
Ingeborg Neubauer
Rolf Nielsen
Vera Nolte
Dr. Beate Paersch-Summer
Uwe Pauschardt
Drs. Ekkehart und Christa Pandel
Klaus Petersen
Almut Preuß-Niemeyer
Regine Rakob
Klaus-Joachim und Heide-Claudia Riechmann
Helmut Rössing
Roswitha Roling
Rotary Club Bückeberg
Dr. Radbod und Erika Rudolph
Anne-Monika Rusch
Dr. Klaus und Gisela Rusch
Prof. Dr. Dr. Kurt Salfeld
SAP
Dr. Volker und Dietlind Schäferbarthold
Herwig Schenk

Prof. Dr. Hans Schlarmann
Ina Schlimmbach
Herta Schmidt-Dietrich
Elisabeth Schnier
Prof. Dr. Martin Schrader
Anne Schwanewilms
Dr. Stephan Schwarz
Rainer Graf von Seckendorff
Christina Seele
Lina Seele
Ursula Siekmann
Jürgen und Elvira Sievers
Martina Sjarov
Gustav Söchtig
Sparkasse Minden-Lübbecke
Hans-Heinrich und Regine Spieß
Prof. Dr. Rudolf Stadler
Ulrike Stieler
Dr. Wolfgang und Ursula Suderow
Udo Stahl
Björn Störtländer
Marianne Thomann-Stahl
Ingeborg Trost
UBS Deutschland AG
Brigitte Ulbrich
Ingrid Ulrich
Dr. Edwin Vogt
WAGO GmbH
Angelika Weber
Monika Weber
Hans Weidemann
Eckhard und Sieglinde Weill
Dr. Uwe und Barbara Welp
Gisela Werner
Felicitas Prinzessin zu Wied
Gerlinde Willner
Krisztina Wilken
Prof. Dr. Stephan Winckler
Angelika Wolschner
Helga Ziel

Manfred Kersten, 2009
(Mitglied des RWV Minden)



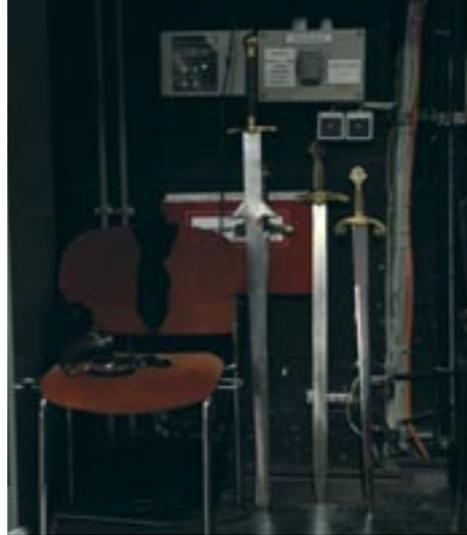
GRALSERZÄHLUNG

In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Montsalvat genannt;
ein lichter Tempel stehet dort inmitten,
so kostbar, als auf Erden nichts bekannt;
drin ein Gefäß von wundertät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligtum bewacht:
es ward, dass sein der Menschen reinste
pflegen,

herab von einer Engelschar gebracht.
Alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
erteilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
den rüstet er mit überirdischer Macht;
an dem ist jedes Bösen Trug verloren,
wenn ihn er sieht, weicht dem des Todes
Nacht.

Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkant.
So hehrer Art doch ist des Grales Segen,
enthüllt muß er des Laien Auge fliehn;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen,
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch
ziehn. –

Nun hört, wie ich verbotner Frage lohne!
Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
Mein Vater Parzival trägt seine Krone,
sein Ritter ich – bin Lohengrin genannt.



Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen!
Ein klagend' Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
dass fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
wohin ein Ritter zu entsenden sei –
da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt' des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Dienst nach des Grales Spruch,
denn wer ein Jahr nur seinen Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
woher zu uns der Hilfe Rufen kam,
denn durch den Gral war ich erwählt zu streiten,
darum ich mutig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
bis er zu euch daher ans Ufer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich alle landen saht.

*(Schlussmonolog des Lohengrin,
vollständige Fassung)*

1. AKT

König Heinrich hält in Brabant Gerichtstag.
Friedrich von Telramund klagt – von seiner
jetzigen Gattin Ortrud angetrieben – Elsa,
die ihm einst versprochene Tochter des einstigen
Herzogs, des Mordes an ihrem Bruder
Gottfried an. Ein Gottesgericht soll entscheiden:
ein Zweikampf zwischen Telramund
und einem Streiter für Elsas Unschuld wird
angesetzt. Nach wiederholter Ansage des
Heerrufers wird Elsas Bitte erhört: Ein unbekannter
Ritter erscheint, von einem Schwan
gezogen, auf der Schelde. Er stellt sich dem
Kampf unter der Bedingung, dass Elsa nie
nach seinem Namen und seiner Herkunft
fragen dürfe. Der Unbekannte besiegt Telramund,
lässt ihm aber das Leben.

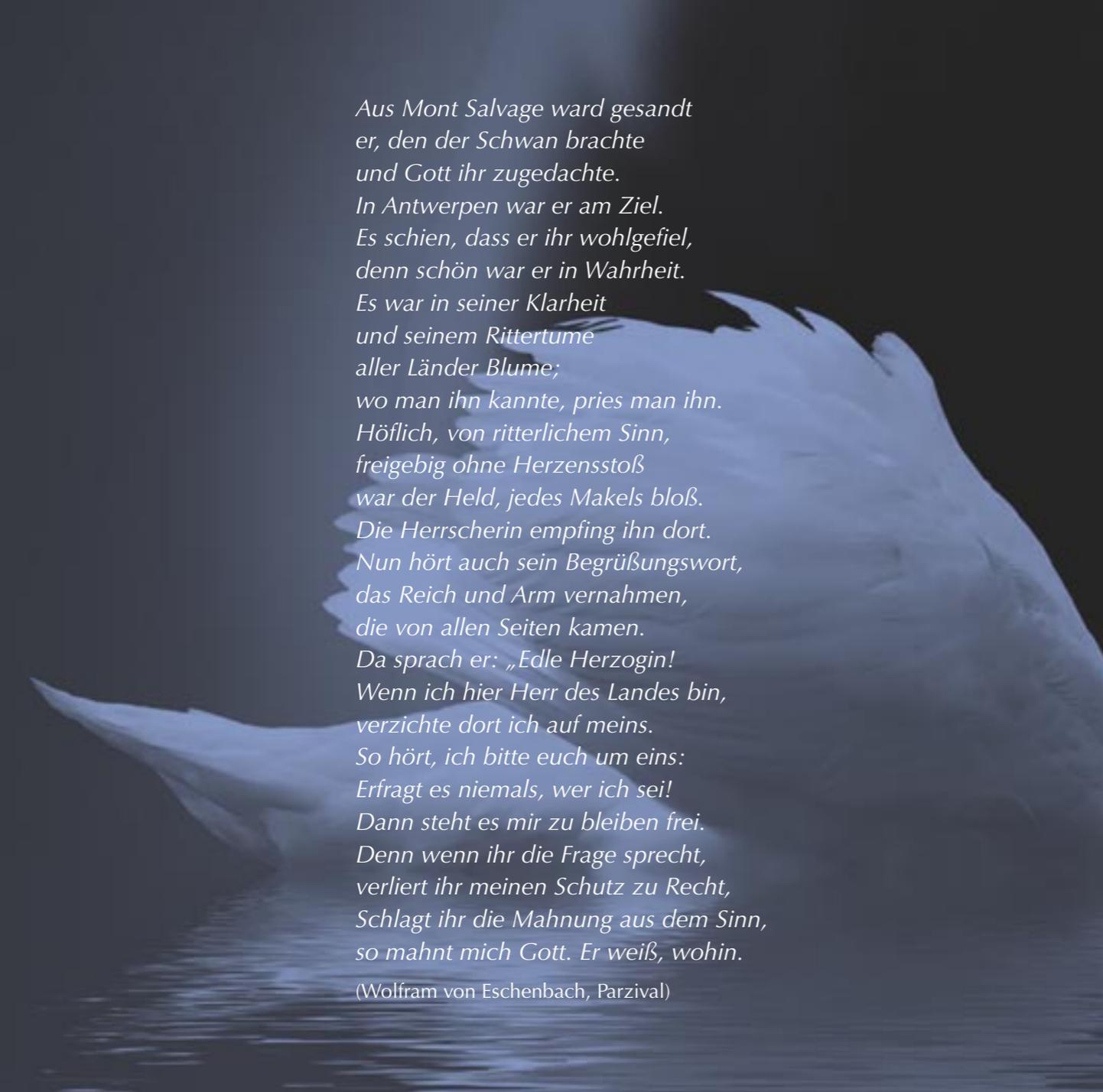
2. AKT

Die vom König verbannten Ortrud und Telramund
beratschlagen das weitere Vorgehen. Ortrud
gelingt es mit viel Raffinesse, Telramund von der
Richtigkeit seiner Anklage gegen Elsa zu überzeugen
und wieder für die gemeinsame Rache zu gewinnen.
Unterwürfig und verzweifelt nähert sich Ortrud
Elsa, um in dieser Zweifel an dem ritterlichen
Gatten zu wecken. Elsa lädt Ortrud zu ihrer
Hochzeit ein. Als der Morgen dämmert, gibt
der Heerrufer bekannt, dass der König den
Fremden mit Land und Krone belehnt und ihm
den Titel „Schützer von Brabant“ verliehen habe.
Während des Brautzugs stellt Ortrud sich Elsa
in den Weg: Ortrud beklagt, dass Elsa die
Herkunft ihres Gatten nicht nachweisen könne.
Auch Telramund kehrt zurück und bezichtigt den
Unbekannten der Zauberei. Lohengrin erscheint
und weist Telramund in die Schranken: nur Elsa
müsse er Auskunft geben.

3. AKT

Im Brautgemach sind Elsa und Lohengrin
erstmalig allein. Elsa wird zunehmend unruhiger,
ist von Zweifeln geplagt und verlangt trotz
der Warnungen des Unbekannten als Vertrauensbeweis
seinen Namen. In diesem Augenblick dringt
Telramund in die Kammer ein, wird aber von
Lohengrin getötet. Vor dem Volk klagt dieser
Telramund des Mordversuches und Elsa des
gebrochenen Schwures an. Ihr gibt er jetzt seine
Identität preis: er sei Lohengrin, der Sohn Parzivals,
ein Ritter des heiligen Grales, gesandt, um für
Recht und Unschuld zu streiten. Überirdische
Macht aber bekämen diese Gralsritter nur,
solange sie unerkant blieben. Ortrud offenbart,
dass sie selbst Elsas Bruder Gottfried in einen
Schwan verwandelt habe, jenen Schwan, der
Lohengrin zog. Lohengrin übergibt Elsa Horn,
Ring und Schwert und erlöst Gottfried aus der
Schwanengestalt. Dann kehrt er in das Reich
seines Vaters zurück.

HANDLUNG



*Aus Mont Salvage ward gesandt
er, den der Schwan brachte
und Gott ihr zugedachte.
In Antwerpen war er am Ziel.
Es schien, dass er ihr wohlgefiel,
denn schön war er in Wahrheit.
Es war in seiner Klarheit
und seinem Rittertume
aller Länder Blume;
wo man ihn kannte, pries man ihn.
Höflich, von ritterlichem Sinn,
freigebig ohne Herzensstoß
war der Held, jedes Makels bloß.
Die Herrscherin empfing ihn dort.
Nun hört auch sein Begrüßungswort,
das Reich und Arm vernahmen,
die von allen Seiten kamen.
Da sprach er: „Edle Herzogin!
Wenn ich hier Herr des Landes bin,
verzichte dort ich auf meins.
So hört, ich bitte euch um eins:
Erfragt es niemals, wer ich sei!
Dann steht es mir zu bleiben frei.
Denn wenn ihr die Frage sprecht,
verliert ihr meinen Schutz zu Recht,
Schlagt ihr die Mahnung aus dem Sinn,
so mahnt mich Gott. Er weiß, wohin.*

(Wolfram von Eschenbach, Parzival)

Am Ende der Entstehungsgeschichte des *Lohengrin* steht eine Selbstinszenierung, wie sie nur von Richard Wagner stammen kann. Glaubt man dem Komponisten, so sitzen am Abend des 28. August 1850 seine Frau Minna und er in einem Luzerner Gasthof. Dass dieses Lokal ausgerechnet „Zum Schwan“ heißt, passt zu einer Geschichte, die kein Kitschroman-Autor hätte schöner erfinden können. Um 18 Uhr nimmt Wagner Platz, die Partitur vor sich auf dem Tisch, die Uhr in der Hand: der Grund dieser kleinen Zeremonie ist die zeitgleiche Uraufführung des *Lohengrin* durch Franz Liszt im weit entfernten Großherzoglichen Hoftheater zu Weimar, die der Schöpfer des Werkes zeitgenau mitverfolgen möchte. Er selber hat alles versucht, um der Uraufführung beizuwohnen, aber als steckbrieflich gesuchter Revolutionär, der im Jahr zuvor in Dresden gegen die Herrschenden gekämpft hatte und nur mit Glück der Verhaftung entronnen war, hat er mit seinem Anliegen keine Chance.

Wagner bleibt nur das Schweizer Exil und in diesen langen Jahren die Hoffnung, von hier aus steuernd auf sein Werk einzuwirken: so instruiert er auch im Fall des *Lohengrin* den dortigen Dirigenten der Hofkapelle, Franz Liszt, wortreich, was es mit der neuen Oper auf sich habe, wie sie zu geben sei und wie ihre Charaktere angelegt sind. Als ob der hochgeschätzte Liszt nicht von selbst das Wesentliche erkannt hätte und zu den richtigen Schlüssen gekommen wäre.

Trotzdem helfen die Briefe an Liszt nicht: dieser wählt in der Premiere einfach

langsamere Tempi als von Wagner erhofft und angesagt, und als auf der Terrasse des Luzerner Gasthofes Richard Wagner imaginär schon den Applaus eines enthusiastischen Publikums entgegen nimmt, dirigiert Franz Liszt in Weimar gerade Lohengrins Abschied und sieht sich am Ende einer gelinde gesagt durchaus gespaltenen Reaktion der Zuhörer gegenüber. Eine Mehrheit versteht die neue Oper Wagners nämlich nicht, und die positivsten Reaktionen beschränkten sich auf einige Experten. Es ist vor allem das Wagner-Lager, dass sich an dem neuen Stück berauscht.

Und auch in den nächsten elf Jahren wird es nicht anders werden: will Wagner *Lohengrin* erleben, bleibt nur der Griff zur Partitur und zur Hörbühne des inneren Ohres, um sich mit dem bis dahin jüngsten Kind seiner musiktheatralen Produktion bekannt zu machen. Erst 1861, in Wien, ist es dann soweit. Wagner wird an der dortigen Hofoper Zeuge von Probe und Aufführung der Schwanenritter-Oper und äußert sich entzückt. Und wieder könnte an Legenden gesponnen und der Schicksalsfaden bemüht werden. Denn im gleichen Jahr besucht in München der junge Kronprinz Ludwig eine 1858 unter der Leitung Franz Lachners herausgebrachte Einstudierung des *Lohengrin* – und verfällt dem Werk und anschließend noch seinem Schöpfer derart heftig, dass von einem kulturgeschichtlichen Einschnitt höchsten Grades gesprochen werden kann.

Denn nur dieser königlichen Begeisterung ist es zu verdanken, dass im Mai 1864 Wagners Rettung in einer Situation zustande kommt, als der Komponist mit sich und der Welt bereits abgeschlossen hat. An eine Vollendung des mehr als zur Hälfte abgeschlossenen Nibelungen-Rings ist kaum mehr zu denken, die finanzielle Lage aus-

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

sichtslos, die Anerkennung gering. Bayreuther Festspielhaus und *Parsifal*: das eine nicht gebaut, der andere nicht komponiert, wenn nicht ein weltfremd Kunst liebender König den bayerischen Thron bestiegen und Wagner beinahe alle finanziellen Wünsche erfüllt hätte. Ganz zu schweigen von Neuschwanstein und Linderhof: alles eine Folge der Lohengrin-Erleuchtung eines Sechzehnjährigen? Deutschlands Süden wäre um einige touristische Attraktionen ärmer ohne den *Lohengrin*. Kein absurder Gedanke.

Begonnen hatte die *Lohengrin*-Geschichte im Paris des Jahres 1842. Wagner ist 28 Jahre alt, als er zu Jahresbeginn einen ersten Entwurf skizziert, nachdem er „Über den Krieg von Wartburg“ des Christian Theodor Ludwig Lucas gelesen hat. Damit ist das Interesse an dem Stoff geweckt und die Initialzündung für die Ausfertigung eines Opernentwurfes gelegt. Doch noch müssen *Rienzi* und *Der Fliegende Holländer* auf die Erfolgspur gesetzt und der *Tannhäuser* zur Uraufführung gebracht werden. Dann aber gilt die volle Konzentration der neuen Schöpfung. Im Juli 1845 kommt es in der Marienbader Kur zu jener denkwürdigen Skizzierung des fast kompletten Wagnerischen Opernwerkes. Nicht nur der *Lohengrin*-Prosaentwurf wird fertig gestellt, sondern auch *Tristan* und *Die Meistersinger* entworfen. Und auch *Parsifal* rückt mit der Lohengrin-Sage zusammen ins Blickfeld.

Wagner schöpft für das Textbuch aus Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ und „Titurel“, studiert die Einleitung, die Joseph Görres zu einem vatikanischen *Lohengrin*-Epos verfasst hat und macht sich mit entsprechenden Sagen Jacob Grimms vertraut. Als das fertige Lohengrin-Libretto aber der Künstlervereinigung „Hillersches Kränzchen“ vorgelesen wird, herrscht Schweigen.

Unter den Zuhörern weilt Robert Schumann, selber intensiver Sucher nach passenden Libretti von „Faust“ bis „Tristan“, der jedoch „keine Anhaltspunkte für musikalische Nummern“ sieht. Schumann wird bald mit der zwei Monate vor dem *Lohengrin* in Leipzig uraufgeführten *Genoveva* einen eigenen Weg auf der Suche nach der romantischen Oper einschlagen, der allerdings durch seinen frühen Tod keine wirkliche Fortsetzung erfährt: das Feld ist für Wagner frei.

1846 beginnt die Arbeit am *Lohengrin* mit den für Wagner üblichen Schritten. Nachdem das Libretto fertig ist, wird mit der Kompositionsskizze ein Weg der musikalischen Abläufe entworfen. Es schließt sich der Entwurf einer Orchesterskizze an, der wiederum das Ausfertigen der Partitur folgt. Im Fall des *Lohengrin* ergibt sich somit folgende Datenlage: das Libretto liegt am 27. November 1845 vor, die Kompositionsskizze am 30. Juli 1846. Sie hat Wagner in Graupa bei Pirna entworfen, wohin er sich zur Erholung zurück zog. Auch heute noch erinnert ein Museum an diesen geschichtsträchtigen Ort. Lohengrin-Haus und Park sind erhalten und nach der „Wende“ liebevoll restauriert worden: abseits der großen Kulturstätten verläuft ein Wagner-Pfad in der sächsischen Provinz.

Handwritten note:
27. November 1845

Ebenfalls 1846 wird die Orchesterskizze in Angriff genommen. Kurios dass Wagner mit dem dritten Akt beginnt. Doch Grals erzählung als Mittel- und Höhepunkt der Komposition erfordern eine Vorwegnahme des Endes; erst dann werden erster und zweiter Akt musikalisch ausgeführt. Im Folgejahr geht es an das konkrete Verfertigen der Partitur. Auch hier muss man sich auf Wagners Angaben verlassen: stimmen diese, wurde die Partitur am Neujahrstag begonnen und am 28. April 1848 beendet. Der Dresdner Intendant Baron August von Lüttichau will die Uraufführung realisieren, sehr zur Freude Richard Wagners. Doch kurze Zeit später wird Lüttichau seine Zusage stornieren, und Wagner muss sich anders orientieren; zu verdächtig ist dem Dresdner Hof dieser seltsame Kapellmeister und Komponist geworden, der Reformschriften verfasst und auf Versammlungen agitiert, der August Röckel und Michail Bakunin zu politischen Freunden hat und ein politischer Unruheherd ist. Als am 15. Oktober 1848 Wagner über „Deutschland und seine Fürsten“ in Röckels linksextremer Zeitung „Volksblätter“ herzieht, bringt er damit das Fass zum Überlaufen. An Lohengrin in Dresden ist nicht mehr zu denken. Wagner reagiert eingeschnappt: „So kehrte ich von nun an dem Theater und jedem Versuche, mich mit ihm zu befassen, überhaupt und grundsätzlich den Rücken.“ Wie gut, dass diese Bemerkung schnell wieder vergessen war: was wäre uns an genialem Musiktheater nicht alles entgangen!

Als sich der Ärger verzogen hat, ist es Franz Liszt in Weimar, dem Wagner die *Lohengrin*-Uraufführung anvertraut. Der Rest ist bekannt. Ausführlicher wird der Freund und spätere Schwiegervater instruiert: so entsteht eine musikgeschichtlich wertvolles

Dokument, das uns über Wagners Ideen diese Oper betreffend bestens informiert; der Vielzahl szenisch-musikalischer Interpretationen stand es übrigens nicht im Weg. *Lohengrin* wurde – auch wenn Wagner später das Wort „romantisch“ aus dem Titel tilgte – zum Inbegriff der romantischen Oper. Krönung und Überwindung einer Gattung: vielleicht ist der spätere Publikumserfolg des *Lohengrin*, sein Einzug in Volksgut und Umgangssprache, die große Zahl an Parodien und Persiflagen, genau jener Faszination am Wunderbaren zu verdanken.

