SPIELZEIT 2023.2024

LOHENGRIN

Richard Wagner

OPER

Nº 77

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

PREMIERE AM 16. SEPTEMBER 2023

DIE ALTE WELT LIEGT IM STERBEN,
DIE NEUE IST NOCH NICHT GEBOREN:
ES IST DIE ZEIT DER MONSTER.

ANTONIO GRAMSCI

LOHENGRIN

RICHARD WAGNER (1813–1883)

Romantische Oper in drei Aufzügen
Dichtung vom Komponisten
Uraufführung 1850 in Weimar

Musikalische Leitung **Michael Güttler**
Inszenierung **Henriette Hörnigk**
Bühne **Julius Theodor Semmelmann**
Kostüme **Claudia Charlotte Burchard**
Choreografische Mitarbeit **Myriam Lifka**
Licht **Andreas Frank**
Chor **Albert Horne**
Video **Bernd Bradler**
Dramaturgie **Constantin Mende**

HANDLUNG

VORGESCHICHTE Kurz vor seinem Tod hatte der alte Herzog von Brabant seine beiden Kinder Elsa und Gottfried dem Grafen Friedrich von Telramund als Vormund unterstellt. Dem kam damit das Recht zu, Elsa zu heiraten. Sie wies ihn jedoch ab. Telramund heiratete daraufhin Ortrud, die letzte aus dem Geschlecht des heidnischen Friesenfürsten Radbod.