In Wagners dritter, von Cosima Wagner als Bayreuth-würdig betrachteter Oper (1894 erlebte *Lohengrin* seine erste Aufführung auf dem „grünen Hügel“) sind Vergangenheit und Zukunft romantischen Opern-Komponierens auf geniale Weise vereint. Noch ist die strenge und beinahe zwanghaft angewandte Leitmotiv-Struktur, die weite Ring-Teile beherrschen wird, nur in Ansätzen erkennbar. Und noch darf sich der Hörer an Opernakt-Finali traditioneller Ausprägung erfreuen: erster und zweiter Akt werden von Ensembles beschlossen, die ihrem Aufbau nach den Vorbildern der italienischen und der französischen Oper folgen. Was manche Wagner-Apologeten gerne verschweigen möchten: dass schwingungvolles Chorfinale und vorausgehendes langsames Ensemble (das sogenannte „Largo concertato“) bei der kompositorischen Konkurrenz abgekupfert sind, ist jedoch kein Fehler. Auch Wagner ist kein vom Himmel gefallenes Genie gewesen, sondern hat wie alle Komponisten aus der Musikgeschichte gelernt. Der *Lohengrin*-Erfolg beim Publikum mag diesen traditionellen Elementen zuzuschreiben sein.

Anderes weist in eine neue Richtung. Der Verzicht auf Arien und Duette steht für die moderne Komponente Wagners, von Spöttern als Zukunftsmusik verachtet. So ist Lohengrins Auftritt szenisch-musikalisch spektakulär, aber unauffällig dann, wenn der Titelheld das Wort ergreift. Erwartete die Oper bis dahin eine imponierende, auch das Können des jeweiligen Sängers herauskehrende Auftrittsarie des Titelhelden, lässt Wagner seinen Helden „piano“ und nach hinten heraus „zum Schwan geneigt“ singen. Genauso wenig markant wird Elsa eingeführt, die betrubt und bescheiden mit den unauffälligen Worten „Mein armer Bruder“ erscheint. Aber die Figuren bekommen Melodien. Lohengrin ist Wagners „Melodien“-Oper. In keinem andern Werk geht Wagner derart verschwenderisch mit musikalischen Einfällen um. Deshalb auch erfreut sich *Lohengrin* bei den Italienern großer Beliebtheit und war lange Zeit auch hierzulande bei den Aufführungszahlen ganz vorn. Bis sich das Interesse den avancierten Kompositionen des reifen Wagner zuwandte: im Focus natürlich der „Ring“ und *Tristan und Isolde*.

Lohengrin ist zugleich Klangkomposition. Schon das Vorspiel ist von eigener, völlig neuartiger musikalischer Qualität. Hier wird nicht eine musikalische Ouvertüre inszeniert, sondern ein Vorgang klanglich visualisiert. Es entsteht eine Aura der Leichtigkeit und des Schwebens; die Synästhetiker unter den Künstlern assoziierten diese mit „blau“, weshalb Regisseure gerne mit dieser Farbe spielen, wenn es um die farbliche Gestaltung des *Lohengrin* geht. Gern wird übersehen, dass Giuseppe Verdi seine *La Traviata* mit einer verblüffend ähnlichen Klanggestalt einleitet. Trotz dieser Annäherung: Verdi lässt diesen Anfangklang nicht zum bestimmenden klangästhetischen Movens seiner

Oper werden; für ihn bleibt diese Erfindung ein Augenblicksereignis. Für Wagner aber ist der geheimnisumwitterte *Lohengrin*-Beginn der vielfach geteilten Streicher das Zeichen der Gralswelt, dem er schon mit den ersten Takten der ersten Szene die trompetenhaft lärmende irdische Welt entgegenstellt. Dass diese Verbindung zweier musikalischer Welten funktioniert, ist auch eine der großen kompositorischen Leistungen Wagners.

Mit der Komposition des *Lohengrin* muss Wagner von Anfang an zufrieden gewesen sein. Er ging ohne wesentliche Änderungen in Szene und später auch in Druck. Lediglich der zweite Teil der Gralserzählung („Nun höret noch wie ich zu euch gekommen“) wurde auf Anweisung Wagners noch vor der Premiere gestrichen, weil dieser „einen erkältenden Eindruck hervorbringen muß“, wie er an Liszt schrieb. Trotzdem kann man in jüngster Zeit immer wieder Aufführungen mit der ursprünglichen Version hören. Durchgesetzt hat sich in modernen Aufführungen auch, das nach der Gralserzählung stehende Ensemble (Lohengrin: „O Elsa! Was hast du mir angetan?“) zu streichen. Zur Begründung wird gerne angeführt, dass die Dramatik des Finales durch diese Szene eine unnötige Unterbrechung erfahre. Doch dürfte der eigentliche Grund in Lohengrins – heutzutage politisch verdächtigen Worten – am Ende des Ensembles („Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn!“) zu suchen sein. Vereinzelt werden auch die Chorpasagen in der dritten Szene des zweiten Aktes geringfügig gekürzt.

Die Mindener Aufführung nimmt diese beiden Striche auf und bringt noch einen im Finale des ersten Aktes an.

1813

Richard Wagner am 22. Mai in Leipzig geboren.

1842

Am Jahresbeginn in Paris „allererste Konzeption“ des *Lohengrin* verfasst. Wagner liest die Abhandlung „Über den Krieg von Wartburg“ des Christian Theodor Ludwig Lucas, in der er „ein kritisches Referat über das Gedicht vom Lohengrin, und zwar mit ausführlicher Mitteilung des Hauptinhalts dieses breitschweifigen Epos“, findet.

1845

Im Juli während eines Kuraufenthalts in Marienbad Prosaentwurf zu *Lohengrin*, der am 3. August beendet wird. Seinem Bruder Albert berichtet er, er habe „die fast ganz unkenntlich gewordene Sage aus dem Schutt und Moder der schlechten, prosaischen Behandlung des alten Dichter's erlöst und durch eigene Erfindung und Nachgestaltung sie wieder zu ihrem reichen, hochpoetischen Werthe gebracht“. Erste Textbuchfassung wird am 27. November vollendet. Am 18. Dezember liest Wagner dem „Hillerschen Kränzchen“, einer Dresdener Künstlervereinigung, das *Lohengrin*-Libretto vor. Die ratlosen Musiker, darunter Robert Schumann, finden keine Anhaltspunkte für musikalische Nummern, doch Wagner weist ihnen Nummern, die als Arien und Kavatinen komponierbar sind, „worüber er (Schumann) sich lächelnd befriedigt zeigte“.

1846

Beginn der Kompositionsskizze am 20. Mai, Beendigung derselben am 30. Juli. „Seit einem Jahre – der Beendigung des *Tannhäuser* – habe ich keine Note wieder geschrieben: ich bin jetzt auf's Land gegangen (in das Dorf Graupa bei Dresden, Anmerk. des Verfassers), um meine etwas angegriffene Gesundheit zu erholen: fände ich dabei einige gute Laune, so drängt es mich nun zunächst sehr die Composition einer neuen Oper, wozu ich die Dichtung fertig habe, zu beginnen“. Die Orchesterskizze wird am 9. September in Angriff genommen.

1847

Am 5. März wird die Orchesterskizze des dritten Aktes beendet. Wagner arbeitet vom 12. Mai bis 8. Juni am ersten, vom 18. Juni bis 2. August am zweiten Akt. Die Vorspiel-Skizze ist am 29. August fertig.

1848

Zwischen 1. Januar und 28. April Ausfertigung der Partitur. Am 22. September dirigiert Wagner den Schluss des ersten Aktes mit der Dresdener Hofkapelle.



1843



1862



1871

ZEITTADEL

1849

In der Dresdener Presse erscheint im Januar folgende Meldung: „Nächstens soll hier Kapellmeister Wagner's Oper *Lohengrin* mit brillanter Ausstattung in Scene gehen“. Die Mitwirkung am Maiaufstand (3. bis 9. Mai) und die daraus resultierende Flucht in die Schweiz (9. bis 13. Mai) allerdings verhindern dieses Vorhaben. Wagners Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ wird beendet, in dem er seine Vorstellungen über das Musiktheater ausbreitet. Die Zeitgenossen reagieren überwiegend mit Unverständnis.



Lohengrins Ankunft in Brabant
Lithografie mit Tonplatte
Otto Knille, um 1880

1850

Am 21. April bittet Wagner den Weimarer Hofkapellmeister Franz Liszt, die Uraufführung zu übernehmen. Er schickt umfangreiche szenische und musikalische Anweisungen mit.

Am 28. August findet die Uraufführung statt. Dirigent Liszt später an den in Zürich weilenden Wagner: „Unsere erste Aufführung war verhältnismässig befriedigend. Der Hof, sowie einige geistvolle Personen von Weimar sind von Sympathie und Bewunderung für Dein Werk erfüllt. Und was die Masse des Publikums betrifft, so wird sie es sich gewiss zur Ehre rechnen das schön zu finden und zu applaudieren, was sie nicht verstehen kann“.

1851

Am 12. April erscheint in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ der *Lohengrin*-Aufsatz von Franz Liszt. Als Folge erlebt Weimar einen Besucheransturm, um das gerühmte Werk an Ort und Stelle zu hören.

1852

Im August erscheint die Druckfassung des *Lohengrin* mit Widmung an Franz Liszt.

1853

Am 2. Juli wird in Wiesbaden der *Lohengrin* erstmalig nachgespielt.

1854

Das Werk kommt in Breslau, Darmstadt, Frankfurt am Main, Schwerin und Leipzig auf die Bühne.

1857

Der bayerische Kronprinz Ludwig liest im Alter von zwölf Jahren Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ und wird zunehmend von der Wagner-Leidenschaft seines Vaters infiziert.

1858

Unter Franz Lachner kommt *Lohengrin* am 28. Februar am Münchner Königlichen Hof- und Nationaltheater heraus.

1861

Am 2. Februar 1861 wohnt der fünfzehnjährige Kronprinz Ludwig der Wiederaufnahme der Münchner Produktion bei und wird sich fortan für Wagners Werk derart begeistern, dass er bald darauf beschließt, die Bekanntheit des Komponisten zu suchen. An der Wiener Hofoper erlebt Wagner im gleichen Jahr *Lohengrin* erstmalig auf der Bühne. „So eben habe ich der Probe zum *Lohengrin* beigewohnt! Ich kann die unglaublich ergreifende Wirkung dieses ersten Anhörens unter den schönsten und liebevollsten Umständen, künstlerischer wie menschlicher Art, nicht in mir verschlossen halten, ohne Sie Ihnen sogleich mitzuteilen“. (Brief an Mathilde Wesendonck) Am 15. Mai ist er Zeuge der Wiener Bühnenaufführung.

1862

Wagner dirigiert am 12. September in Frankfurt erstmalig seinen *Lohengrin*.

1867

Eine von Ludwig II. angeordnete „Musteraufführung“ hat in München unter Hans

von Bülow Premiere. Wagner allerdings widerspricht diesem Ansinnen wegen unaufhebbarer Geschmacksdifferenzen mit dem König. Szenisch störten ihn die „falsche und läppische“ Kostümierung und der Neuschwanstein-Stil der Aufführung; musikalisch ist Wagner voll zufrieden.

1871

Am 1. November wird *Lohengrin* in Bologna als erste Wagner-Oper in Italien aufgeführt. Am 19. November hört Giuseppe Verdi das Werk: das Vorspiel findet er sehr schön, den zweiten Akt aber langweilig.

1883

Richard Wagner stirbt am 13. Februar im Palazzo Vendramin in Venedig.

1894

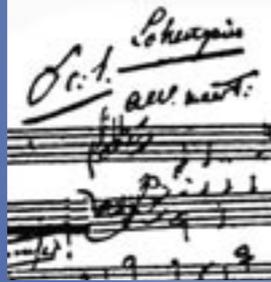
Cosima Wagner bringt den *Lohengrin* bei den Bayreuther Festspielen heraus.

1936

Die Bayreuther Premiere am 19. Juli unter der musikalischen Leitung von Wilhelm Furtwängler und in Anwesenheit von Adolf Hitler markiert einen Höhepunkt des politischen Missbrauchs Wagners. Musikalisch bemerkenswert, dass der zweite Teil der (von Wagner noch vor der Premiere gestrichenen) Gralserzählung zum ersten Mal erklingt.

1982

Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino beginnt mit der Komposition eines *Lohengrin*, in dem allein Elsa und ihre innere Zerrissenheit zum Thema gemacht wird. Der Uraufführung am 15. Januar 1983 in der Mailänder Scala folgen zahlreiche Aufführungen durch andere Bühnen.



Anfang vom ersten hand-
schriftlichen Entwurf zur
Vertonung des *Lohengrin*,

„*LOHENGRIN*, von Wagner romantische Oper genannt, ist das Paradox einer tragischen Märchenoper in der äußeren Form eines Historiendramas. Gegensätze, die sich auszuschließen scheinen, Mythos und Geschichte, Märchen und Tragödie, sind zusammengezwungen, ohne dass Brüche fühlbar würden. Die romantische Oper, deren Kulmination ‚Lohengrin‘ darstellt, bewährt sich als ‚Universalpoesie‘.“

(Carl Dahlhaus, Richard Wagners Musikdramen)

Dass *Lohengrin* in manchen Szenen als Historiendrama, als Staatsaktion mit dekorativen Zügen und Tableaux erscheint, die an *Rienzi* und die Große Oper erinnern, darf nicht als bloßes Relikt einer älteren Entwicklungsstufe, als Rückfall hinter das im *Tannhäuser* erreichte, missverstanden werden. Die Klassifikation nach groben Stilmerkmalen, die historische „Einordnung“ von oben herab, verfehlt das Entscheidende: die Begründung im Dramaturgischen. Der Konflikt, dem *Lohengrin* – *Undine* in Gestalt des Ritters – ausgesetzt ist, der Gegensatz zwischen der überirdischen Welt, aus der er stammt, und der irdischen, nach der er sich sehnt, bliebe unverständlich und blass, wenn nicht die untere, diesseitige Wirklichkeit deutlich gekennzeichnet wäre: durch geschichtliche Färbung und Lokalisierung. Im Unterschied zur *RING*-Tetralogie, in der Reales und Surreales fast bruchlos ineinander übergehen, als gehörten sie der gleichen Sphäre an, sind im *Lohengrin* die Bereiche scharf voneinander getrennt. Und der Gegensatz darf nicht verwischt werden, wenn die Tragik *Lohengrins*, die in unaufhebbarer Fremdheit begründet ist, sinnfällig werden soll. „Stilistische“ Einheit wäre ein dramaturgischer Mangel.

Nicht, dass Wagner noch zum Historiendrama um seiner selbst willen tendierte; das Geschichtliche im *Lohengrin* ist Kontrastfolie. Und dass Wagner, gestützt auf Jacob Grimms „*Rechtsaltertümer*“, historische Einzelheiten mit fast pedantischer Sorgfalt ausmalte, erinnert in der künstlerischen Gesinnung an die Orchestertechnik, die er

gleichzeitig entwickelte: an das Verfahren, Nebenstimmen mit melodisch selbständigen Phrasen auszustatten, die einen expressiven Vortrag zulassen. Man hört sie zwar nicht als gesonderte Stimmen; dass sie etwas zu sagen haben, trägt jedoch, obwohl man es nicht im einzelnen wahrnimmt, zur Fülle und Differenzierung des Ganzen bei. Wagner, der musikalische al-fresco-Maler, war zugleich ein Miniaturist – um der reicheren al-fresco-Wirkung willen.

Dass *Lohengrin*, mindestens partiell, als Historiendrama erscheint, ist jedoch nicht nur dramaturgisch, sondern auch ästhetisch von Bedeutung: Es rechtfertigt, operngeschichtlich gesehen, den tragischen Schluss, der in der Oper um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch ungewöhnlich war.

Als romantische Oper ist *Lohengrin* die vollendete Ausprägung eines Musters, das in Webers *Euryanthe* vorgezeichnet war. Das frühere Werk ist in dem späteren gleichsam aufgehoben, als wäre es dessen Vorform. Und dass *Euryanthe* zu den Opern gehört, die berühmt und dennoch verschollen sind, ist nicht nur dem unsäglich schlechten Text, sondern auch dem Missgeschick zuzuschreiben, dass sie aus dem Repertoire durch *Lohengrin* verdrängt worden ist, kaum anders als Rossinis *Otello* durch den von Verdi.

CARL DAHLHAUS,
RICHARD WAGNERS
MUSIKDRAMEN



Telramund:
Doch meine Schande könnt ich rächen, be-
zeugen könnt ich meine Treu?

Elsa:
Einsam in trüben Tagen
hab ich zu Gott gefleht.

Richard Strauss rühmte am *Lohengrin* eine Szene, die einem flüchtigen, in Vorurteilen über „Operndramatik“ befangenen Hörer gerade als „undramatische“ Verzögerung der Handlung erscheinen mag: das Ensemble „*In wildem Brüten muß ich sie gewahren*“, das am Ende des zweiten Aktes den Augenblick bezeichnet, in dem der Zweifel in Elsa übermächtig geworden ist und die Katastrophe sich dem Gefühl als unabwendbar aufdrängt, obwohl Elsa die verbotene Frage gerade noch zu unterdrücken vermag. Nichts ereignet sich; aber das tönende Innehalten ist beredter und von mächtigerer Wirkung, als es drastische „Operndramatik“ sein könnte. Das „kontemplative“ Ensemble, wie Strauss es nannte, ist in Wahrheit ein „dramatisches“.

Die Anzahl der melodischen Motive oder Themen, die für die innere, musikalisch dargestellte Handlung konstitutiv sind, ist im *Lohengrin*, anders als in der RING-Tetralogie, noch gering. (Motive wie die Königsfanfare oder das musikalische Emblem des Gottesurteils, die durch ihre Herkunft aus der Bühnenmusik geprägt sind, bleiben peripher, obwohl sie unablässig wiederkehren: Sie sind musikalische Requisiten ohne Bedeutung für das „symphonische Gewebe“.) Und ein zweites Merkmal, das die Motivtechnik im *Lohengrin* vom Leitmotivverfahren im engeren Sinne, das erst im RING entwickelt wurde, auffällig unterscheidet, ist die Befangenheit in der rhythmischen „Quadratur der Tonsatz-Konstruktion“, die Wagner später vermied und verpönte. Die Hauptmotive werden sämtlich als reguläre, geschlossene Perioden mit Vorder- und Nachsatz exponiert.

Die Kategorien „progressiv“ und „konservativ“ geraten bei Wagner in eine eigentümliche Verwirrung, in der das musikalische Moment dem dramatischen widerspricht. Dass der Dialog Telramund – Ortrud zu Beginn des zweiten Aktes die musikalisch avancierteste Szene des *Lohengrin* ist, lässt sich nicht als Zufall abtun, sondern bezeichnet ein Dilemma, das immer wiederkehrt: Es sind die „Widersacher“, Venus im *Tannhäuser*, „Ortrud“ im *Lohengrin* und Beckmesser in den *Meistersingern*, deren musikalische Sprache sich ins Ungewohnte vorwagt. Und das bedeutet, dass Wagner, der „progressive“ Komponist, durch die Konstruktion der dramatischen Handlung dazu gezwungen ist, der musikalischen Tradition, dem Liedertonfall eines Wolfram von Eschenbach oder eines Stolzing, das letzte Wort zu lassen.

Zu Anfang des Dialogs Telramund – Ortrud scheint das konventionelle musikalische Szenengerüst noch durch: Rezitative, nur sporadisch durch expressive oder gestische Motive fundiert, bilden die Folie zu einer Arie Telramunds, die in reguläre Achttakt-Perioden gegliedert ist und über die Entwicklungsstufe, die Lysiarts Arie in *Euryanthe* repräsentiert, nicht hinausgeht. Und auch der Schluss der Szene tendiert zum Herkömmlichen, wie denn Wagner fast immer an Schlüssen dazu neigt, die Modernität der Theaterwirkung zu opfern.

Der Mittelteil aber („Du wilde Seherin“) antizipiert die Technik der RING-Tetralogie. Die Vokalmelodik vermittelt bruchlos, ohne dass die heterogenen stilistischen Voraussetzungen noch als solche fühlbar würden, zwischen Rezitativ und Arioso.

Ortrud:
Wotan! Dich Starken rufe ich!





Richard Wagner, 1861

„Kaum war ich um die Mittagszeit in mein Bad gestiegen, als ich von solcher Sehnsucht, den Lohengrin aufzuschreiben, ergriffen ward, dass ich, unfähig, die für das Bad nötige Stunde abzuwarten, nach wenigen Minuten bereits ungeduldig heraussprang, kaum die Zeit zum ordentlichen Wiederankleiden mir gönnte und wie ein Rasender in meine Wohnung lief, um das mich Bedrängende zu Papier zu bringen. Dies wiederholte sich mehrere Tage, bis der ausführliche szenische Plan des Lohengrin ebenfalls niedergeschrieben war.“

(Richard Wagner, Mein Leben)

Richard Wagner

MEIN LEBEN

„Wieder war ich auf dem vulkanischen Boden dieses merkwürdigen und für mich immer anregenden Böhmen; ein wundervoller, fast nur zu heißer Sommer diente zur Nahrung meiner inneren Heiterkeit. Ich hatte mir vorgenommen, mich der gemächlichsten Lebensweise, wie sie andererseits für die sehr aufregende Kur unerlässlich ist, hinzugeben. Sorgsam hatte ich mir die Lektüre hierzu mitgenommen: die Gedichte Wolfram von Eschenbachs in den Bearbeitungen von Simrock und San Marte, damit im Zusammenhange das anonyme Epos vom Lohengrin mit der großen Einleitung von Görres. Mit dem Buche unter dem Arm vergrub ich mich in die nahen Waldungen, um am Bache gelagert mit Titirel und Parzival in dem fremdartigen und doch so innig traulichen Gedichte Wolframs mich zu unterhalten. Bald regte aber die Sehnsucht nach eigener Gestaltung des von mir Erschaute sich so stark, dass ich, vor jeder aufregenden Arbeit während des Genusses des Marienbader Brunnens gewarnt, Mühe hatte, meinen Drang zu bekämpfen. Hieraus erwuchs mir eine bald beängstigend sich steigernde Aufregung: der Lohengrin, dessen allererste Konzeption schon in meine letzte Pariser Zeit fällt, stand plötzlich vollkommen gerüstet mit größter Ausführlichkeit der dramatischen Gestaltung des ganzen Stoffes vor mir. Namentlich gewann die an ihm so bedeutungsvoll haftende Schwanensage durch alle um jene Zeit vermöge meiner Studien mir bekannt gewordenen Züge dieses Mythenkomplexes einen übermäßigen Reiz für meine Phantasie.“



Telramund:
Schmach ist mein Heldentum!



„In Wahrheit ist dieser Lohengrin eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewusstsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner Zeit als der jetzigen, und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nötige Aufgabe für meine Gestalten erschien. (...)“

Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Äußerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung. Dieses Wesen, als das Wesen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dagewesenen Erscheinung, begreift nur dasjenige Vermögen des Menschen, durch das ihm überhaupt erst jede Nahrung für den kategorisierenden Verstand zugeführt wird, und dies ist das reine sinnliche Gefühlsvermögen. Nur das in seiner sinnlichen Erscheinung vollständig sich darstellende Kunstwerk führt den neuen Stoff aber jenem Gefühlsvermögen mit der notwendigen Eindringlichkeit zu; und nur wer dies Kunstwerk in dieser vollständigen Erscheinung empfangen hat, also nur der nach seinem höchsten Empfängnisvermögen vollkommen befriedigte Gefühlsmensch, vermag auch den neuen Stoff vollkommen zu begreifen. Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des Lohengrin von mir ihre künstlerische Gestaltung erhielt: das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden; und die – durch das moderne Kunstwerk bedingte – Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf, - der Zwang, statt an das Gefühl sich einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen, - dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden musste und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwicklung so zum Bewusstsein kommen sollte, dass ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach.“

„Ich fand das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrins als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und an dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich dartat. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung „als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Welt.“

„Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er musste deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren – oder richtiger gesagt: erhöhten – Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, dass er nicht um dieses Wesens willen bewundert und angestaunt, oder ihm – als einem Unverstandenen – anbetungsvoll

EINE MITTEILUNG
AN MEINE FREUNDE

demütig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen könnte, nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verständensein durch die Liebe verlangte. Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewusstsein wollte er nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfunder Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib – das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinschaft, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, dass er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.“

„In Elsa ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrins, natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Teil seines eigenen Wesens, – den Gegensatz, der in seiner Natur mit enthalten und nur die notwendig von ihm zu ersennende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewusste, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußt Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt.“

Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen, – das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung mit Lohengrin untergehen musste, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden musste, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte – ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewussten, edlen Funde abschob, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben musste, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat. – Elsa, das Weib, – das bisher von mir unverständene und nun verstandene Weib, – diese notwendigste Wesensäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür, – hat mich zum Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.“

„Ortrud ist ein Weib, das die Liebe nicht kennt. Hiermit ist Alles, und zwar das Furchtbarste, gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existierende äußern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, beim dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib – bei seinem natürlichen starken Liebesbedürfnisse – etwas lieben muß, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Scene des 2. Actes, wo sie – nach Elsas Verschwinden vom Söller – von den Stufen des Münsters aufspringt, und ihre alten längst verschollenen Götter anruft. Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wütendsten Sinne des Worts: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen. Aber dieß ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines – eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandslosen – weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar großartig.“

Elsa:
Es will das Herze mir ersticken,
seh ich so niedrig dich mir nah!



LUDWIG MARCUSE

„Liszts Fürst hatte sich den Wagner einreden lassen. Aber im Theater kommandierte der Mann an der Kasse. Was für einen ‚Lohengrin‘ brachte er heraus! Es fehlte an Statisten, so dass die Lächerlichkeit eines Marsches ohne Marschierende nicht zu vermeiden war. Die Dekorationen stammten aus den Tagen Boieldieus. Die Trachten zeigten Stoffe, welche die Sofas von Hotels garni zu zieren pflegen. Elsas Fürstensitz war aus vier kahlen Brettern gezimmert, mehr ein Örtchen als ein Thron. Kahn und Schwan waren herzlich ordinar. Und die Musiker, welche die Erlösung streichen und blasen sollten, waren arme, vom Alter geschwächte, in der Dürftigkeit des Provinzbetriebs versauerte Unerlöste, die schon mit der kleinsten Zulage zu erlösen gewesen wären. Sie hatten zwischen zweihundert und dreihundertfünfzig Taler jährlich, nach einer Regelung, die vierzig Jahre alt war; inzwischen war das Leben viel teurer geworden.“

(Ludwig Marcuse, Richard Wagner. Zürich 1982)

ZITATE



Lohengrin:
Wenn ich im Kampfe für dich siege,
willst du, dass ich dein Gatte sei?

URAUFFÜHRUNGSKRITIK

„Endlich ist die Oper ‚Lohengrin‘, von Richard Wagner, in Weimar gegeben worden. Der Erfolg ist, wie vorauszusehen war, ungefähr derselbe gewesen, wie bei der Aufführung des ‚Rienzi‘ in Berlin und Königsberg, d. h. ein gelindes Fiasco. Der Legationsrath Dingelstedt, der einen Prolog dazu gedichtet hatte, drückt sich über die Geschmacklosigkeit des Herrn Franz Liszt (der die Aufführung eifrig befördert hat) sehr stark aus; Wagner hat sich in diesem Werke (um nicht von seinen früheren zu reden) als gänzlich unmusiklisch gezeigt; er hat keine Musik, sondern nur Lärm geliefert, und zwar einen so entsetzlichen, dass nur das Abfeuern von Kanonen auf der Bühne zum höllischen Getöse gefehlt hätte. Herr Liszt wird wohl, nach dieser Erfahrung, einsehen: dass der verderbte Geschmack eines Einzelnen es noch nicht erwirken kann, den Geschmack eines ganzen Publicums zu verderben. Uebrigens wundern wir uns, wie es Herr Liszt wagen konnte, den rohen Product eines Aftergenies, wie Wagner, einem so gebildeten Publicum vorzuführen; in der Stadt, wo Goethe, Schiller, Wieland und Herder so lange herrschten, müssten nur die Auserwählten der Gegenwart ihre Werke auf das Theater bringen dürfen.“

(Kleine Musikzeitung, Hamburg, September 1850)

FRANZ LISZT

„Wagners Lohengrin-Oper kann man unmöglich gerecht werden, wenn man in ihr die alte Faktur einer Oper, die gewohnte Einteilung der Gesangsstücke in Arien, Romanzen, Soli und Tutti, mit einem Wort die ganze adoptierte Ökonomie suchen will, bei der es gilt, nur Sänger und Melodien, und zwar oft in einem zugunsten der ersteren willkürlichen Verhältnisse zu Geltung kommen zu lassen.

Wagner hat sich feierlichst von der Berücksichtigung der herkömmlichen Ansprüche der ‚prima donna assoluta‘ oder des ‚basso cantante‘ losgesagt. In seinen Augen gibt es keine Sänger, es gibt nur Rollen. Infolgedessen findet er es höchst natürlich, eine erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen und nur stumm spielen zu lassen (gemeint ist Ortrud), wenn durch ihre Gegenwart die Wahrscheinlichkeit des Ganzen unterstrichen und gehoben wird. (...)

Man darf nicht erwarten, bei ihm Cabaletten oder irgend ein Stück zu finden, das sich für die Pulte gewöhnlicher Piano-Dilettanten eignete. Denn es ist in jeder Hinsicht schwierig, irgend einen Teil aus der so vollkommenen und gefesteten Einheit, die seine Opern durch ihren Stil bilden, herauszunehmen und von ihnen zu sondern. Fortgesetzt in einer noch undurchforschten Region gehalten, steht sein Stil dem banalen Rezitativ ebenso fern, wie den kadenziierten Phrasen unserer großen Arien. Man muß vielmehr darauf gefasst sein, Personen zu sehen, zu erfüllt von Leidenschaft, um sich dem Zeitvertreib des Vokalisierens hingeben zu können, Personen, bei denen der Gesang, wie die gebundene Rede zur Tragödie, zur natürlichen Sprache wird, welche, weit entfernt die dramatische Handlung aufzuhalten, diese nur ergreifender gestaltet.

Aber während sie mit einer Einfachheit deklamieren, die sich bis zum Erhabenen aufschwingt, findet sich die Musik nicht nur nicht im mindesten in ihrem Bereiche beschränkt, sondern im Gegenteil ihre Grenzen durch das Orchester Wagners noch weiter ausgedehnt. Ihm übergibt er es, die Seele, die Leidenschaften, die Gefühle, ja die geringste Erregung seiner Personen widerzuspiegeln und uns zu offenbaren.

Das Orchester wird bei ihm das Echo, die zarte Hülle, durch welche wir alle Vibrationen ihrer Herzen gewahren. Man möchte sagen, dass sie in ihm pochen, dass ihr ungestümes Hämmern, wie ihr leisestes Erbeben, durch die bald klangvollen, bald leisen Umhüllungen seiner Töne hindurch zu vernehmen ist. Aus ihm dringt der Schrei des Hasses, das Wüten der Rache, das Flüstern der Liebe, die Ekstase der Anbetung. Es zeichnet wie in Nebelduft mystische Träume und färbt mit glänzenden Tinten stolze Triebe. (...)

Ihnen erteilt Wagner die Aufgabe, uns alle Geheimnisse des Herzens zu enthüllen. Es gibt einzelne Sätze, wie beispielsweise der Satz der ersten Szene des zweiten Aktes, welche die Oper wie eine giftige Schlange durchwinden, sich um ihre Opfer bald schlingen, bald sie fliehen angesichts ihrer heiligen Kämpen. Es gibt andere, wie in der Introduction, die nur selten, aber in Verbindung mit den erhabensten göttlichen Offenbarungen wiederkehren. Die Situationen und Personen von irgend einer Wichtigkeit sind musikalisch durch eine Melodie – oder ein Motiv – ausgedrückt, welche das sie beständig begleitende Symbol wird. Da nun diese Melodien oder Motive von seltener Schönheit sind, so behaupten wir gegenüber denen, die in der Beurteilung einer Partitur sich einzig und allein auf die Beziehungen der Achtel – und Sechzehntelnoten untereinander beschränken, dass, selbst wenn die Musik dieser Oper ihres schönen Textes beraubt wäre, sie dennoch ein Kunstereignis ersten Ranges bleiben würde. (...)

Besonders ergriffen fühlt man sich, wenn in der ersten Szene der langen Erzählung des Königs – seine Rolle ist beständig von Posaunen und Trompeten begleitet, die das Orchester monarchisch beherrschen – ein langes Schweigen folgt, und ein sanftes und luftiges Säuseln sich wie eine von himmlischem Hauche bewegte Woge erhebt, um uns, noch ehe Elsa erscheint, den vollen Glanz ihrer jungfräulichen Einheit fühlbar zu machen. Dieselbe Instrumentation tritt bei der Balkonszene wie erquickender Tau ein, um die schaurigen Flammen des Duos zwischen Friedrich und Ortrud zu löschen, sobald Elsa auf dem Balkon erscheint. Sie dient auch wieder zum Brautmarsche des zweiten Aktes und schildert die fromme Aufregung, die Wonne der Unschuld so überwältigend, dass dieses Stück zu den vollendetsten der Oper gehört, obwohl der dramatischen Wirkung entbehrend.“

(Illustrierte Zeitung vom 12. April 1851)

FRANZ LISZT

„Theuerster Freund!“

Der Lohengrin ist von Anfang bis Ende ein erhabenes Werk. Bei gar mancher Stelle sind mir die Thränen aus dem Herzen gekommen. Da die ganze Oper ein einziges untheilbares Wunder ist, kann ich Dir unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Combination, diesen oder jenen Effect besonders hervorheben.

Gerade so wie es dem frommen Geistlichen erging, der Wort für Wort die ganze Nachahmung Christi unterstrich, möchte es geschehen, dass ich Note für Note Deinen ganzen Lohengrin unterstriche. Für diesen Fall würde ich jedoch gern mit dem Ende beginnen, nämlich mit dem Duett des 3. Aktes zwischen Elsa und Lohengrin, welches für mich der Höhepunkt des Schönen und Wahren in der Kunst ist.

Unsere erste Aufführung war verhältnismäßig befriedigend (...). Der Hof, sowie einige geistvolle Personen von Weymar sind von Sympathie und Bewunderung für Dein Werk erfüllt. Und was die Masse des Publikums betrifft, so wird es sich gewiß zur Ehre rechnen, das schön zu finden und zu applaudiren, was sie nicht verstehen kann (...).

Du kannst bezüglich des Schicksals deines Meisterwerkes in Weymar gänzlich beruhigt sein, welches gewiß ein wenig erstaunt ist, solche Werke vorgeführt zu haben. Aber vor Ende des Winters wird der Lohengrin nothwendiger Weise ein CASSASTÜCK werden!!!“

(An Wagner, 2. September 1850)



Franz Liszt, 1847



Richard Wagner

„Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm ‚jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle‘ vorhanden ist. Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem ‚gemeinsamen Drange aller Künste‘ zur unmittelbarsten Mitteilung an eine ‚gemeinsame Öffentlichkeit‘ hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum ‚vollen Verständnisse‘ nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen.“

(Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft)

„Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen. Als die Natur sich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloß, entstand auch ganz von selbst der Mensch: sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerks erzeugt, tritt dieses auch von selbst in das Leben.“

„Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte vermag dies. Der nach der Natur sich zurücksehende, und deshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist, findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag.“

„Die Kunst ist das Sondereigentum einer Künstlerklasse geworden; Genuß bietet sie nur denen, die sie verstehen, und zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der ‚Kunstgelehrsamkeit‘. Dieses Studium und das aus ihm zu erlangende Verständnis glaubt zwar heutzutage sich jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunstgenüsse bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunstliebhaber den Künstler aber zu verstehen vermögen, wird

dieser Künstler bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Masse derjenigen, die durch die Ungunst unserer sozialen Verhältnisse nach jeder Seite hin sowohl vom Verständnisse, als selbst vom Genuße der modernen Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler innezuwerden, dass sein ganzes Kunsttreiben im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, dass seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluß, eigensüchtiger Zeitvertreib ist.“

„Denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muß. So versetzt er durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach Anschau-AngehörtWerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt.“

DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT



„Wer also wird der Künstler der Zukunft sein? Ohne Zweifel der Dichter (Der Tondichter sei es uns gestattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzusehen). Wer aber wird der Dichter sein? Unstreitig der Darsteller.

Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein? Notwendig die „Genossenschaft aller Künstler“.

„Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? – Sagen wir es kurz: Das Volk. Das selbige Volk, dem wir selbst heutzutage, das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzig wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken“.



Lohengrin:
Durch Gottes Sieg ist jetzt dein
Leben mein!



Illustration von Rafaello Busoni (1900–1962), 1946



Richard Wagner, 1843

„Ich verstehe das Stück nicht. Mir scheint es auch das am wenigsten stimmige aller Stücke zu sein, die Wagner je geschrieben hat. Wir reden nicht über die Musik! Die Musik ist groß, und ich höre sie gerne. Aber das Stück ist einfach von seiner Absicht her reaktionär. Er (Wagner) sprach ja auch immer vom Lohengrin, dem Künstler, den man nicht befragen darf, und alle haben zu gehorchen. Und dieses etwas Irrationale in diesem Stück erschreckt mich.“

(Harry Kupfer, 1988 über *Lohengrin*)

ADOLF STAHR 1851 „Das märchenhafte, wunderbare, die Transcendenz mit einem Worte, ist die Voraussetzung des Gedichts. Diesen seinen Grund und Boden dürfen wir ihm nicht entziehen, ohne es selbst zu vernichten. Aus diesem Boden entspringt das Symbolische, in welchem die Blüthe des rein menschlichen Denkens und Empfindens, wie der Keim im Fruchtkerne, noch unentfaltet beschlossen ruht. Dies ist die poetische Achillesferse des Drama's. In einen Zusammenhang rein menschlicher Vorgänge, Handlungen und Motive ist mit dem Helden Lohengrin ein übermenschliches, romantisch transcendentales Wesen, hineingesetzt. Das kann keine gute Ehe geben; diese disparaten Elemente können sich nicht durchdringend und dauernd vereinen.

Und – als er nun die Erfahrung macht, dass Menschen Menschen sind, als er sie an den Geliebten, bei einem so kleinen, so natürlichen, so menschlichen, so liebenswürdigen, so in der innersten Natur des Weibes begründeten Fehlritte derselben macht, bei einem Fehle, der dies nur ist durch eine absolut willkürliche aller Vernunft und Menschlichkeit widersprechenden Annahme der alten Dichtung, durch die Annahme, dass das Gute (der Segen des Grals) die Enthüllung nicht verträgt – da, ach es ist ein Jammer, wirft der Dichter die einzige Art menschlich befriedigender Lösung bei Seite und lässt seinen Lohengrin, Liebe, Glück und Leben des geliebten Weibes, der Gattin und das Wohl des neugewonnenen Reiches seinem Egoismus opfern. Als Elsa in Reue zerknirscht mit den Worten zu seinen Füßen

sinkt: *„Mein Gatte! Nein! Ich laß dich nicht von hinnen, Als Zeuge meiner Buße bleibe hier!“* da hat er keine andere Antwort als das dreifache: *„Ich muß! Ich muß! Ich muß! Mein süßes Weib! Schon zürnt der Gral, dass ich ihm ferne bleib!“* Man möchte ihm mit Lessing antworten: Kein Mensch muß müssen! (...) Lessings Wort ist die einzig zutreffende Kritik dieses Schlusses der Dichtung soweit sie den Haupt-Helden betrifft. Der Dichter hatte nur die einzige Möglichkeit, diesen Schluß befriedigend zu geben, wenn er den Mythos humanisirte. Der Lohengrin, der seine Wunderkraft und Weisheit, seine Heiligkeit und Göttlichkeit hingiebt, um der Liebe willen, der mit der Schwäche der Menschlichkeit das Glück der Menschlichkeit erkaufte, der mit solchem realem Opfer der Geliebten Fehltritt sühnt, der würde unser Herz gewinnen und uns aus der unklaren Traumsymbolik abstrakter Transcendenz erheben in das lichte Reich wahrhafter Freiheit edler Menschlichkeit.“

RUDOLF STEINER 1906 „Ist die Sage von den Nibelungen und von Siegfried ein Nachklang an die uralte Heidenzeit mit ihren Geheimplänen, mit ihren Anschauungen von der Einweihung der alten Führer des Volkes, und haben wir in Siegfried selbst einen solchen großen Eingeweihten im Stile, sagen wir des alten Germanentums gefunden, so haben wir in Lohengrin und Parzival Individualitäten ganz anderer Art. Wir betreten mit ihnen diejenige Zeit, in welcher das Christentum, eine für die Gegend Mitteleuropas ganz und gar neue Weltanschauung, Verbreitung gefunden und Einfluß genommen hat. Das ganze Wesen des neu aufgehenden Christentums und alles dasjenige, was sich als Folge, als Konsequenz



Hinter den Kulissen der Dresdner Hoftheater
Holzstich nach einer Zeichnung von Emil Limmer, 1901

an dieses neu aufgehende Christentum anknüpft, lebt nun in diesen beiden Sagen, in der Parzival- und in der Lohengrin-Sage (...). Es ist vielleicht nirgends so gewaltig und grandios zum Ausdruck gekommen, was das Innerste des Christentums ist, als in den Sagen, in die wir uns allmählich einleben und in denen sich die Aufgabe des Christentums innerhalb Mitteleuropas sinnbildlich abspielt: in der Lohengrin-Sage und in der Parzival-Sage.

Was hatte denn das Christentum als sein Lebenselixier? Die absolute Gleichheit aller Menschen. So wurde wenigstens das Christentum in der damaligen Zeit empfunden: Freiheit, Gleichheit gegenüber dem Höchsten, das der Mensch sich denken kann, das empfand man als das Kleinod, als die eigentliche Sendung und Mission des Christentums (...).

Was hatten die Ritter, die in der Burg des Heiligen Gral waren, für eine Aufgabe? Nicht Eroberungen zu machen, nicht äußeren Besitz zu erringen, nicht Ländereien sich anzueignen, war die Aufgabe der Ritter vom Heiligen Gral; ihre Aufgabe war, die Eroberung des Seelenlebens zu machen. Wird uns von dem Nibelungenhort erzählt, dem Gold als Sinnbild des Besitzes, als Strebenziel der Nibelungen, so ist der Heilige Gral der vergeistigte Nibelungenhort, der Schatz der Seele (...).

DIE BÜHNE 1936 „Der Ritter Lohengrin ist so recht das Idealbild der arischen Rasse in seiner höchsten Vollendung der männlichen Form. In ihm ist schon über die weiße Rasse hinaus der Zustand verkörpert, wo die Materie so verfeinert, das Blut so gereinigt und geklärt ist, dass das Geistige durchscheint. Mit den schweren Bestandteilen des Blutes der minderen Rassen sind auch die ihnen anhaftenden niederen Eigenschaften ausgeschieden, so dass der innere Widerstreit zwischen den niederen und höheren Eigenschaften aufhört und er Frieden hat mit sich selbst. Er ist im Hinblick auf den Fortschritt von edlen Eltern bewusst gezeugt und durch die Gedankenkontrolle der Mutter schon vorgeburtlich erzogen. Durch falsches Mitleid lässt Elsa sich bewegen, sich zur Dunkelheit herabzuneigen, diese Ver-

körperung des Niederen in ihr Heim zu ziehen. Wir können daraus Schlüsse ziehen über den Niedergang der Rassen, das Unglück der einzelnen. Elsa, die uns so unantastbar und engelrein erscheint, ist noch nicht auf der inneren Höhe, die sie ihrem Helden gleichwertig macht. In ihr ist noch nicht arisches Blut, denn der Zweifel, verkörpert durch Ortrud, findet bei ihr Einlaß und zerspaltert ihren sicheren Glauben.“

BAYREUTH 1936 „Wie nun Tietjen mit gleicher Meisterung der Massen den Lohengrin zur wahren Volksoper gemacht hat; wie nicht das Einzelschicksal der schwer bedrängten Herzogin von Brabant den Hauptinhalt des Abends bildet, sondern wie dieses Einzelschicksal in das Volksgeschehen hineingestellt wird, erst die Brabanter angeht, dann darüber hinaus die Schlagkraft des ganzen deutschen Reiches im Kampf gegen den Ostfeind zu schwächen droht: das im einzelnen erneut zu beschreiben, ist hier leider nicht möglich: genug, dass sowohl in den beiden „Wehr-Akten“ wie in dem dazwischen liegenden zweiten „Fest-Akt“ sich überwältigende Eindrücke ergaben“.

DÜSSELDORF 1938 „Jede Zeit pflegt sich auszurichten nach ihrer weltanschaulichen Haltung. Das Werk Richard Wagners, noch vor wenigen Jahren im parteipolitischen Tageskampf verzerrt und missdeutet, steht als ein Symbol im Mittelpunkt des deutschen Theaters. Auch im Lohengrin haben sich die Perspektiven der Betrachtung verschoben. König Heinrich erscheint uns jetzt als der überragende Vertreter der völkischen Einheit. Wenn dann im Schlußbild ein von Wagner selbst gebilligter Strich wie-

der aufgemacht wird, so wird damit die Wendung ins Politische sinnvoll unterstrichen. Generalintendant Professor Otto Krauß hat mit seiner Neuinszenierung des Lohengrin diesen heroischen Grundgehalt erstmals in einer großartigen theatralischen Vision aufgezeigt. Er sieht das politische Drama, aber er lässt es erst als triumphale Krönung in der Schlusszene aufleuchten. Hier erscheint der junge Herzog Gottfried, nicht um schmerzgebeugt vor seiner toten Schwester als lebendes Bild zu figurieren, sondern er tritt mit dem Schwert Lohengrins bewaffnet vor das Volk, um die Führung der Brabanter zu übernehmen. Aus der romantischen Welt tritt damit der Erbe des Reiches hinein in das wirkliche Leben.“

Bühnenbildentwurf zum 2. Akt, 1906
von Alfred Roller (1864–1935)



GÖTZ FRIEDRICH 1979 Es gibt verschiedene Möglichkeiten, das Werk zu packen. Die Extreme sind diese: den *Lohengrin* als ein Zeremoniell oratorischen Heilsgeschehens zu inszenieren, wie es Wieland Wagner 1958 in Bayreuth tat, als die allegorische Legende vom Künstler Lohengrin, „*der einsam auf der Welt ist und einsam bleiben muß*“ (Wieland Wagner), in vollkommener Farbharmonie, in abstraktem Raum, auch mit dem Chor als einer „Gemeinschaft von Wundergläubigen“. Später schrieb Wieland Wagner als Antwort auf den Vorwurf der Unglaubwürdigkeit seines szenischen Arrangements: Chorsänger, die dem Publikum den Rücken drehen, um die Erscheinung des Gralsritters glaubhaft darzustellen, sind für mich nicht denkbar. Deutlicher lässt sich das eine Extrem nicht charakterisieren.

Das andere: die *Lohengrin-Inszenierung* 1965 in Leipzig von Joachim Herz. Anstelle des Oratorischen nun also das Realistisch-Dramatische, soweit es nur möglich ist in diesem Werk. Weggeblasen ist die „*blau-silberne Schönheit*“, wie sie Thomas Mann beschrieb und Wieland Wagner ins Bild setzte, verpönt das statuarische Tableau. Die sichtbare Realität ist der Krieg, seine Vorbereitungen am Ufer der Schelde. Hier ein paar Zitate von Herz aus dem Aufsatz zur Inszenierung: „Erst mein Prozeß, dann dein Krieg“ so Telramund zum König; Elsas Blut soll vergossen werden: „*Ein Justizmord ist in bestem Gange*“; nach Lohengrins Schwertstreich: „*In einer genial erschauten Massenhysterie huldigen ihm Freund und Feind zu den Klängen militanter Musik*“. Natürlich kann Lohengrin als Elsas Mann nicht die Rolle eines Truppenführers im Ungarn-Krieg übernehmen: das gehört so wenig zu seiner Gralsmission wie ein dauerhaftes Eheglück an Elsas Seite.

HARRY KUPFER 1988 Frage: Ich möchte, auch wenn es Sie nicht besonders freut, kurz über *Lohengrin* reden. Sie haben ganz dezidiert erklärt, *Lohengrin* nie wieder inszenieren zu wollen. Sie haben es ein einziges Mal in Karl-Marx-Stadt (am 13. 1. 1962) gemacht. Warum nicht *Lohengrin*? Kupfer: Ich verstehe das Stück nicht. Mir scheint es auch das am wenigsten stimmige aller Stücke zu sein, die Wagner je geschrieben hat. Wir reden nicht über die Musik! Die Musik ist groß, und ich höre sie gern. Aber das Stück ist einfach von seinen Ansichten her reaktionär. Hier spiegelt sich das Problem des unangefochtenen männlichen Geniekults, der nie befragt werden darf. *Lohengrin*, nach dem dieses Stück heißt, ist kein Mensch. Das könnte man noch begreifen. Aber dass er keinen echten Konflikt hat, ist unmöglich. Er kommt, verspricht, dass er liebt, und geht ohne Konflikt. Das Stück würde stimmen, wenn *Lohengrin* am Ende nicht mehr zum Gral zurückginge. Da kommt einer, der alles vorher weiß, deswegen auch kein Problem hat, den Zweikampf zu bestehen, der Frau verbietet zu fragen, im Moment, wo sie das tut – und ich begreife sehr wohl, warum sie das tut, das ist meisterhaft in diesem Stück gemacht –, lässt er ihr bloß einen Ring, ein Horn und den entzauberten Bruder – und geht. Die Frau stürzt in Tod und Wahnsinn. Sie können in dem Stück tun, was Sie wollen, ich habe viele Inszenierungen gesehen und es auch selbst damals in Karl-Marx-Stadt versucht, Sie bekommen eine kritische Sicht des *Lohengrin* nicht über die Rampe. Wagner war ein zu großes musikalisches Genie, und so hat seine positivistische Sicht auf diese Figur keinen Platz für Kritik gelassen. Interessant in diesem Stück sind doch nur die sogenannten Bösewichte. Elsa noch



Szenenfoto aus einer Aufführung des Deutschen Opernhauses Berlin, 1935

bedingt – aber was soll die schon machen? Die politische Dimension des Stückes ist zweifelsohne brisant; politisches Zweckdenken und Handeln, Werbung für einen Krieg. Das kann man alles darstellen, aber das rettet das Stück nicht. Mit dem Hauptproblem des konfliktlosen Mann-Gott-Helden komme ich nicht klar. Ich habe mit unzureichenden Mitteln diese Widersprüche darzustellen versucht, scheiterte aber vor allem an der

Klaue Wagners, der sich halt als Genie in *Lohengrin* verkörpert sah. Dieser Mannkult, dieser Geniekult! Er sprach ja auch immer vom *Lohengrin*, dem Künstler, den man nicht befragen darf, und alle haben zu gehorchen. Und dieses etwas Irrationale an dem Stück erschreckt mich.

Frage: Also *Lohengrin* ist für Sie kein Thema mehr? Kupfer: Nein.



Franz Liszt, 1865

„Man wird gewiß nicht behaupten können, dass die Mittel des Weimarer Theaters ausreichend seien für Dramen, die nach einem so großartigen Maßstab angelegt sind. Weder die Größe der Bühne noch die Personenzahl des Orchesters, der Chöre und der Statisten entsprechen vollkommen ihren Anforderungen. Nichtsdestoweniger haben die enthusiastischen Anstrengungen (...) alles vergessen lassen, was noch fehlen konnte.“

(Franz Liszt über die Uraufführung des *Lohengrin*)

Wagner im kleinen Theater, auf winziger Bühne und vor schmaler Kulisse, szenisch eingeschränkt und mit dem Orchester aus Platzgründen auf der Bühne: ist das vertretbar in einer Zeit, die Werktreue im Bereich der musikalischen Aufführungspraxis als eines ihrer höchsten Güter reklamiert? Kann die Wiedergabe unter beengten räumlichen Verhältnissen mehr als eine Notlösung sein? Ist der haussierenden Wagner-Begeisterung gestattet, dass auch solche Theater „ihren“ Wagner in Angriff nehmen, die stattungsmäßig kaum zu einem solchen Unternehmen geeignet scheinen? Was aber ist eigentlich Wagner-gemäß? Eine Frage, die bislang kaum diskutiert worden ist.

Geäußert hat sich Wagner selbst dazu nicht, auch wenn er ansonsten eloquent und redselig zu beinahe jeder künstlerischen Frage Auskunft gab. Ob und welche Bühnengröße gerade noch ausreichend sein könnte, einer Wagner-Oper, einem Musikdrama oder gar einem Bühnenweihfestspiel gerecht zu werden, bleibt also offen. Immerhin wissen wir, dass Wagner selbst das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth als zu klein und daher ungeeignet erachtete, um die Aufführung seines *Ring des Nibelungen* zu ermöglichen. Aber überraschen kann das nicht, haben wir es doch hier mit einer Barockbühne zu tun, die mit einem Orchestergraben auf Parkethöhe und dem Logentheater-Prinzip den szenisch-musikalischen Reformbestrebungen des Komponisten nicht entsprechen konnte.

Wagner wollte die volle Konzentration der Zuschauer auf das szenische Ge-

schehen, was ihm mit der Amphitheater-Konstruktion des Festspielhauses am ehesten möglich schien. Auf der Bühne einen Sängerdarsteller, nicht die steif und unbewegliche herum stehende Koloraturprima-donna italienischer Herkunft, sondern einen gestisch überzeugend handelnden Schauspieler. Dazu brauchte er nicht nur besser vorbereitete Sänger, sondern auch die bis dahin unübliche Verdunkelung des Zuschauerraums; später noch das versenkte und im Bayreuther Festspielhaus dann unsichtbar gemachte Orchester.

Diese Bedingungen sind jedoch nicht von der Bühnengröße, auch nicht von der Zuschauerzahl des jeweiligen Opernhauses abhängig. Im übrigen war Wagner Praktiker: wenn es galt, dem eigenen Werk auf die Beine zu helfen, Aufführungen voran zu treiben und zur Verbreitung seiner Kunst beizutragen, waren die ellenlangen Theorieergüsse der frühen Jahre schnell Makulatur und der Bayreuther Meister zu Kompromissen bereit.

Andererseits konnte Wagner in den 40er und 50er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts bei weitem nicht auf die großen Opernhäuser zurück greifen, die heute das Gesicht der Musiktheaterzentren bestimmen. Auch auf diesem Gebiet musste erst Zukunftsarbeit geleistet werden: das Bayreuther Festspielhaus entstand nicht nur als geistiges Zentrum Wagnerscher Festspielfantasien, sondern ist der Stein und Holz gewordene Ausdruck jenes Operndenkens, das den Zuschauer nicht mehr als Teil einer gesellschaftlichen Inszenierung versteht, sondern ihn als anonymen Betrachter eines Kunstwerkes betrachtet, der auf Plätzen beinahe gleicher Ordnung still und andächtig dem beiwohnt, was ihm der Künstler zu sagen gedenkt.

WAGNER IM KLEINEN THEATER

Als 1850 der Lohengrin in Weimar uraufgeführt wurde, waren die Verhältnisse noch die der alten Zeit. Einem kleinen, für die damalige Zeit aber vergleichsweise repräsentativen Theater mit beschränkten bühnentechnischen Möglichkeiten stand Dirigent Franz Liszt vor. Gerade einmal 38 Musiker sollen im Orchestergraben gewirkt haben. Wir können uns vorstellen, wie die Bedingungen waren: wahrscheinlich hatten die Sänger Mühe, den Anforderungen der Partien gerecht zu werden und das Orchester Schwierigkeiten, seinen Part zu meistern. Der neue Stil und die immensen technischen Herausforderungen: das alles trug sicherlich dazu bei, den *Lohengrin* beim Publikum nicht zum Erfolg werden zu lassen.

Franz Liszt, der Dirigent dieser Aufführung, bestätigt dies in seinem Bericht: *„Man wird gewiß nicht behaupten können, dass die Mittel des Weimarer Theaters ausreichend seien für Dramen, die nach einem so großartigen Maßstab angelegt sind. Nichtsdestoweniger haben die enthusiastischen Anstrengungen, die geduldige und beherzte Arbeit, der beharrliche Wille aller Künstler, die wir zu leiten die Ehre hatten, während der Vorstellung der Oper alles vergessen lassen, was noch fehlen konnte. Die tiefe Bewunderung, die aus einem anhaltenden Studium des Werkes für dasselbe entstehen muß, hat mit so hinreißender Gewalt begeistert, dass wir trotz aller Schwierigkeiten dieser Aufgabe zu glauben wagen, sie sei würdig gelöst worden.“*

Würdige Lösung der Probleme: das muss heute also der Anspruch sein, wenn Wagner in der sogenannten Provinz auf die Bühne gestellt wird. Klar ist: eine große Bühne ermöglicht reibungslosere Verwandlungen, erlaubt der Musik mehr Raum zum Nachklingen. „Grand Opera“ erlebt das Publikum dann, was dem Rezipienten gefällt und auch Wagners Ideen nicht zuwider laufen dürfte.

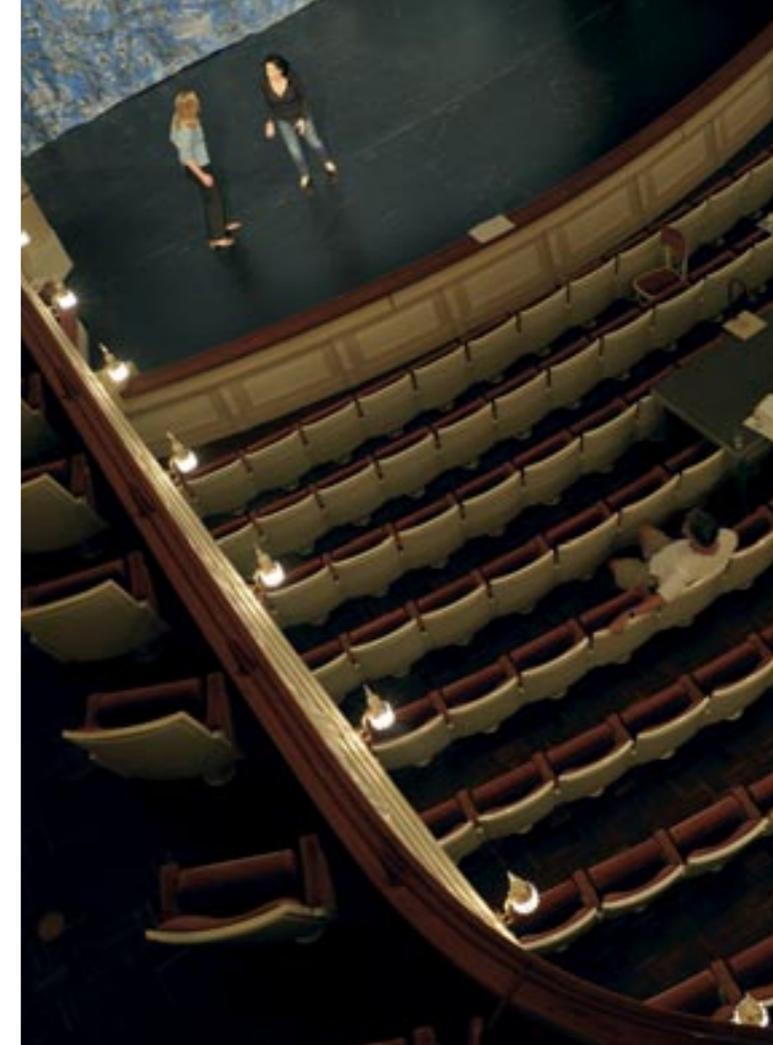
Aber die Aufführung einer Wagner-Oper wie des *Lohengrin* unter beengten Verhältnissen dürfte ebenfalls ihre von Wagner abgesegnete Berechtigung haben. Denn unter den Bedingungen eines Stadttheaters ist jene von Wagner beständig geforderte Konzentration auf das szenische Geschehen geradezu erzwungen. Die Nähe von Darsteller und Publikum, erst Recht wenn die Akteure vor dem auf der Bühne platzierten Orchester agieren, zwingt zum genauen Betrachten dieser. Mimik und Gestik der Sänger müssen jetzt naturgemäß eine andere, präzisere sein, sind diese doch gnadenlos den Blicken der Zuschauer ausgesetzt. Das erfordert vom Darsteller mehr als das Produzieren schöner Töne; damit aber bedingt eine solche Aufführungssituation genau den Sängerdarsteller, wie ihn Wagner einst forderte. (Sicherlich auch, weil die Opernsänger des neunzehnten Jahrhunderts weit davon entfernt waren, jene szenischen Qualitäten einzubringen wie sie heutzutage von jedem Absolventen einer Opernklasse verlangt werden.)

Führt diese Unmittelbarkeit szenisch im Idealfall zu einer genauen Erlebnisweise der jeweiligen emotionalen Befindlichkeit der handelnden Personen, garantiert eine solche theatrale Situation musikalisch eine Präsenz der Wahrnehmung, wie sie unter den Bedingungen einer Staatsopern-

Bühne mit bis zu 2.000 Zuhörern kaum möglich ist. Wo im gewaltigen Zuschauer-raum, wie ihn heute das Festspielhaus Baden-Baden oder die Pariser Bastille-Oper repräsentiert, der Zuhörer eher die Gesamtheit des Klangbildes und dessen Wirkung auf das szenische Ereignis wahrnimmt, kann er im kleinräumigen Theater den Blick auf das musikalische Detail werfen.

Damit einher geht aber ein Erkennen der kompositorischen Meisterschaft, wie sie unverstellter kaum denkbar ist. Die Finali der ersten beiden Lohengrin-Akte etwa offenbaren ein Viel an Ensemblekultur, das erst unter den Bedingungen einer Aufführung wie in Minden bestens zum Tragen kommt. Manches erscheint dann wie mit der Lupe betrachtet: extrem vergrößert und genauestens herausgeputzt, daher sofort erkennbar und in seiner Klarheit unmissverständlich.

Die Wagnersche Musik trennschärfer und detailgenauer beobachten zu können, muss kein Fehler sein. Das Orchester im Bayreuther „mystischen Abgrund“ hat ebenfalls seinen musikalischen Zweck: es ging Wagner letztlich um einen Mischklang, wie er für den *Parsifal* ideal erscheint. *Lohengrin* aber verträgt das transparente Orchesterspiel; er ist schließlich noch „romantische Oper“ und nicht Musikdrama.



Bei der Konstruktion desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Teilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler und nach den Rücksichtnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude gibt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz. (Aus: Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*)



„Nun sei bedankt, mein

lieber Schwan (...).“

Zeichnung (Ausschnitt),

„Die großen Heiligen aller Religionen haben sich immer gegen das Wunder gewehrt. Sie haben es nie als ihr Wesen charakterisierend erkannt, denn sie waren nicht dafür gekommen, um zu verblüffen, Staunen zu erregen, als Magier zu gelten. Jesus hatte nicht wenige wundertätige Zeitgenossen. Nur Mitleid mit der hilfsbedürftigen Kreatur mochte ihn dazu bringen, heilend die Hände aufzulegen. Ein Beweis seiner Mission war das mitnichten. Eine Legitimation seiner Lehre war es ihm nie.“

(Franz Blei, Männer und Masken)

Wunder gibt es immer wieder. Auch bei Richard Wagner. Sie ereignen sich gerade in den frühen Opern. Das Erscheinen des „Fliegenden Holländer“ mit dem Herbeiträumen des Titelhelden durch Senta, dass am Ende des zweiten Aktes Realität wird, kann als erstes Wagnersches Opernwunder bezeichnet werden. Senta hofft auf, aber rechnet nicht mit dem Mann ihrer Träume. Entsprechend ihre Reaktion, wenn der Holländer mit ihrem Vater in der Tür erscheint: „*Sie stößt einen gewaltigen Schrei der Überraschung aus und bleibt wie festgebannnt stehen*“ schreibt das Libretto.

Auch das Ergrünen des Stabes im *Tannhäuser*, mit dem die jüngeren Pilger aus Rom zurückkehren und das die Oper bildmächtig und musikalisch wirkungsvoll beschließt, kann in die Wunder-Kategorie eingeordnet werden. Wenn sich der Zuhörer längst mit dem Schicksal Tannhäusers abgefunden hat, kommt die Rettung. Dies so spät und buchstäblich in letzter Sekunde, dass genau hier einer der dramaturgischen Knackpunkte des Werkes liegen muss, der Wagner zeitlebens nach der endgültigen und schlüssigen Dramaturgie des Werkes suchen ließ.

Schließlich die Ankunft Lohengrins, die ein Wunder par excellence ist: völlig überraschend und von einer derart ergreifenden Übernatürlichkeit, wie sie nur das Märchen oder eben die romantische Oper hervorbringen kann. Was auch die handelnden Personen auf der Bühne so empfinden: „*Ein Wunder! Ein Wunder! Ein Wunder ist gekommen! Ein unerhörtes, nie gesehnes*

Wunder! Gegrüßt, gegrüßt du gottgesandter Held!“ singt der Chor bei der Ankunft Lohengrins im ersten Akt und bestätigt damit, von welcher Außerordentlichkeit der Vorgang ist, der sich vor aller Augen ereignet.

Auch das *Tannhäuser-Wunder* wird vom Chor kommentiert. „*Der Gnade Wunder Heil! Erlösung ward der Welt zuteil!*“ singen die jüngeren Pilger mit leuchtend-hellem Ton dem gerade Verschiedenen zu. Aber nicht nur in den frühen Opern ist das „Wunder“ gegenwärtig; durch das ganze Wagnersche Operschaffen zieht sich dieser Begriff, ebenso der des „Wunderbaren“. Beharrlich wird die Bezeichnung „Wunder“ strapaziert: geradezu ein Leitfa-den Wagnerscher Textbücher.

So versinkt Senta angesichts des wahrhaftig erschienenen Mannes in „*wunderbares Träumen*“, und Tannhäuser antwortet auf die Frage Elisabeths, was ihn zurück geführt habe: „*Ein Wunder war's, ein unbegreiflich hohes Wunder!*“ Doch damit nicht genug. Brangäne ruft, als sie von der Vergangenheit Tristans erfährt: „*O Wunder! Wo hatt ich die Augen?*“ Und Isolde wird einige Zeit später Brangäne fragen, als diese den Todestrank bereitstellen soll: „*Frau Minne kanntest du nicht? Nicht ihrer Wunder Macht?*“

Selbst in *Die Meistersinger von Nürnberg* wird das „Wunder“-Wort herangezogen. Stolzing findet sich im Preislied „unter einem Wunderbaum“ wieder; und wenn Beckmesser auf der Festwiese mit dem von Hans Sachs entwendeten Preislied versagt hat und als Dichter den Nürnberger Schuhmacher der Öffentlichkeit bekannt macht, fragt das Volk erstaunt: „*Von Sachs das Lied? Das nähm uns doch Wunder!*“

**WUNDER GIBT ES
IMMER WIEDER.**

Auch im handlungsmäßig gar nicht mehr übersinnlichen *Der Ring des Nibelungen* lässt Wagner die Personen „wunderbares“ sprechen. „Wen doch fasste nicht Wunder, erfährt er Alberichs Werk“, stellt Loge in der dritten Szene des *Rheingolds* fest und schafft damit eine ganz eigene, sprachlich originelle Formulierung. In der ersten Szene deutet Woglinde die unbändige Macht des Goldes an, indem sie über Alberich sagt: „Des Goldes Schmuck, schmähete er nicht, wüsste er all seine Wunder“.

In der *Walküre* ist es Sieglinde, die das Wunder beschwört: „O hehrstes Wunder“, eine der anrührendsten Stellen des Werkes, wird gesungen, wenn sie erfährt, dass sie mit Siegfried schwanger ist. Im ersten Akt, in der Begegnung mit ihrem zu diesem Zeitpunkt noch nicht wieder erkannten Bruder Siegmund, kommt die Ahnung mit den Worten „Ein Wunder will mich gemahnen. Den heut zuerst ich erschaut, mein Auge sah dich schon“ auf.

Im *Siegfried* ist es Mime, der über der Frage verzweifelt, wer denn nun das Schwert Nothung schmieden wird: „Das Wunder, wie soll ich's wissen?“ Im Vorspiel der *Götterdämmerung* lässt sich Siegfried zur Bemerkung „Wunderfrau“ hinreißen, im dritten Akt dann, wenn Hagen und die Mannen sich zur Rast begeben und Siegfried zum Erzählen auffordern, beginnt der Held mit den Worten: „Nun sollt ihr Wunder hören, was Siegfried sich erjagt“.

Schließlich *Parsifal*: auch hier ereignen sich Dinge, die nicht natürlich erklärt werden können. „Höchsten Heiles Wunder“ heißt es im Finale vom Chor intoniert, ganz zart und sprachlich gedehnt, aber mit einer klanglichen Delikatesse umgesetzt, das von einem kompositorischen Wunder gesprochen werden kann.

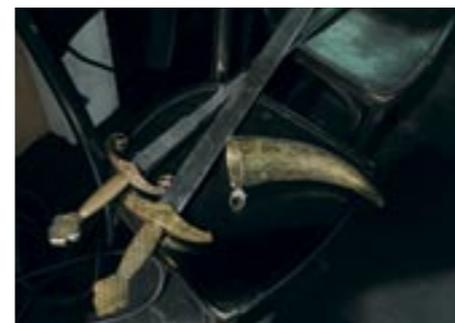
Das Wunder also zieht sich wie ein roter Faden durch Wagners Schaffen. Als typisch romantischer Topos ist es damit ständig präsent. Vor allem natürlich im *Lohengrin*, der romantischsten Oper überhaupt. Und um den Superlativ zu steigern: die Erscheinung des Schwanenritters ist zugleich das „wunderbarste Wunder“ der Operngeschichte. Dem können die Akteure auf der Bühne nur zustimmen. „Durch Wunder kamst du her“ muss Elsa konstatieren und der Chor meint: „Wie ist er schön und hehr zu schauen, den solch ein Wunder trug ans Land?“

Im *Lohengrin* wird das Wunder-Motiv in höchster Steigerung und auf menschlich rührendste Weise vorgestellt, was den Reiz der Geschichte entscheidend ausmacht. Dazu kommt die kompositorische Genialität Richard Wagners, die Wunder-Sphären klanglich aufs Charakteristischste hin komponiert zu haben. So gesehen ist es überhaupt kein Wunder, dass *Lohengrin* eine solche Bekanntheit erreicht hat.

WUNDER SIND ZEICHEN

dafür, dass die freie, geschichtliche Initiative Gottes, dass das Neue, der neue Äon bereits begonnen hat und sich „in der Welt“ als „nicht von der Welt“ erweist, Zeichen dessen, dass die Welt nicht abgeschlossen und endgültig determiniert ist und isoliert ihrem Schöpfer gegenübersteht, sondern dass sie als lebendiges Geschehen von diesem lebendigen Gott umfungen wird, der ihre Ordnung und Gesetze nicht durchbricht – diese Formulierung weist auf etwas Zerstörerisches hin –, sondern bewahrt und sie für eine neue Weise seines Handelns in Dienst nimmt und engagiert.“

(aus: Heinrich Fries,
Handbuch theologischer Grundbegriffe,
München 1963)



Lohengrin:
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im
Leben, dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst
du ihm geben.





... AUCH EIN WUNDER ...

Auf Erden schrieb man das Jahr 1910. Gott, der Allmächtige, saß im Kreise seiner Berater und der Engel der ersten Garnitur, Erzengel also. Sie berieten sich über den 1883 verstorbenen Herrn Richard Wagner. Alle spitzten die Ohren. Petrus las laut aus seinem dicken Hauptbuch vor. Zuerst wurden die guten Taten aufgezählt: Es waren gewiß nicht wenige. Dazu gehörten vor allem seine musikalischen Werke (...). Dann folgten die schlechten Taten. Und es waren auch nicht gerade wenige. „Lies noch einmal die gravierendsten Untugenden vor. Bei der Beurteilung sind gerade sie besonders wichtig!“ wandte sich Gottvater an Petrus. Alle hörten wieder gespannt zu.

„Er war Antisemit!“ hub Petrus an und las das unleidige Kapitel vor, führte auf, was Richard Wagner Böses über die Juden gesagt hatte, wie er sie auf jede erdenkliche Weise verhöhnt und in aller Welt herabgesetzt hatte. Die Anwesenden schüttelten bedächtig ihre Häupter. Sie konnten kaum glauben, was sie da vernehmen mussten. Dann kam zur Sprache, welches Verhältnis Richard Wagner zum Geld hatte, wie viele Menschen er durch sein ewiges Schuldenmachen oft in arge Bedrängnis gebracht, wie er seine Gläubiger belogen und betrogen

hatte. Und zum Schluss wurden gar seine infamen Weibergeschichten aufgezählt. Ein besonders trauriges Kapitel, das allen Abscheu einflößte.

Als Petrus mit seinem Sermon fertig war, fragte ihn der liebe Gott: „Wie hat er sich denn bei uns hier aufgeführt? Ist er in sich gegangen?“

„Er hat sich so gut wie nicht geändert, Herr, hat selten ein wenig Einsicht und guten Willen gezeigt. Im Grunde ist er sich selbst treu geblieben.“ Petrus war erbost.

Nach eingehender Beratung sprach Gott ein Urteil: „Nun, da hilft alles nichts, da muss der alte Sünder halt wieder hinunter auf die Erde, um weiterzulernen. Er kann komponieren und musizieren, so viel er mag: Aber er wird trotz größten Fleißes und trotz größter Anstrengung erfolglos bleiben! Des weiteren soll er kein Glück mit Frauen und kein Glück mit Freunden haben. Wenn er auch nicht unbedingt als ein Jude geboren werden muss, soll er doch am eigenen Leib verspüren, was man als Jude zu erleiden hat. Damit man ihn auf Erden entsprechend einstuft, soll er wie ein Jude beschnitten werden. Durch diese Maßnahmen wird dieser Wagner geläutert und gebessert werden, um in einem späteren Leben, auf Erden oder hier im Jenseits, ein vollkommener Mensch zu sein!“

Petrus notierte alles gewissenhaft in seinem Protokoll. Und so geschah es, dass Richard Wagner am 3. März 1910 als Richard Kegel wieder auf Erden geboren wurde: Reinkarnation wird solch ein Vorgang genannt ...

Heerrufer:
Hört! Grafen, Edle, Freie von Brabant!
Heinrich, der Deutschen König, kam zur Statt.

(aus: Hans-Heinrich Kegel,
Richard Wagners Wiedergeburt,
Michaelsneukirchen 1985)



Der Theaterschwan

„SCHWÄNE, *Cygnus*, Gattung großer kräftiger Entenvögel mit langem Hals und mächtigen Schwingen, zu den Gänsen gehörend; mit weißem und schwarz-weißem Gefieder und oft arttypischem Aussehen des Schnabels; leben paarweise in Dauerehe und brüten an größeren Gewässern mit reichem Pflanzenwuchs; umfangreiches Nest mit 5–7 graugrünen Eiern; vereinigen sich nach der Aufzucht der anfangs graubraunen Jungen zu größeren Trupps.

Der in Mitteleuropa häufig halbwild in Parks lebende Höckerschwan (*Cygnus olor*) ist am orangefarbenen Schnabel mit schwarzem Höcker zu erkennen. Hals beim Schwimmen S-förmig gebogen, lautes Fluggeräusch.

Der gleich große, im nördlichen Eurasien brütende Singschwan (*Cygnus cygnus*) überwintert auf mitteleuropäischen Gewässern: ruffreudig, klangvolle gänseartige Stimme, der Schnabel ist gelb-schwarz gefärbt. Schwäne sind beliebte Park- und Zoovögel, wie etwa der südamerikanische Schwarzhalsschwan (*Cygnus melanocoryphus*) und der überwiegend schwarz befiederte Trauerschwan (*Cygnus atratus*).“

(Lexikon der Biologie)

Seit jeher übten Schwäne, diese imponierend majestätisch wirkenden Schwimmvögel, auf die Menschen vieler Kulturen, von Skandinavien bis Kleinasien, von Persien bis China, eine große Faszination aus und regten ihre Phantasie lebhaft an. In den verschiedenen überlieferten Mythen, Sagen und Märchen umgab den Schwan stets eine Aura des Außergewöhnlichen, geheimnisvoll Wunderbaren und dämonisch Zaubenhaften; häufig wurden ihm übernatürliche Eigenschaften zugeschrieben und man glaubte, in ihm ein gleichsam nichttierisches Geschöpf, ja sogar die Inkarnation eines höheren Wesens zu erblicken.

Neben der aufgrund ihres ausgeprägt erotischen Reizes in zahlreichen Darstellungs-Varianten vor allem der bildenden Künste verbreiteten Geschichte von Zeus, der sich aus Liebe zu Leda in einen Schwan verwandelte und in solcher Gestalt mit ihr die Dioskuren Castor und Pollux sowie Helena zeugte, dürfte am bekanntesten auch heute noch die Legende sein, dass der Schwan in Ahnung seines bevorstehenden Todes zu singen anhebe. Bis in die Gegenwart werden daher die letzten Worte oder Werke eines Menschen, hauptsächlich die eines Künstlers, gern metaphorisch als „Schwanengesang“ bezeichnet. In der Tat geht „Schwan“ etymologisch auf das indogermanische Wort „sveno“ (= tönen, klingen) zurück, welches im Lateinischen „sonare“ gleichbedeutend wiederkehrt, während der Schwan bei den Römern entweder „cycnus“ oder „olor“ hieß.

Spuren und Wurzeln der Schwanen-Mythen lassen sich bis weit in das antike Zeitalter zurückverfolgen und vom nördlichen Europa bis nach Asien entdecken. Insbesondere der „singende Schwan“ fesselte die Einbildungskraft und wird schon bei Hesiod erwähnt: „*Cycnus (...) stimmt sogar sterbend noch Trauergesänge an*“. Die Mythologie kennt mehrere Träger des Names Kyknos bzw. Cycnus. Ovid etwa berichtet in seinen „Metamorphosen“ (II. Buch) zum einen von Cycnus, dem Sohn des Königs Sthenelus, der über das Volk der Ligurer in Italien herrschte. Er war ein Cousin und Freund des Phaethon, dem unglücklichen Lenker des Sonnenwagens, den Jupiter mit einem Blitz erschlug, da er Himmel und Erde bei seiner Fahrt in Brand gesetzt hatte. Cycnus trauerte tief und beklagte den Verlust des Phaethon so sehr, dass ihn die Götter aus Mitleid in einen Schwan verwandelten: „*Neu wird Cycnus als Schwan, und er traut nicht Jupiters Himmel, / Stets gedenkend der Glut, die jener gesendet mit Unrecht; / Weiher bewohnt er und offene Seen; und hassend das Feuer, / Hat er gewählt zum Sitze das Wasser, feindlich den Flammen*“.

Zum anderen schildert Ovid (VII. Buch) jenen Cycnus, der ein Sohn des Apoll und der Hyrie war und seinen Freund Phyllis so lange quälte, bis dieser sich von ihm abwandte. Um ihn zu kränken, stürzte sich Cycnus von einem Felsen, wurde aber noch im Flug zu einem Schwan verwandelt. Und schließlich erscheint bei Ovid ein dritter Cycnus oder Cygnus (XII. Buch), ein Sohn des Neptun und von diesem unverwundbar gemacht für menschliche Waffen. Als neugeborenes Kind war er heimlich an der Meeresküste ausgesetzt worden, doch Schwäne hatten ihn gefunden und Fischer ihn aufgezogen. Während des Trojanischen Krieges

PETER EMMERICH:
SCHWANENMYTHEN

kämpfte er gegen die Griechen und versuchte, deren Landung zu verhindern. Jedoch gelang es Achilles, ihn zu betäuben und mit den Riemen des eigenen Helmes zu erwürgen. Neptun verwandelte den Leichnam seines Sohnes daraufhin in einen Schwan und entzog ihn so weiterer Misshandlung.

Teilweise wird erzählt, dass Neptun den Cyncus als Sternbild an den Himmel versetzt habe; eine andere Version bezieht sich dagegen auf den Phaeton-Mythos, indem die Götter, berührt von den Klagen des Cyncus, ihm einen Platz am Firmament gaben und den Schwänen seitdem einen letzten Gesang erlaubten, bevor sie starben.

Vergil, der übrigens späterhin den blumigen Beinamen „Schwan von Mantua“ erhielt, schreibt in seiner „Aeneis“, dass Cyncus *„schwang von der Erde sich auf und folgte mit Sang den Gestirnen“*. Auch der gelehrte Aristoteles weiß von den Schwänen zu sagen: *„Melodisch sind sie und singen, zumal vor dem Tod“*. Dagegen lässt Platon in seinem Dialog „Phaidon“ Sokrates eine andere Deutung jenes Gesanges geben, da die Schwäne, *„wenn sie merken, dass sie sterben sollen, wie sie schon sonst immer gesungen haben, dann am meisten und vorzüglichsten singen, weil sie sich freuen, dass sie zu dem Gott gehen sollen, dessen Diener sie sind (...) weil sie dem Apollon angehören, sind sie wahrsagerisch; und da sie das Gute in der Unterwelt voraus erkennen, so singen sie und sind fröhlich an jenem Tage besonders und mehr als sonst vorher“*.

Cicero greift in den „Gesprächen in Tusculum“ diesen Gedanken auf und bekräftigt, dass die Schwäne von Apollo die Gabe der Weissagung erhielten, *„dank deren sie vorhersehen, was an Gutem im Tode liege, so dass sie mit Gesang und Lust sterben“*. Apollo, der Gott des Lichts, der Orakel und der Künste, vor allem der Musik, und der Schwan, von dem Dichter Kallimachos „des Gottes melodischer Sänger“ genannt, gehörten von der Geburt des Gottes an zusammen, denn sein Vater Jupiter gab ihm neben der Lyra auch ein Gespann, das von weißen Schwänen gezogen wurde, und auf einem See am Tempel seines Geburtsorts schwammen, ehrfürchtig verehrt, die ihm geheiligten Vögel. Schwäne waren aber auch in einigen Darstellungen dem Wagen seiner Zwillingschwester Diana vorgespannt und galten ebenso als heiliges Tier der Liebesgöttin Venus, obwohl der Bedeutungskomplex des Schwans während der Antike vorherrschend unter männlichen Aspekten gefasst war. Eine eher marginale Ausnahme liefert ein Aischylos-Kommentar, demzufolge die sogenannten Graien (= Grauen), als die drei Parzen, die Schicksalsgöttinnen, Schwanengestalt angenommen haben sollen.



In der indischen Mythologie reitet der Schöpfergott Brahma auf dem Schwan Hamsa, wobei allerdings nicht streng unterschieden wird zwischen Schwan, Gans und Pfau. Da man annahm, die Erde schwimme auf dem Wasser, sollte durch die Vereinigung Brahmas mit dem Wasservogel die zum Gedeihen und Wachstum notwendige Vereinigung der Erde mit dem Wasser symbolisiert werden. Darüber hinaus verkörpern Schwäne im Hinduismus das Ein- und Ausatmen, den Atem und den Geist. Hamsa ist der göttliche Vogel, der das Welten-Ei auf die Wasser legte, das goldene Ei der Schöpfung, aus dem Brahma entsprang. Die beiden Hälften seiner Schale bildeten danach Himmel und Erde.

Im Chinesischen gehört der Schwan dem Yang an, dem aktiven Prinzip, dem Geist, dem allgemein Positiven, das durch alles Helle versinnbildlicht wird; mithin ist er ein Sonnenvogel.

Bei den Kelten besitzt der Schwan eine uralte, tiefreichende mystische Bedeutung. Da der Schwan in sich die beiden Elemente Luft und Wasser symbolisch vereint, ist er in besonderer Weise der Vogel des Lebens, und entsprechend üben die keltischen Schwanengottheiten einen wohlthätigen Einfluss aus, denn sie besitzen die heilende Kraft der Sonne und der Gewässer. Vielfach werden sie mit dem Sonnenwagen assoziiert und stellen gleichermaßen Wohlwollen und Güte dar wie Liebe und Reinheit. Ihre Musik hat Zauberkraft.

Die Kelten glaubten, dass Schwäne mit goldenen oder silbernen Ketten um den Hals die übernatürlichen Erscheinungen von Gottheiten seien. Aus der Haut und den Federn des Schwans fertigten sie den „tugen“ des Dichters, einen feierlichen Umhang, der das Zeichen seines Amtes war und den Zusammenhang zwischen seiner Funktion und

der Sprache der Vögel mit ihren geheimnisvollen Formeln herstellte. Es gibt in den keltischen Mythen die Geschichte von Lir oder Ler, der vier Kinder hatte, die von ihrer Stiefmutter in Schwäne verwandelt wurden und so Hunderte von Jahren lebten, bis sie durch einen Heiligen befreit wurden, der ihnen silberne Ketten umhängte und sie unterrichtete.

Eine große und wichtige Rolle spielt der Schwan in der germanischen Mythologie. Schon im Urbrunnen der drei Nornen, aus dem die Weltesche getränkt wird, schwimmen zwei Schwäne, und die Nornen selbst singen in Schwanengestalt, auch darin den antiken Parzen sehr ähnlich. Die geretteten Seelen Verstorbener verwandeln sich angeblich zu Schwänen, und Elfen erschienen häufig als Schwan. In späterer Zeit dienten Schwäne den Feen als Zugtiere ihrer Gefährte, was wie ein Bezug auf den Wagen der Venus anmutet.

Zu allen Lichtgottheiten, die in Luft und Wasser walten, steht der Schwan in der germanischen Welt in engster Beziehung; ebenso besitzt er die Gabe der Weissagung. Noch im heutigen Sprachgebrauch widerspiegelt dies zur Andeutung einer (meist schlimmen) Vorahnung die Wendung „es schwant mir“. Von den nordischen Valkyrien (Walküren), die das Schicksal der Schlachten bestimmen, heißt es, *„dass sie durch Luft und Wasser ziehen“*, also über die Fähigkeit zu fliegen und zu schwimmen verfügen. Darum nehmen sie oft den Leib eines Schwans an, weshalb sie auch Schwanenjungfrauen genannt werden. Gern ruhen sie an Seeufern, und wenn sie baden, so legen sie ihre Schwanhemden oder den Schwanring ab. Wer einen der Gegenstände raubt, hat sie in seiner Gewalt. Es existiert eine Vielzahl von einschlägigen Mythen und Sagen, deren populärste gewiss die von



Wieland (Völundr) dem Schmied ist, wie sie die Edda berichtet. Weniger bekannt dagegen dürfte sein, dass Richard Wagner 1850 einen Dramenentwurf „Wieland der Schmied“ verfasste.

Obwohl nicht ausdrücklich die Rede von Schwanenjungfrauen ist, treffen im Nibelungenlied die Burgunder an der Donau auf solche Wesen, denen Hagen das Gewand zunächst wegnimmt, aber auf ihr Angebot hin, die Zukunft vorherzusagen, zurückgibt. Sie weissagen den Tod der Burgunder. Meist verheißt der Schwan zwar Gutes, vor allem gilt er Seeleuten als freundliches Omen, da er sich in Küstennähe aufhält, nur einmal kündigt er in einer Erzählung den Weltuntergang, indem er einen Ring, den er im Schnabel hält, fallen lässt.

War der skandinavische Schwan-Mythos im Gegensatz zum griechischen vorwiegend von weiblichen Elementen gekennzeichnet, so unterlag er bis zum Mittelalter der Veränderung, dass aus dem ursprünglichen Schwanenmädchen allmählich der Schwanenritter wurde, geleitet von dem Vogel, der seinerseits zumeist ein verwandelter Mensch war.

Das Urbild ist die Sage vom Scaef, der in einem Nachen, von Schwänen gezogen, nach dem Land Skandia kam und dort als ein Gottgesandter zum König gewählt wurde. Da seine Gattin jedoch das Verbot übertrat, nach seiner Heimat zu fragen, musste er wieder scheiden. Aus der Zeit der Kreuzzüge stammt das altfranzösische Gedicht „Le Chevalier du Cygne“, in dem u. a. beschrieben wird, wie Helias, ein Sohn des Königs Oriant, von einem Schwan gerufen wird, um eine des Ehebruchs angeklagte Fürstin zu retten. In einem Gottesgericht siegt er und erhält die Tochter der Fürstin zur Frau, der er den Eid abnimmt, niemals

nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Nach sieben Jahren bricht seine Gemahlin den Schwur, woraufhin der Schwan erscheint und ihn zurückführt. Der Name Helias ist ein bewusst gewählter Anklang an den biblischen Elias, dessen Name wiederum auf Christus verweist und jedenfalls die Auserwähltheit und Gottesgesandtheit betont.

In einer Vorgeschichte übrigens werden sechs der sieben Kinder Oriants durch ihre Großmutter in Schwäne verwandelt. Das siebente, nämlich Helias, erlöst schließlich seine Geschwister dadurch, dass es ihnen goldene Ketten umlegt. Schwanenring, die Schwanenkette, das Schwanenhemd – sie sind generell identisch mit jenem magischen Gürtel oder Kleid, die den Menschen in ein Tier verwandeln. Ob die Kette / der Gürtel umgelegt oder abgelöst werden, ist dabei zweitrangig, ebenso in der Umkehrung einer Rückverwandlung. Vielmehr wurde die den lichten oder finsternen Mächten verliehene Gabe zur Umwandlung entweder ein Mittel edler oder dämonisch-düsterer Zwecke.



*Lohengrin hinter den Coulissen
Mechanik des schwanengezogenen Nachens
Ewald Thiel, 1902*



Franz Liszt, 1856

„Gewöhnt vor allem auch die Sänger daran, dass sie in all ihren Leistungen zunächst an eine dramatische Aufgabe denken, dann kommen sie ganz von selbst zur Lösung der lyrischen Aufgabe.“

Ein Personal, welches mir nicht den „Wasserträger“ von Cherubini, den „Joseph“ von Mehul etc. gut und wirksam darstellen kann, wie soll dieß im stande sein, den (alsdann) enormen Schwierigkeiten z. b. einer Oper von mir gewachsen zu sein? – Die Hauptsache bleibt aber immer: neue Werke, und zwar Arbeiten, die unserem Künstlerpersonale angemessen, und geradeweges für dieses Theater verfaßt sind.“

(Richard Wagner an Franz Liszt, 22. Mai 1851)

10.05 Uhr. Die Freitagsprobe beginnt. Sechs Akteure sind mit Lohengrin beschäftigt: neben Regisseur John Dew und Regie-Assistent Lothar Krause sind die Darsteller von Ortrud und Telramund anwesend. Dazu Korrepetitor Knud Jansen und Studienleiter Siegfried Schwab.

Die Atmosphäre ist entspannt. John Dew nimmt auf einem Holzstuhl direkt vor den Darstellern auf der Bühne Platz. Dew spricht leise: noch geht es nicht um Lohengrin, sondern um Nichtrauchererschutz, umfallende Politiker und andere Opernregietaten, die knapp kommentiert werden.

10.15 Uhr Man ist im eigentlichen Thema. Die erste Szene des zweiten Aktes wird erarbeitet. Noch sind die Requisiten provisorisch. Eine Cola-Flasche ersetzt die später eingesetzte Wotan-Figur, mehrere Tassen die Steine, mit denen die Intrigantin einen magischen Kreis bilden soll. Eine Plastiktüte dient als Behelf für den noch nicht beschafften Sack. Simple Fragen sind zu klären. Wie treten Ortrud und Telramund auf? Getrennt oder gemeinsam, von rechts oder links? John Dew hat die Lösung nicht auf Anhieb parat. Doch kurze Zeit später wird es ihm klar. Auch die Frage, wann Ortrud auf der Szene erscheinen soll. Mit den ersten Takten des Vorspiels schon soll sie die Bühne betreten, den Kreis ausschreiten, ihre Requisiten verteilen.

Die Ortrud-Darstellerin absolviert die Regieanweisungen präzise. Sie bringt Ideen ein, fragt nach; freundlich und mit der

Routine einer gestandenen Opernsängerin. Kein Divengehabe und kein Star-Allüren-Getue, sie setzt die Vorschläge des Regisseurs prompt in Aktion um.

Ebenso der Telramund von Heiko Trinsinger. Auch er ein Sängerdarsteller, der weiß auf was es ankommt. Auch er einer, der zuhören kann und spielt, was ihm an szenischer Aktion zugewiesen wird. Die Gespräche zwischen Regisseur und Darsteller sind kurz. An diesem Vormittag nur sachlich, fast schon routiniert unterkühlt.

10.20 Uhr. Musik ertönt: die ersten Takte des Vorspiels zum zweiten Akt kommen aus dem Klavier. Studienleiter Schwab sieht man über die Monitore dirigieren, dazu die Bühnenmusik singen. Vorstellungskraft ist gefordert, denn gesungen wird nur mit halber Kraft. Manches klingt daher befremdlich. Auch dass ein Klavier nicht das volle Orchester ersetzen kann, ist schmerzlich, für den erfahrenen Opernsänger jedoch kein Problem. Die beiden Solisten meistern alles dies souverän. Sie haben längst die entsprechende Erfahrung.

Unterbrechungen bringen sie äußerlich nicht aus der Ruhe. Immer wieder sammelt der Regieassistent die Requisiten ein oder verteilt sie neu. „*Gleiche Stelle noch Mal!*“ ruft Dew. Und wieder läuft die gleiche Szene – jetzt mit weiteren szenischen Verfeinerungen – ab. „*Genau das ist es!*“ freut John Dew sich schließlich; Ortrud hat energisch agiert, ihre Szene entsprechend glaubwürdig umgesetzt.

Eine der eindrucksvollsten Szenen des Werkes entwickelt sich nach und nach. Auch Dew ist jetzt entschlossener. Immer öfter spielt er selber vor, zeigt was er sich vorstellt. Man spürt auch in ihm den Darsteller.

HINTER DEN KULISSEN

Auch Dew ist jetzt entschlossener. Immer öfter spielt er selber vor, zeigt was er sich vorstellt. Man spürt auch in ihm den Darsteller.



TAGE SPÄTER. 11.00 Uhr. Vier Hauptdarsteller sammeln sich um den Regisseur. Auch jetzt steht zunächst anderes im Vordergrund. Diskussionen über hervorragende Tenöre und schlechte Soprane, über Bayreuth und über die Fürsorgepflicht eines Intendanten. Fast eine halbe Stunde geht ins Land, ehe John Dew „Genug gelästert!“ ausruft und die erste Hälfte des dritten Aktes szenisch arrangiert.

11.30 UHR 3. Akt, 1. Szene: Undankbare Aufgaben warten auf Ortrud und den von Andreas Hörl gesungenen König Heinrich. Hörls Auftritt beschränkt sich darauf, das Paar auf die Bühne zu geleiten, die Hände Lohengrins und Elsas zueinander zu führen, abzutreten und mit einem zufriedenen Innehalten das Glück der beiden bestätigt zu finden.

Hörl meistert dies natürlich souverän. Der hochaufgeschossene gebürtige Bayer ist eine imposante Bass-Erscheinung. Ausdrucksstarke Sprechstimme und profunder durchdringender Bass, der beeindruckt. Diesen Vormittag aber bleibt Hörl stumm. Sommerliche Freizeitkleidung bevorzugt er wie auch die anderen Herren.

Ortrud wird an diesem Morgen schweigen: lediglich einige Fragen an Dew kommen ihr über die Lippen. Denn sie ist in der Liebesszene zwischen Lohengrin und Elsa, die schließlich zur Katastrophe führt, nur stille Beobachterin. Eine Idee von Regisseur John Dew, bei Wagner so nicht vorgesehen. Doch auch stummes Agieren will geprobt sein: etwa Platzierung der Wotansfi-

gur als Unglücksbringer und das Zeichen an Telramund, dass nun die Stunde der Wahrheit schlägt.

Die meiste Aufmerksamkeit aber ist Anna Gabler und John Charles Pierce gewidmet und ihrer Brautgemach-Szene. Von der Erscheinung her ein ungleiches Paar. Sie eine junge schlanke Sängerdarstellerin, er ein Heldentenor in bestem Alter und von großer Statur. Es braucht trotzdem nicht viel um beide überzeugend miteinander agieren zu lassen. Die Liebesszene, die zur Trennungsszene wird, ist zügig gestellt.

John Charles Pierce ist als Typ ein eher ruhiger Vertreter seiner Zunft. Autorität vermittelt er vor allem stimmlich. Wenig Nachfragen und wenn dann knapp und präzise. Hier agiert Wagner-Erfahrung.

Anna Gabler, die aufstrebende Sopranistin, dagegen ist als Typ extrovertierter. Deutlichere Fragen, entschiedeneren Stellungnahmen. Das zeigt sich in einer Situation besonders klar: wenn gegen Ende der Szene das liebevolle Gespräch zwischen den Brautleuten in einen Wortwechsel zwischen Elsa und Lohengrin übergeht, findet Gabler musikalisch ihren Ton nicht. Der Grund: der Pianist hat falsche Töne gespielt, der Dirigent keine eindeutigen Zeichen gegeben. Gabler liegt am Boden: „So geht das nicht!“ ruft sie, und das nicht nur einmal. Schweigen tritt ein. Studienleiter und Korrepetitor beraten sich. John Dew bleibt stoisch, die Stille ist fast gespenstisch. Das Problem wird mit professioneller Gelassenheit gelöst.

Dann geht es weiter als wäre nichts geschehen. Der Pianist ist jetzt präziser, der Dirigent auch. Der Regisseur sagt „kleines Päuschen und dann ein Durchlauf der Szene“.

13.15 Uhr. Die erste Hälfte des dritten Aktes wird einmal hintereinander weg gespielt. Dew beobachtet das Agieren aus dem Zuschauerraum. Vereinzelt berät er sich mit dem Regie-Assistenten. Am Ende heißt es: „Ganz toll“. Probenende.



Noch sind die Requisiten provisorisch. Eine Cola-Flasche ersetzt die später eingesetzte Wotan-Figur, die Ortrud besitzt.



Ludwig II., 1863

„O seien sie hochgelobt und gepriesen, größter der Menschen, unvergleichlicher Meister! Mitten in der Vorstellung des ‚Lohengrin‘ schlugen Sie sich lebhaft mit der Hand auf die Stirne, als zuckte plötzlich ein Gedanke in Ihnen auf; recht herzlich bitte ich Sie, mir den Grund hievon mittheilen zu wollen; es muß etwas ganz besonderes gewesen sein, dieß war unverkennbar.“

(Ludwig II. an Richard Wagner, 16. November 1880)

Es ist eine der wirklich großen Beziehungen der Kulturgeschichte: die Begegnung Richard Wagners mit dem jungen bayerischen König Ludwig II. Was sich hier ereignet und vor allem in zahlreichen Briefen dokumentiert ist, trägt den Stempel des Singulären. Zwei Menschen unterschiedlichster Abstammung und mit durchaus ungleichem Bildungsstand treffen einander und scheinen sich doch an den anderen geradezu auszuliefern. *„Die bis ins Hemmungslose gesteigerte Outriertheit, mit der die beiden Korrespondenten sich adressieren, provoziert ein Gefühl des Ungehörigen, und leicht mag unser Bemühen um Verständnis angesichts solcher Befremdlichkeiten mit dem Urteil sich zu helfen versucht sein, etwas Pathologischem zu begegnen“* schreibt Kurt Wölfel.

Fast möchte man meinen, Zeuge einer großen und intensiven Liebesbeziehung zu werden, vertieft man sich in die Korrespondenz des Königs mit Wagner. 258 Briefe hat der Komponist dem König innerhalb von 19 Jahren geschickt: eine nur im ersten Moment imposante Zahl, die sich relativiert angesichts von 8995 bis heute bekannten Wagner-Briefen.

Und doch hat diese Beziehung etwas Einseitiges. Zu keiner Zeit nämlich ist unklar, wie die Machtverhältnisse innerhalb dieses Zweiergefüges verteilt sind. Mag Ludwig noch so sehr den Komponisten Richard Wagner anhimmeln und mit „Mein Einziger“ oder gar „Heiß Geliebter“ betiteln, auf die Ebene des bürgerlichen Briefpartners hinab begibt er sich doch zu keiner Zeit.

Entsprechend wahr der Komponist stets die von der Etikette vorgegebene Distanz. Zwar wird die gemeinsame innere Einstellung beschworen, die Einzigartigkeit des Auftrags ständig von Neuem sich eingeredet, aber Ludwig bleibt der Herrscher. „Mein innigst geliebter, huldvoller König“ heißt es gerne in den Briefen, vereinzelt ist auch vom „Freund“ die Rede, letztlich aber bleibt Wagner nur die Position des gesellschaftlich Nachrangigen, der emporschauen muss. Ob ihm das immer gefallen hat?

Schließlich war auch der Beginn dieses wegweisenden Aufeinandertreffens nur von einer Seite initiiert. Der König nämlich hatte Wagner für sich entdeckt und aus einer prekären finanziellen Lage gerettet und nicht etwa Wagner den König um Unterstützung gefragt. Hier war ein junger, schwärmerisch der Musik und vor allem dem Opernwerk Richard Wagners verfallener Kronprinz unerwartet früh an die Macht gekommen, der nun seine Kunstleidenschaft ausleben konnte und es in einem Maße tat, dass bald die Politik auf den Plan gerufen wurde. Die Hüter des Geldes (heute: Rechnungshof und Steuerzahlerbund) sollten bald diese aus ihrer Sicht gravierende Verschwendungssucht brandmarken. Wie würden wir heute eigentlich mit einem Regierungschef umgehen, der sich das „Staatsziel Kultur“ nicht nur auf die Fahnen schreibt, sondern es mit finanziellem Ernst betreibt?

WAGNER UND LUDWIG II



Lohengrin:
Sagt, ob ich ihn mit Recht
erschlug?

Die Wagnerbegeisterung des Kronprinzen kam nicht von ungefähr. Vater Maximilian hatte vier der sechs Münchner Aufführungen von 1858 besucht und dürfte dem Sohn berichtet haben. Ludwig erhielt eine humanistische Ausbildung. Sein vom königlichen Vater beauftragter Erzieher Franz Steininger hatte ihm christliche Ideale und Tugenden zu vermitteln. Die Werke Friedrich Schillers kamen daher auf den Lehrplan, aber auch im *Tannhäuser* dürfte Steininger mit dem Motiv der sich opfernden Elisabeth Inhalte gefunden haben, die dem Erziehungsziel entsprachen und daher ausführlich vermittelt wurden.

Als erste Oper hat Ludwig dann Mehuls *Joseph in Ägypten* kennengelernt, die er zusammen mit seinen Eltern in sehr frühen Jahren besuchte. Er dürfte als eifriger Theaterbesucher daher bei seiner Amtseinführung als Achtzehnjähriger (!) bereits beträchtliche und gute Repertoirekenntnisse besessen haben. Der Grundstein für seine *Lohengrin*-Begeisterung wurde in diesen frühen Tagen gelegt. Auf Hohenschwangau, zunächst Schwanenstein genannt und mit dem Schwan im Wappen, wurde die Mittelaltereuphorie des Heranwachsenden ge-

weckt: im „Schwanenrittersaal“ konnte er täglich auf vier Motive aus der Lohengrin-Sage blicken. Und Theodor Graf von La Rosee, sein nächster Erzieher, machte ihn im August 1859 mit Wagners Schrift „Oper und Drama“ bekannt, in der Wagner seine Ideen vom Kunstwerk der Zukunft weiter konkretisiert. „Das Kunstwerk der Zukunft“ hatte der Kronprinz bereits als Zwölfjähriger gelesen. Als der Teenager Ludwig dann am 2. Februar 1861 in der Hofoper den *Lohengrin* in Begleitung seiner Erzieherin Sibylle von Meilhaus erleben durfte – der Besuch der Premiere drei Jahre zuvor war ihm von den Eltern noch verboten worden – war dies die Initialzündung für vieles, was sich zwischen Richard Wagner und Ludwig II. späterhin ereignen sollte.

Ludwig hat es viele Jahre später in einem Brief an Wagner genau so beschrieben: „*So schlecht sie war, so verstand ich doch das Wesen dieses göttlichen Werkes zu erkennen: in seiner Aufführung ward der Keim gelegt zu Unsrer Liebe und Freundschaft bis zum Tod, von dort ward der bald zur mächtigen Flamme werdende Funke für Unsre heiligen Ideale in mir entzündet.*“ Es folgten Thränen höchsten Entzückens“, eine Vertiefung in das Libretto und das Auswendiglernen ganzer Textseiten, kurzum eine Identifikation mit dem Werk und seinen Figuren. Ist es nicht genau das, was Wagnerianer in aller Welt bis heute betreiben? War Ludwig also einer der ersten echten Wagner-Fans?

Viel ist von Seiten Wagners in den Briefen vom Werk, seiner Aufführbarkeit und der Theorie des Musikdramas die Rede. Wagner verfiert erbarmungslos seine Sache: er wusste, dass er im König einen Gleichgesinnten hatte, der seine theoretischen Schriften kannte und auch seine Ideen teilte.

Ludwig antwortet ihm mit der Begeisterung eines Anhängers, möchte (anfangs jedenfalls) sich ganz der Welt Wagners unterwerfen. Sogar an eine Abdankung zugunsten des Lebens und Wirkens mit dem künstlerischen Freund denkt er brieflich nach. Da aber stoppt ihn der Komponist nicht ganz uneigennützig: als königlicher Herrscher könne er ihm doch am meisten nützen, lässt Wagner durchblicken und hat damit zweifellos Recht. Denn ohne die herrscherliche Geldschatulle wäre es Wagner nicht gut ergangen. Was dann auch prompt zur ersten Krise der Beziehung führt.

Ende 1865 muss Wagner München verlassen; der König ist unter Druck, die Verwaltung vermutet zu großen Einfluss des Komponisten auf den König und verweist beängstigt auf die Ausgaben für Richard Wagner. Damit beginnt eine Zeit, in der das persönliche Verhältnis schwieriger wird. Trotzdem halten sich beide die Treue, sprechen die Briefe weiterhin die Sprache der Begeisterung für das Werk Wagners. Dass Ludwig Einzelaufführungen (und damit die Uraufführungen) von *Rheingold* und *Walküre* in München anordnet und nicht einer Gesamtaufführung im Bayreuther Ring-Zyklus-Rahmen vorbehält, trifft Wagner. Auch dass der König nicht der Bayreuth-Eröffnung 1876 beiwohnt, sondern sich lediglich in den Generalproben zeigt, sorgt für Irritationen. Doch hatte das weniger mit nachlassendem Wagnerianismus, als vielmehr mit der zunehmenden Menschenscheu eines zusehends in sich selbst zurückziehenden Königs zu tun, der Menschen nicht mehr gerne begegnete.

So sind es vor allem die frühen Briefe, die Interesse beanspruchen, weil sie von einem Überschwang der Gefühle gekennzeichnet sind. Hier treffen die beinahe noch

pubertären Wogen eines gerade achtzehnjährigen Kunstliebhabers auf das durchaus berechnendere Kalkül eines 51jährigen Komponisten, der sein Lebenswerk zur Vollendung treiben möchte. Wie viel Berechnung und damit Verlogenheit im Umgang mit dem König war eigentlich im Spiel, als Richard Wagner diese Chance seines Lebens gekommen sah, endlich frei von finanziellen Sorgen arbeiten zu können?

In den Tagebüchern Cosimas finden sich Verweise auf die schwere Rolle, die Richard Wagner im Briefwechsel mit Ludwig II. übernommen hatte. Eine „*notgedrungene Künstlichkeit*“ nennt Cosima den Stil, „*da herrscht kein guter Ton*“, und weiter: „*Von seinen Briefen an den König spricht er, dass die Nachwelt, so sie Kenntnis davon erhielte, sie den Ton darin nicht verstehen würde.*“ Gibt es vielleicht eine Wahrheit im Umgang mit dem König, die bis heute unentdeckt geblieben ist?

WAGNER AN LUDWIG
3. Mai 1864

*Theurer huldvoller König!
Diese Thränen himmlischer Rührung
sende ich Ihnen, um Ihnen zu sagen, dass
nun die Wunder der Poesie wie eine göttliche
Wirklichkeit in mein armes, liebebedürftiges
Leben getreten sind! – Und dieses
Leben, sein letztes Dichten und Tönen ge-
hört nun Ihnen, mein gnadenreicher junger
König: verfügen Sie darüber als über Ihr Ei-
genthum!
Im höchsten Entzücken, treu und wahr*

Ihr
Unterthan
Richard Wagner.

LUDWIG AN WAGNER
5. Mai 1864

*Verehrter Herr!
Seien Sie überzeugt, ich will Alles thun, was
irgend in meinen Kräften steht, um Sie für
vergangene Leiden zu entschädigen. – Die
niedern Sorgen des Alltagslebens will ich
von Ihrem Haupte auf immer verscheuchen,
die ersehnte Ruhe will ich Ihnen bereiten,
damit Sie im reinen Aether Ihrer wonnevol-
len Kunst die mächtigen Schwingen Ihres
Genius ungestört entfalten können!
(...)
Mit den herzlichsten Grüßen*

Ihr
Freund Ludwig
König v. Bayern

WAGNER AN LUDWIG
30. Mai 1864

*Mein geliebter, huldvoller König!
Kürzlich schrieb ich einer geehrten Freun-
din, welche in den unerhörtesten Bedräng-
nissen meiner Lebensnöthe mit treuer
Theilnahme mir beistand, dass ich, als ich
Ende vorigen Monates, auf das gänzlich un-
gewisse hin, mich wieder in die Welt auf-
machte, ein tief beruhigendes Gefühl in mir
wahrgenommen hätte, gleich einem Be-
wusstsein davon, dass ich, nachdem ich so
unerhörte Leiden ohne Verbitterung gegen
die Menschen ertragen, nun ein Anrecht auf
ein höchstes Glück meiner harren müsse,
dass dieses Glück meiner harren müsse,
selbst wenn ich es nicht auffinden sollte,
doch für mich vorhanden wäre. (...) Begrei-
fen sie nun, lieber herrlicher König, von wel-
chen Gefühlen ich bewegt wurde, als ich
das erste Mal mich von Ihnen trennte! Alles,
was je in mein tiefstes Innere sympathisch
gegriffen hatte, Jugend, Schönheit, hoher
Sinn, edler Geist, zarteste Wärme, Feuer und
jener Zug göttlichst-menschlichen Mitgeföhls
stand in reinsten Form verkörpert vor mir, -
und, mit erhabenem Schauer erfasste es
mich – die Macht, die volle Macht stand bei
ihm! Nicht die Macht des gemeinen Reicht-
humes, die nie allein noch edles wirken
konnte, sondern die volle königliche Macht
des beglückenden Willens, der das Gemein-
ste adelt, wenn er es zu sich erhebt, zum
Gemeingut der Menschen macht und so
ihrer Entwicklung die Bahnen anweist.*

Sein
treuester Unterthan
Richard Wagner

WAGNER AN LUDWIG
6. Oktober 1864

*Mein innigst geliebter, huldvoller König!
Wie der römische Herrführer, wenn er sich
dem Tode, und das Heer dem Siege weihte,
seinen Speer mitten in den Feind warf, so
habe ich mit dem Entschlusse, der nur unter
der magischen Einwirkung des wundervol-
len Willens meines herrlichen Beschützers
reifen konnte, mich dem Untergange, mein
Werk der Geburt, und meinen König zum
Erben meines Ruhmes geweiht.
Meine Stimmung ist erhaben und begeistert
wie nie. Jetzt erst, da es zur That werden
soll, kann ich den ganzen Umfang, die weit-
hin reichende Grösse meines Vorhabens er-
fassen.
(...) Eine Stunde der weihevollen Mitthei-
lung und Besprechung – um diese flehe ich.
Vieles muss geordnet werden: niemand, als
mein Gottgesandter König, versteht – ausser
mir – um was es sich hier handelt.
Auf diese Stunde harre ich mit seligem Ver-
trauen, in hoher Freude Liebe meinen holden
Herrn verehrend als*

Sein
treueigner Unterthan
und tiefbeglückter Freund
Richard Wagner

LUDWIG AN WAGNER
4. September 1864

*Mein theurer Freund!
(...)
Ich hege die feste Überzeugung, dass es uns
gelingen wird, eine gründliche Reform im
Gebiete der Kunstinstitute zu erzielen; denn
beharrlicher Wille, stete Ausdauer vermögen
viel! – Jedenfalls wird eine Bildungsschule
gegründet werden müssen, für dramatisch-
musikalische Darsteller. – Für unumgänglich
nothwendig halte ich eine solche Einrich-
tung. – Aus ganzem Herzen danke ich
Ihnen für Ihre Bemühungen um eine voll-
kommene Aufführung des fliegenden Hol-
länders; wie innig danke ich Ihnen für die
Liebe, welche Sie, mein theurer Freund, für
mich im Herzen tragen! – Wie groß wird
meine Freude sein, wenn ich am Abende
meiner Ankunft in München das Tonstück
zu Gehör bekommen werden, welches Sie,
mein mir über Alles theurer Freund, für
mich geschaffen haben!
(...)
In ewiger Liebe*

Ihr
wohlgewogener König
und treuer Freund
Ludwig.

LUDWIG AN WAGNER
11. Dezember 1864

*Geliebter, einziger Freund!
Erschüttert, begeistert durch den herrlichen,
gestrigen Abend muß ich dem Drange mei-
nes Innern folgen, Ihnen zu sagen, dass un-
nennbar die Seligkeit ist, von welcher ich
durch Sie erfüllt wurde. – In überirdischen
Sphären ward ich entrückt, unermessliche
Wonnen habe ich geathmet. – Doch, was
versuche ich, Ihnen diese Seligkeit zu schil-
dern; hierzu reicht das arme, tonlose Wort
nicht aus, ich kann nichts thun, als Sie anbe-
ten, die Macht preisen, die Sie zu mir ge-
führt.*

*Ich fühle es klar und immer klarer, dass ich
Ihnen nach Verdienst zu lohnen nicht im
Stande bin, was ich auch thun, was ich
auch für Sie unternehmen mag, es kann nur
ein Stammeln des Dankes sein. – Ein irdi-
scher kann einem göttlichen Geiste nicht
vergelten; lieben aber, verehren, das kann
er; meine erste, meine einzige Liebe sind
und bleiben Sie ewig. (...)*

Ach, was ich glücklich bin! – In ewiger Liebe

Ihr
bis in den Tod getreuer, glückseliger
Ludwig.

WAGNER AN LUDWIG
11. Dezember 1864

*Mein stets huldvoller König!
(...) Da kommt soeben der Brief.
O! Ich Kleinmüthiger!!
Also selbst in meiner Liebe zu Ihm, dem ein-
zigen, muss Er mich immer wieder mit Muth
erfüllen! – Ich bin nichts mehr, ohne ihn!
Selbst zu lieben lehrt Er mich erst. –
Ja, ja! In meinem tiefsten Innern fühlte ich
dennoch immer – auch jetzt! – dass er über
jedes Gefühl der Schwäche erhaben ist – er
weiss Alles! Gott offenbarte Ihm Alles!
O mein König! Du bist göttlich!
Gesegnet sei der göttliche König meines Le-
bens!*

Aus tiefstem Herzen, in edelster Begeisterung

Ihr
treues Eigen
Richard Wagner.

LUDWIG AN WAGNER
10. März 1865

*Innig geliebter, über Alles theurer Freund!
Von tiefem Schmerz bewegt, greife ich
heute zur Feder, um Ihnen gestern an mich
gerichteten Brief zu beantworten. –
Ich muß Ihnen eine Eröffnung machen, wel-
che Sie hart berühren wird; wie schwer es
mir wird, es zu thun, können sie sich den-
ken. – Gedenken Sie an die Liebe, mit wel-
cher ich mich zu Ihnen hingezogen fühle,
gedenken sie an die Glut dieser ewigen
Liebe, welche, wie Sie, mein geliebter
Freund, ja längst wissen, niemals erlöschen
kann und wird und bemessen Sie darnach
meine tiefe Trauer! – Ich muß meinem Einzi-
gen die Mittheilung machen, dass Um-
stände, die ich gegenwärtig nicht besiegen
kann, dass die eisern fesselnde Nothwendig-
keit es mir zur heiligen Pflicht macht, Sie,
wenigstens in gegenwärtiger Zeit, nicht zu
sprechen. – Daß meine Liebe bis in den Tod
Ihnen treu bleiben wird, daran werden Sie,
ich weiß es, nie zweifeln. –
Die Hoffnung wird Sie und mich aufrecht
erhalten, uns Kraft und Muth geben; was
wäre der Mensch ohne dieses kostbare
Himmelsguth?! – Ja, fest hoffe ich auf glück-
lichere Zeiten, wir werden uns sehen und
sprechen, wie damals! –
Die fürchterliche Fessel wird schwinden! –
Muth! – Es wird gehen; hartes Loos; wer
hätte das gedacht, ja nur geahnt! – Die
Liebe kann Alles, wir werden siegen! –*

Ewig
Ihr Ludwig.

LUDWIG AN WAGNER
11. März 1865

*Theurer Freund!
Bleiben Sie, bleiben Sie hier, alles wird herr-
lich wie zuvor. – Ich bin beschäftigt. – Bis in
den Tod*

Ihr
Ludwig.

LUDWIG AN WAGNER
23. März 1865

*Heiß Geliebter!
Mein Einziger!
Mehr und mehr verlangt meine Seele nach
Ihnen! – Alles ja sind Sie mir! – immer stär-
ker wird in mir das Verlangen, Sie ganz zu
kennen, noch mehr zu hören! – Ich möchte
den Entwicklungsgang Ihres Geistes genau
kennen lernen, um Sie vollständig begreifen
zu können, möchte mich ganz u. gar in Ihre
Anschauungen vertiefen. – Denn nur in
Ihrem Glauben will ich leben, in Ihrem ster-
ben und selig sein! – Könnte ich doch Alles
erfahren! –
Schreiben sie mir, geliebter Freund, ich
bitte; bald hoffe ich Sie wieder zu sehen! –*

Ewig
Sein
treuer Ludwig.

WAGNER AN LUDWIG
14. April 1865

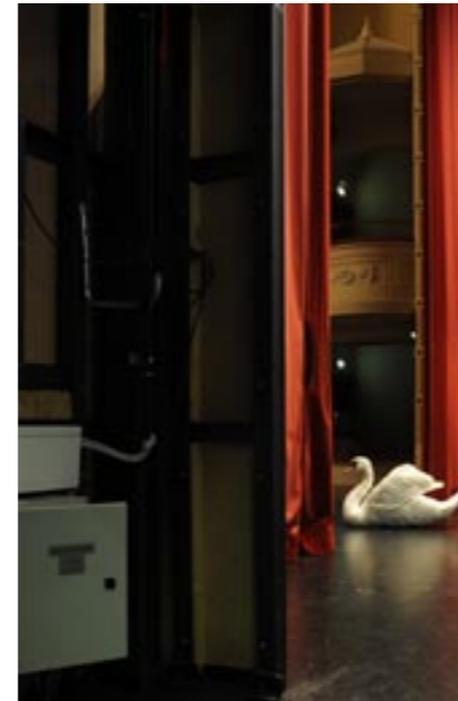
*Mein angebeteter, wunderbarer Freund!
Wie freudig, wie traurig muss ich Ihrer ge-
denken! Bald schlägt mir das Herz hoch
und stolz, wenn ich höre, wie schön, herr-
lich und sicher mein königlicher Engel seine
Bahn wandelt, überall hin Staunen und Ent-
zücken erweckend: bald muss ich bängen
und sorgen, wenn ich vernehme, er sei lei-
dend, unfroh und gehindert. Und diess Alles
in der Nähe, und doch so fern, dass mir ist,
als träume ich es nur. – Welch wunderliches
Schicksal! So ausserordentlich, so seltsam
alles, wie eine Sage, die wiederum wahrhaf-
tig in mein Leben tritt! –
Mein inniggeliebter, einziger, herrlichster
Freund! Mit Thränen in den Augen frage ich:
Wie geht es Ihnen? Sind Sie trübe? Sind Sie
froh? – Wie ist es dem holdesten Könige zu
Muth? –
(...) Trüb und kalt aussen, keine Hoffnung
innen, - müde, todessehnsüchtig, - was er-
sann ich da nicht Alles, an jenem letzten
Charfreitage, hier, in München, - in der
Nähe der höchsten Glorie meines Lebens,
der Sonne, die in meine Nacht leuchten
sollte, des Erlösers, des Heilands meines Da-
seins! –
Er ist – wundervoll, - denn er ist wunderba-
rer als der Dichter es erfinden kann! –
Ja! Er fand mich!
Mein angebeteter Freund! – Könnte ich von
Ihm wieder scheiden? –
Genug! – diess war Charfreitagszauber! –
Nun wird der Tristan geboren; er wächst, er
gedeiht: jeder Tag bringt uns jetzt ein Fest, -
ein Dankfest dem König „Parzival“! –*

Treueigen für ewig –
Richard Wagner

WAGNER AN LUDWIG
25. Juni 1867

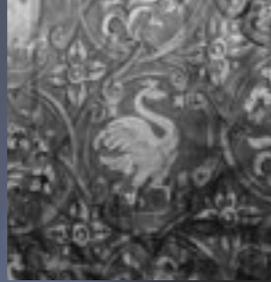
*Mein innig geliebter, edler Freund!
In den Grund einer Theaterloge gedrückt
saß ich, unmittelbar neben Ihrer Königsloge,
mit der Freundin, um so mit Ihnen zu Drei
den Lohengrin in der Hauptprobe anzuhö-
ren. Mein theurer Freund, glauben Sie, mir
war übel hierbei zumut: sogleich vom er-
sten Aufzug des Vorhangs an fühlte ich mich
einer Marionettenaufführung gegenüber!
Hätte ich Sie einmal zu einer Musterauffüh-
rung des Lohengrin eingeladen, eine solch
unwürdige Theaterwirtschaft würde sich da
unmöglich aufgetan haben! Nach dem Akte
fragte ich erstaunt nach, wer dieses ganz fal-
sche und läppische Kostüm angegeben
habe, warum man mir die Skizzen davon
nicht vorgelegt? Die erhaltene Antwort
machte mich sehr befangen. Doch verlor
ich den Mut nicht: war mir auch kein einzi-
ger Darsteller wirklich recht, so sah ich doch
an einigen derselben Gelehrsamkeit; hieran
knüpfte ich Hoffnung. Da noch eine Reihe
von Tagen bis zur Aufführung frei war, be-
stellte ich sofort eine Folge von wohlberech-
neten Proben, um durch ein besonders
zweckmäßiges Nachstudium die angetroffe-
nen peinlichsten Übelstände abzuwehren. In
betreff der Darstellerin der Ortrud z. b. hatte
ich zu hoffen, daß, nachdem sie mir bereits
eine sehr bedeutende Gelehrigkeit gezeigt,
ich nun auch noch dahin gelangen würde,
sie auf die Folgen ihres übertriebenen Eifers,
sowohl in betreff ihrer Stimmgebung als
ihres Spiels, aufmerksam zu machen und sie
davon abzuleiten. (...)*

Treu bis in den Tod
Ihr Eigen
Richard Wagner



*Mein wilder Schwan zog einst den unscheinbaren
Nachen des ernst-weihevollen Gralsritters durch
„wilde Meeresfluten“, zum Kampf auf Leben und
Tod; davon war und sollte aber nun nicht die
Rede sein! So bin ich denn froh, dass ihn die Flu-
ten verschlangen: möge nun sein schmuckes
Ebenbild drei-, viermal durch die Theaterkulissen
hin- und herüberfahren; mich geht er nichts mehr
an. Ich hab ihn, mit dem Werke, nun ruhig und
müde mir entgleiten lassen. Da schwimmt er!*

(Wagner an Ludwig, 25. Juni 1867)



Motiv einer Tapete im

Schloss Neuschwanstein

„Eines der Momente von Kitsch, die sich als Definition anbieten, wäre die Vortäuschung nicht vorhandener Gefühle und damit deren Neutralisierung sowohl wie die des ästhetischen Phänomens.

Kitsch wäre die Kunst, die nicht ernstgenommen werden kann oder will und die doch durch ihr Erscheinen ästhetischen Ernst postuliert.“

(Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie)

„Gemeine und jedermann bekannte Sachen“ – so definierte schon das frühe 18. Jahrhundert das Triviale. Es ist, im Wort-sinn und in der Metapher, der Gemeinplatz, der in seiner zur Schau gestellten Öffentlichkeit und Banalität immer auch etwas Aufdringliches an sich hat. Mitnichten aber fallen das Triviale und der Kitsch zusammen. Kitsch, so könnte man sagen, ist ein Sonderfall des Trivialen, selbst abhängig von einem ganz bestimmten Status der ökonomischen, produktionstechnologischen und ästhetischen Entwicklung.

Kitsch, so legt es zumindest eine etymologische Deutung dieses auch in seiner Genese umstrittenen Begriffs nahe, ist die in einer besonderen Weise trivial gewordene Kunst, eine Kunst, die zugänglich, aber auch zudringlich geworden ist.“

(Konrad Paul Liessmann, Kitsch!, Wien 2002)

PERSIFLAGE



ENTWURF ZU EINER LOHENGRIN-FARCE

(Elsa und Lohengrin am Frühstückstisch, Brötchen essend)

ELSA (*gelangweilt*): Wie hat Dir die Hochzeit gefallen? War es nicht schön arrangiert.

LOHENGRIN (*schluckt erst den Bissen herunter, ehe er antwortet*): Stimmt, alles sehr schön. Nur das bisschen Ärger hätte nicht sein müssen.

ELSA: Du meinst Telramund und seinen beängstigenden Auftritt auf dem roten Teppich. Er warf dir Zauberei vor!

LOHENGRIN: Du hast meine Antwort gehört! Er und seine Ortrud aber werden trotzdem keine Ruhe geben, befürchte ich. Werden uns weiter kräftig zusetzen.

ELSA: Aber kannst Du sie nicht verstehen? Sie sind halt sehr enttäuscht, dass ihnen die Macht entgangen ist.

LOHENGRIN: So ist das nun mal im Leben: kann nicht jeder die erste Geige spielen.

ELSA (*nach einer kleinen Pause*): Den Chor, den sie für uns gesungen haben, bevor wir ins Bett gingen, war der nicht süß? Steht in B-Dur und ist von einem bekannten Komponisten.

LOHENGRIN: Von Musik verstehe ich nichts. Die Melodie ist hübsch: stimmt. Der Text aber etwas gestelzt: „*Rauschen des Festes seid verronnen, Wonne des Herzens sei euch gewonnen!*“ Kann man alles sicherlich einfacher ausdrücken. (*Wieder eine Pause: Lohengrin und Elsa schweigen*)

ELSA: Was ich noch sagen wollte, weißt Du, eine glückliche Beziehung braucht Offenheit und Ehrlichkeit. Ich meine, man sollte über alles reden können, damit gar nicht erst irgendwelche Fragen aufkommen. Das habe ich die Tage auch in der Zeitung gelesen: hat ein Psychologe auf die Frage eines Lesers geantwortet.

LOHENGRIN: Ich gebe nichts auf das, was in der Zeitung steht: Hausfrauenpsychologie! Man muss nicht alles wissen. Wichtig ist, dass die Kohle stimmt.

(Er fängt an, seine Rüstung zu polieren)

ELSA (*blickt sich etwas erschrocken um, sieht Lohengrins Schwert*): Du hast ja Recht. (*nach einer weiteren Unterbrechung*) Übrigens: Deine Kleidung gefällt mir, hat was Erhabenes und Stolz.

LOHENGRIN: Richtig, einen Mann mit einem solchen Outfit kriegt nicht jede.

ELSA: Ich weiß mein Liebling. Wie Du erschienen bist und wie Deine Rüstung im Sonnenlicht glänzte, einfach toll! Und dann diese Haltung: gestützt auf dieses wunderbar große Schwert, das hat mich richtig angemacht! Und dann die Sache mit dem Schwan: wunderschöne Idee! Wo ist dieser Vogel eigentlich abgeblieben?

LOHENGRIN (*putzt intensiv weiter*): Ist davon geschwommen, was gibt's da zu fragen? Gehören im übrigen zu den Gänsen, die Schwäne, wusstest Du das?

(Elsa verneint mit einer knappen Kopfbewegung. Wieder tritt eine ausgedehnte Gesprächspause ein)

ELSA: Ich wollte noch einmal auf das Gespräch mit Ortrud zurückkommen. Ich hab Dir doch davon erzählt. Sie meinte...

LOHENGRIN: Ach hör mir mit der auf! Arrogantes Geschwätz einer zu kurz gekommenen. Ich kann diese Art von Frauen nicht ertragen, die auf ihrer eigenen Meinung beharren: demonstrieren politisches Bewusstsein und dergleichen mehr – unmöglich!

ELSA: Ich denke, sie meint es nur gut. Sagte nur, dass man nicht blind seinem Glück trauen solle, weil beziehungsmäßig sonst schnell was schief geht.

LOHENGRIN: Und Du glaubst ihr das natürlich!

ELSA: Sie ist eine Frau, und die haben bekanntlich ein Gespür für bestimmte Situationen.

LOHENGRIN: Komm mir nicht auf diese Tour!

ELSA: Wir müssen ja nicht streiten. (*Es tritt wieder Stille ein, dann Elsa fast beiläufig*) Hast Du eigentlich einen Pass?

LOHENGRIN: Dumme Frage: brauche ich nicht. Nur bürokratischer Klimbim.

ELSA: Aber wenn wir zusammen verreisen und an der Hotelrezeption wird nach deinem Namen gefragt, was soll ich da nur sagen?

LOHENGRIN: Du sagst einfach, ich sei der Schützer von Brabant!

ELSA: Ob man das akzeptiert?

LOHENGRIN: Das werden wir dann ja sehen. Ganz nebenbei: habe keine Lust auf große Reisen. War schließlich eine Riesentour, hierher zu kommen. Von der muss ich mich erstmal erholen.

ELSA: Ich dachte eben, es wäre schön, wenn ich Dich im Freundeskreis richtig vorstellen kann. „Schützer von Brabant“: meine Freundinnen lachen mich doch aus.

LOHENGRIN: Deine Fragerei nervt!

ELSA: Deine Sturheit auch!

LOHENGRIN: Das war Teil unseres Ehevertrages: Ich liebe Dich, Du fragst nicht!

ELSA: Immer das Gleiche: in der ersten Verliebtheit macht man einfach alles mit.

LOHENGRIN: Was soll denn das jetzt wieder heißen?

ELSA: Das heißt, dass ich gern wüsste, mit wem ich es zu tun habe.

LOHENGRIN: Reg Dich ab, Du hast 'nen tollen Mann: erfolgreich im Beruf, schick gekleidet und mit einem beträchtlichen geistigen Horizont. Was willst Du mehr?

ELSA: Ich möchte wissen, was Du vorher gemacht hast.

LOHENGRIN: Ich war immer in geheimer Mission unterwegs.

ELSA: ... und hast wahrscheinlich bei jedem Einsatz eine schöne Frau gerettet, ihr was von Liebe vorgefalscht, ein Fest organisiert und als Dir alles zu bunt wurde, hast Du Dich schnell vom Acker gemacht.

LOHENGRIN: Jetzt bist Du aber unfair.

ELSA: Ich kenne Euch Männer. Erst das Blaue vom Himmel versprechen und dann sich nach der Nächsten umschauen. Ich habe das satt. Ortrud hatte doch Recht. Sagte dass es ihr früher auch immer so gegangen sei.

LOHENGRIN: Was willst Du denn? Sei froh, dass ich Dir zu Hilfe gekommen bin. War doch kein anderer bereit, für Dich etwas zu riskieren. Klappern mit dem Schwert, aber wenn es drauf ankommt, überlassen sie den Kampf anderen: elendige Männer!

ELSA: O. K., hatte ich fast vergessen, dass Du ein richtiger Held bist. War bis jetzt auch sehr schön mit Dir. (*Lange Pause, dann setzt Elsa zögernd wieder an*) Aber so eine Art Kosenamen möchte ich Dir schon geben.

LOHENGRIN: Hörst das denn gar nicht auf? Ruhe jetzt!

ELSA: Was braust Du denn so auf?

LOHENGRIN: Mir reicht es!!

ELSA: Mir auch!! Dein verdammtes Schwert, deine tolle Rüstung: ich pfeife drauf. Sag mir, wer Du bist und wie Du heißt? Ich habe ein Recht darauf, das zu wissen, wie in jeder vernünftigen Ehe!

LOHENGRIN (*hat plötzlich mit dem Schwertputzen aufgehört und blickt Elsa erstaunt und etwas gelangweilt an*): Nun gut. Dann muss ich wohl einmal wieder mit der Geschichte vom Gral raus ...

„Wenn man 1,95 groß ist, blond und deutscher Muttersprachler, dann ist Wagner unausweichlich.“



„König Heinrich ist durch den großen Stimmumfang der Partie eine echte Herausforderung.“

(Andreas Hörl, Heinrich der Vogler)

Der Bassist Andreas Hörl gehört zu jener jungen Generation von Sängern, die Ernsthaftigkeit der künstlerischen Arbeit und Lockerheit im persönlichen Umgang wunderbar miteinander verbinden können. Im Gespräch zeigt er sich direkt, humorvoll und unmissverständlich in der Wortwahl: „Mein Großonkel war lyrischer Tenor, das war die Wiege. Musik war immer ein Thema bei uns im Haus, aber nur hobbymäßig. Erst habe ich bei der Allianz Versicherungskaufmann gelernt und dann habe ich gedacht: jetzt lernst Du was Richtiges. So bin ich zum Singen gekommen. Ich war im Extrachor der Staatsoper in München. Dort habe ich Kurt Moll getroffen, das war der Kick und der hat gesagt: Komm Junge, Du musst das machen und dann ging es los.“

Hörl war im Opernstudio der Hamburgischen Staatsoper und ab der Spielzeit 2005/06 an der Kölner Oper engagiert. Dort sang er Fasolt in Das Rheingold und Padre Guardiano in Die Macht des Schicksals. Auch in modernen Opern von Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze und Luciano Berio wirkte er mit. Neben der Oper interpretiert er auch geistliche Musik wie jüngst in einem Konzert mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, wo er Schuberts Es-Dur-Messe unter Daniel Harding sang.

Zuletzt war er der Komtur im Lissaboner Don Giovanni. Der mit wohlthuendem bayerischen Akzent gesegnete Sänger lebt in München und Luzern. In Minden war er bereits 2002 als Daland und 2005 als Landgraf zu hören.



**HEINRICH
DER VOGLER:**

ANDREAS HÖRL

„Die Tragik der Geschichte liegt nicht nur darin, dass Elsa Lohengrin verliert, sondern auch darin, dass Lohengrin die schwierige Entscheidung zu treffen hat zwischen der Gralswelt und einem menschlichen Zusammensein.“

(John Charles Pierce, *Lohengrin*)



LOHENGRIIN:

JOHN CHARLES PIERCE

Der amerikanische Tenor John Charles Pierce entstammt einer künstlerischen Familie: „Meine Eltern sind beide Musiker und haben herausgefunden, dass ich eine schöne Stimme habe und Lust auf Gesang. Mit 15 erhielt ich meinen ersten Gesangsunterricht.“ Pierce studierte später an der University of Illinois.

Seine Gesangslaufbahn begann er als Bariton. Mit dem Wechsel ins Heldentenorfach ging er nach Deutschland. Zunächst sang er am Staatstheater Cottbus, wo er zehn Jahre engagiert war, die großen Partien seines Fachs wie z. B. Otello (*Otello*), Max (*Der Freischütz*), Hoffmann (*Hoffmanns Erzählungen*) und Don Jose (*Carmen*). Danach gastierte er an zahlreichen Bühnen mit seinen Partien. Seine immer wieder nachgefragte Tristan-Darstellung war in Dortmund, Innsbruck, Karlsruhe und selbst in Rio de Janeiro zu hören.

Jetzt ist er vor allem Wagner-Sänger. „Ich habe viel Tristan, Tannhäuser und Lohengrin gesungen“ sagt Pierce. Jüngst war er als Siegmund in Koblenz zu hören, wo er auch den Bacchus in *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss gestaltete. In Minden sang er 2005 in *Tannhäuser* die Titelpartie.

„Elsa ist eine Partie, die ich seit Jahren erreichen wollte. Jetzt bin ich nicht nur vom Typ her, sondern auch stimmlich bei der Rolle angekommen.“

(Anna Gabler, Elsa)



Anna Gabler stammt aus einer musikalischen Familie. „Ich bin mit der Alten Musik aufgewachsen. Meine Mutter hat im Münchner Bach-Chor unter Karl Richter gesungen. Und mein Urgroßvater Adolf Sandberger hatte den ersten Münchener Lehrstuhl für Musikwissenschaft inne. Mit 16 wollte ich Händel und Bach singen und möglichst wie Emma Kirkby klingen, bis die Einsicht kam, dass die Stimme ganz woanders zu Hause ist.“

Anna Gabler studierte in München bei Jan-Hendrik Rootering und war Mitglied des Jungen Ensembles der Bayerischen Staatsoper. Von 2001 bis 2005 gehörte sie dem Ensemble der Deutschen Oper am Rhein an, von 2005 bis 2008 war sie fest am Staatstheater Nürnberg engagiert. Sie ist regelmäßig an der Bayerischen Staatsoper zu erleben.

Im Dezember 2006 debütierte sie als Gretel in Katharina Thalbachs auch von ARTE übertragener Hänsel und Gretel-Inszenierung an der Dresdner Semperoper. Bei den Bayreuther Festspielen singt sie seit 2007 die Ortlinde in Der Ring des Nibelungen, 2009 war sie dort als Senta in der Kinderopern-Produktion Der fliegende Holländer zu hören.

2008 sang sie erstmals die Elsa in Richard Wagners Lohengrin, im Februar 2009 wirkte sie in einer Neuinszenierung von Paul Hindemiths Cardillac an der Semperoper in der Rolle der Tochter mit.



ELSA VON BRABANT:

ANNA GABLER

*Ich bin absoluter Wagner-Fan!
Für mich ist Telramund wie ein Politiker,
der weiß was er will, der aber auf Grund
überirdischer Mächte in Konflikte gerät.“*

(Heiko Trinsinger, Telramund)



**FRIEDRICH
VON TELRAMUND:**

HEIKO TRINSINGER

„1979 haben mich meine Eltern im Dresdner Kreuzchor angemeldet und dort habe ich eine musikalische Ausbildung bekommen.“ Früh schon machte Heiko Trinsinger Bekanntschaft mit der Bühne. An der Semperoper war er einer der drei Knaben in der Zauberflöte: „Und das hat mir damals so viel Spaß gemacht, dass ich schon Blut geleckt hatte für die Bühne. Für mich stand immer fest, dass ich etwas mit der Bühne machen will.“

Einem Engagement im Opernstudio der Bayerischen Staatsoper schloss sich ein Vertrag in Würzburg an. 1999 wurde Trinsinger dann festes Ensemblemitglied am Aalto-Theater in Essen und blieb es bis heute. „Ein tolles Haus, das Gebäude an sich ist beeindruckend, mit der sehr schönen Architektur und der wunderbaren Akustik – da macht es Spaß, auf der Bühne zu singen. Und mit Stefan Soltesz als Chefdirigent und Intendant haben wir dort auch einen Chef, der ein musikalisch und szenisch anspruchsvolles Arbeiten ermöglicht. Es wird in Essen richtig gutes Musiktheater gemacht“.

Heiko Trinsinger stand in der vergangenen Saison in Essen als Wolfram (Tannhäuser), Don Giovanni, Ping (Turandot), Donner (Das Rheingold) und Enrico (Lucia di Lammermoor) auf der Bühne. In der nächsten Zeit kommen für den Bariton im Wagnerfach der Wanderer (Siegfried) und Gunther (Götterdämmerung) hinzu. Trinsinger sang 2005 in Minden den Wolfram.

„Ortrud steht für die alten geistigen Werte der Gesellschaft. Einem neuen Glaubensbild will sie sich nicht unterordnen und sucht mit ihrem Wissen als germanische Priesterin, ihre Glaubenswelt zu bewahren.“

(Ruth-Maria Nicolay, Ortrud)



Ruth-Maria Nicolay kommt aus einer musikalischen Familie. „Ich habe gesungen, bevor ich gesprochen habe.“ Sie hatte bereits einen Studienplatz für Blockflöte und alte Instrumente, als ihre Flötenlehrerin zu ihr sagte: „Du hast eine Stimme wie ein kleiner Löwe“.

Ruth-Maria Nicolay, die von Jugend an in Chören gesungen hatte, studierte Gesang und begann ihre Bühnenlaufbahn als lyrischer Mezzosopran. Nach einem Festengagement an der Staatsoper Hannover sang sie ab der Spielzeit 1994/95 als Gast an verschiedenen Opernhäusern.

1999 wechselte sie ins dramatische Sopranfach. Sie sang Sieglinde in Die Walküre und Brünnhilde in Siegfried an der Niedersächsischen Staatsoper Hannover. Mit beiden Partien gastiert sie an vielen Häusern. Zu ihren wichtigsten Rollen zählen Ortrud in Lohengrin, die Leonore in Fidelio, die Olga in Das Schloss von Aribert Reimann und Kundry in Parsifal.



ORTRUD:

RUTH-MARIA NICOLAY

Als Konzertsängerin ist sie bei bedeutenden Festspielen in Europa, Israel und Japan aufgetreten. Zusätzlich zu ihrem großen Repertoire in Oper und Konzert ist sie eine ambitionierte Liedsängerin. Ruth-Maria Nicolay hat sich u. a. in Uraufführungen im Bereich der zeitgenössischen Musik profiliert.

Sie arbeitete mit Dirigenten wie Wolfgang Sawallisch, Donald Runnicles, Helmut Rilling und Adam Fischer. Ruth-Maria Nicolay hat zahlreiche Rundfunkeinspielungen sowie eine Solo-CD mit Werken von Wagner, Brahms, Ravel und Hindemith produziert. Demnächst wird sie als Isolde in Richard Wagners Tristan und Isolde debütieren.



*„Der Heerrufer ist eine exponierte Bariton-Partie.
Er ist ein Ansprache-Neutrum – ein Sprachrohr der Macht!“*

(Christoph Burdack, Der Heerrufer)



DER HEERRUFER:

CHRISTOPH BURDACK

Der Bariton Christoph Burdack wurde durch das Fernsehen auf Wagner und die Musik aufmerksam. „Ich habe die Übertragung des Chereau-Rings aus Bayreuth gesehen und war fasziniert. Dann steckte ich mein gesamtes Taschengeld in Georg Soltis „Ring“-Aufnahme. Ich bin gewissermaßen mit Hans Hotter und George London aufgewachsen. Ich habe nach dem Abitur überlegt, ob ich Musik studiere, mich dann aber für die Chemie entschieden.“

Burdack nahm neben dem Chemiestudium privaten Gesangsunterricht u. a. bei Jaako Ryhänen und Wolfgang Brendel. Er war Mitglied im Chor der Bayerischen Staatsoper, war im Internationalen Opernstudio Zürich engagiert und später Teil des dortigen Ensembles. Nach Jahren des Gastierens an verschiedenen Opernhäusern promovierte er am international renommierten Lehrstuhl von Prof. Ivar Ugi an der TU München.

Christoph Burdack gründete eine Firma für Biotechnologie, der er bis heute vorsteht.



„Die Uraufführung des ‚Lohengrin‘ fand in Weimar statt, und das dortige Theater ist auch nicht größer als das in Minden. Man wird ‚Lohengrin‘ als sehr intimes, kammermusikalisches Stück erleben. Das Publikum wird seinen Wagner erkennen, aber es muss mitdenken.“

(John Dew, Regie)

John Dew wurde 1944 auf Kuba geboren, wuchs in New York auf und studierte dort Kunstgeschichte und Bühnenbild. 1966 kam er nach Bayreuth, 1973 führte er am Stadttheater Ulm erstmals selber Regie. Er war von 1982 bis 1995 als Oberspielleiter der Bielefelder Oper wesentlich am sogenannten „Bielefelder Opernwunder“ beteiligt, das zahlreiche vergessene Werke wieder ins Licht der Öffentlichkeit brachte.

Als Generalintendant am Theater Dortmund von 1995 bis 2001 setzte Dew einen Schwerpunkt auf vergessene französische Opern des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Seit 2004 hat er die Intendanz des Staatstheaters Darmstadt inne. John Dew inszenierte an vielen großen Häusern: an der Wiener Staatsoper I Puritani mit Gruberova und Domingo, an der Züricher Oper Titus unter der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt, bei den Salzburger Festspielen 2006 die ersten musiktheatralischen Werke Wolfgang Amadeus Mozarts.



1978 brachte er mit Tristan und Isolde am Stadttheater Krefeld seine erste Wagner-Arbeit heraus. Zwischen 1981 und 1985 inszenierte er am Theater Krefeld/Mönchengladbach seinen ersten „Ring“. Jüngere Wagner-Inszenierungen galten einer erneuten Beschäftigung mit Der Ring des Nibelungen am Staatstheater Wiesbaden und setzten sich mit Der Fliegende Holländer, Parsifal und zuletzt 2008 Die Meistersinger von Nürnberg in Darmstadt auseinander.

Lohengrin hat John Dew bislang zwei Mal inszeniert. 1991 hatte seine vielbeachtete Produktion am Stadttheater Bielefeld Premiere, 2001 kam eine Neudeutung am Staatstheater Karlsruhe heraus. Eine Bielefelder Inszenierung von Der Fliegende Holländer gastierte 1983 im Mindener Stadttheater.

REGIE:

JOHN DEW



„Die Gralserzählung war für mich schon als Kind ein harmonisch wie melodisch höchst spannendes Erlebnis, auch wenn es nur die knisternde Bayreuth-Übertragung aus dem Radio war.“

(Frank Beermann, Musikalische Leitung)

Frank Beermann ist von frühester Jugend an mit der Musik vertraut : „Wagner ist von besonderer Bedeutung für mich. Diese Musik hat mich schon als Kind fasziniert. Ich habe mit großer Begeisterung Wagner gehört und mich bereits mit 11 Jahren am Klavier mit Wagner vergnügt.“

Er dirigierte zahlreiche Orchester. Mit der Nordwestdeutschen Philharmonie führte er die kompletten Sinfonien und Konzerte von Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms auf. Seit 2007 ist Frank Beermann Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie in Chemnitz. Dort dirigierte er in der Oper neben Wagner (Tristan und Isolde, Lohengrin und Holländer) auch Werke von Otto Nicolai, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Hans Pfitzner und Peter Eötvös.

Über Wagner sagt er: „Für mich ist es heute das Repertoire, bei dem ich angekommen bin und wo ich mich mit Sicherheit länger aufhalten werde.“ Entsprechend sehen die zukünftigen Projekte aus. Nach dem Mindener Lohengrin folgt eine Neuinszenierung des Tannhäuser in Chemnitz. 2010/11 wird er an gleicher Stelle erstmals Parsifal dirigieren. Und für 2014 ist Der Ring des Nibelungen an einem Ort geplant, den Beermann noch verschweigt.

Frank Beermann spielte für verschiedene Labels CDs ein. Die Gesamtaufnahme der Mozart-Klavierkonzerte mit Matthias Kirschnereit bei Arte Nova fand die besondere Aufmerksamkeit der Kritik, aber auch mit den Sinfonien Friedrich-Ernst Fescas bei cpo konnte Beermann viel positive Resonanz verbuchen. Für die Gesamteinspielung der Mendelssohnschen Klavierkonzerte mit Matthias Kirschnereit und der Robert Schumann Philharmonie erhält er im Oktober einen Klassik Echo.



MUSIKALISCHE
LEITUNG:

FRANK BEERMANN



„Der massenhafte Chor unserer modernen Oper ist nichts Anderes, als die zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaschinerie des Theaters, der stumme Prunk der Coulissen in bewegungsvollen Lärm umgesetzt.“

(RICHARD WAGNER, OPER UND DRAMA)

DER CHOR DER NATIONALOPER SOFIA

Der Chor der Nationaloper Sofia setzt sich aus Solisten der führenden bulgarischen Chorformationen zusammen. Er hat mit namhaften Dirigenten wie Emil Tabakov, Milen Nachev, Rico Saccanni, Guiglio Medaglia, Frederic Chaslin, Antonio Guadagno und Giorgio Proetti zusammengearbeitet.

Seine Gründungsdirektorin ist Violeta Dimitrova, die den Chor bis heute leitet. Aufführungen eines großen Opern- und Oratorienrepertoires führten ihn u. a. nach Deutschland, in die Niederlande, in die Schweiz, nach Belgien, Griechenland, Frankreich, Spanien und Japan.

Violeta Dimitrova erhielt ihre Ausbildung als Cellistin und Chorleiterin in Sofia, Wien, St. Petersburg und Moskau. Als Assistenz-Professorin am Konservatorium in Sofia und als Chordirektorin an den führenden Opernhäusern Bulgariens erarbeitete sie mit ihren Chören ein umfangreiches Repertoire mit über 60 Opern sowie den großen Oratorien und Chorwerken des Repertoires.

CD- und Videoproduktionen sowie zahlreiche Tourneen haben Violeta Dimitrova und ihrem Chor über die Grenzen Bulgariens hinaus internationales Renommee verschafft.



„In ihrer Einsamkeit hat sich die Musik aber ein Organ gebildet, welches des unermesslichsten Ausdrucks fähig ist, und dieß ist das Orchester. Das Orchester ist, so zu sagen, der Boden unendlichen, allgemeinen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag.“

(Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft)

Die Nordwestdeutsche Philharmonie mit Sitz in Herford wurde 1950 gegründet und ist eines von drei Landesorchestern Nordrhein-Westfalens. Sie spielt Abonnementsreihen in den Städten Herford, Bad Salzuflen, Detmold, Minden und Paderborn.

Mit dem Fliegenden Holländer 2002 in Minden begab sich die „Nordwestdeutsche“ auf das Gebiet der Oper. Diese Tätigkeit weitete sie in den Folgejahren mit einer konzertanten Tosca, Hänsel und Gretel im Konzerthaus Dortmund, Tannhäuser szenisch in Minden sowie einem konzertanten Tristan in Hamm erfolgreich aus. Die Nordwestdeutsche Philharmonie fügte damit der Opernlandschaft einen kleinen, aber wertvollen Edelstein hinzu. Denn stets spielte sie eine gewichtige Rolle, wenn sie ihre Sicht der Operndinge zur Schau stellte.



**DIE
NORDWESTDEUTSCHE
PHILHARMONIE**

Aber warum überhaupt Oper spielen als Sinfonieorchester? Man sollte besser fragen: warum auf einige der schönsten Orchesterpartituren verzichten? Gerade die sinfonisch konzipierten Partituren Richard Wagners sind hervorragend geeignet, die Qualitäten eines jeden Orchesters heraus zu streichen.

Ein hoher Anteil des Geschehens nämlich liegt in den Orchesterstimmen. Das ist für die Musiker besondere Herausforderung, schult den dramatischen Instinkt, schärft die technische Variabilität und nicht zuletzt den Klangsinn. Zusätzlich kann die Sprachfähigkeit eines Orchesters anhand Richard Wagners Musik verbessert, darüber hinaus der Sinn für struktureles Denken geschärft werden: an Lohengrin kann diese Herausforderung bestanden werden.

IMPRESSUM

Herausgeber	Richard Wagner Verband Minden e. V.
Redaktion	Udo Stephan Köhne, Christian Becker (v. i. S. d. P.)
Gestaltung und Satz	Christian Becker Idee: Patricia Ludwig, Herford, Titelmotiv: Com•on, Werbeagentur
Bildnachweis	Fotos: Sara-Lena Maierhofer (www.saralena.com) Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin Archiv der Nordwestdeutschen Philharmonie
Literaturnachweis	Adolf Stahr, Richard Wagner´s Lohengrin, zitiert nach: Helmut Kirchmeyer, Das zeitgenössische Wagner-Bild, Regensburg 1985. Rudolf Steiner, Die Welträtsel und die Anthroposophie, Dornach 1966 Friedrich Baser, DIE BÜHNE 1936 zitiert aus: Die Bühne v. 15.11.1936 Hans Lebede, über die Bayreuther Inszenierung von Heinz Tietjen 1936, zitiert aus: Hans Lebede, Von Sinn und Art der Arbeit an den Bayreuther Festspielen, in: Deutsche Musik-Kultur 2, 1937/38 Friedrich W. Herzog, „Lohengrin“ – heroisch gestaltet!, zitiert aus: Die Musik 30, 1937/38) Götz Friedrich, Wagner-Regie, Zürich 1983 Harry Kupfer 1988, zitiert aus: Michael Lewin, Harry Kupfer, Wien 1988 Franz Blei, Männer und Masken, Berlin 1930 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main, 1970 Lexikon der Biologie in neun Bänden, Freiburg 1983 ff.
Druck	J.C.C Bruns, Betriebs-GmbH, Marketing und Druck, Minden

Der Text von Peter Emmerich erschien zuerst im Programmbuch der Staatsoper „Unter den Linden“ 1996/97 und wurde uns vom Autor dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Die Auszüge aus der Lohengrin-Analyse von Carl Dahlhaus entstammen seinem grundlegendem Werk über „Richard Wagners Musikdramen, Velber 1971“. Auch „Saul Friedländer (Hrsg.), Richard Wagner im Dritten Reich“ diente als Quelle.

Richard Wagner wird nach den „Gesammelten Schriften und Dichtungen, Berlin 1871 ff.“ zitiert, Briefe sind nach „Richard Wagner, Sämtliche Briefe, Leipzig 1979 ff.“ und „Richard Wagner und König Ludwig II. von Bayern, Briefwechsel, Stuttgart 1993“ wiedergegeben.

Alle nicht gekennzeichneten Texte sind Originalbeiträge von Udo Stephan Köhne.

© NWD/RWV Minden, September 2009

AUFFÜHRUNGEN IM STADTTHEATER MINDEN
JEWEILS 18.00 UHR

FREITAG, DEN 18. SEPTEMBER 2009 (PREMIERE A)

SONNTAG, DEN 20. SEPTEMBER 2009 (PREMIERE B)

DONNERSTAG, DEN 24. SEPTEMBER 2009

SAMSTAG, DEN 26. SEPTEMBER 2009

FREITAG, DEN 2. OKTOBER 2009

SONNTAG, DEN 4. OKTOBER 2009

DIENSTAG, DEN 6. OKTOBER 2009

DONNERSTAG, DEN 8. OKTOBER 2009

SAMSTAG, DEN 10. OKTOBER 2009

GESCHLOSSENE SCHULVORSTELLUNG:

MITTWOCH, DEN 30. SEPTEMBER 2009, 16.30 UHR



KUNSTSTIFTUNG  NRW

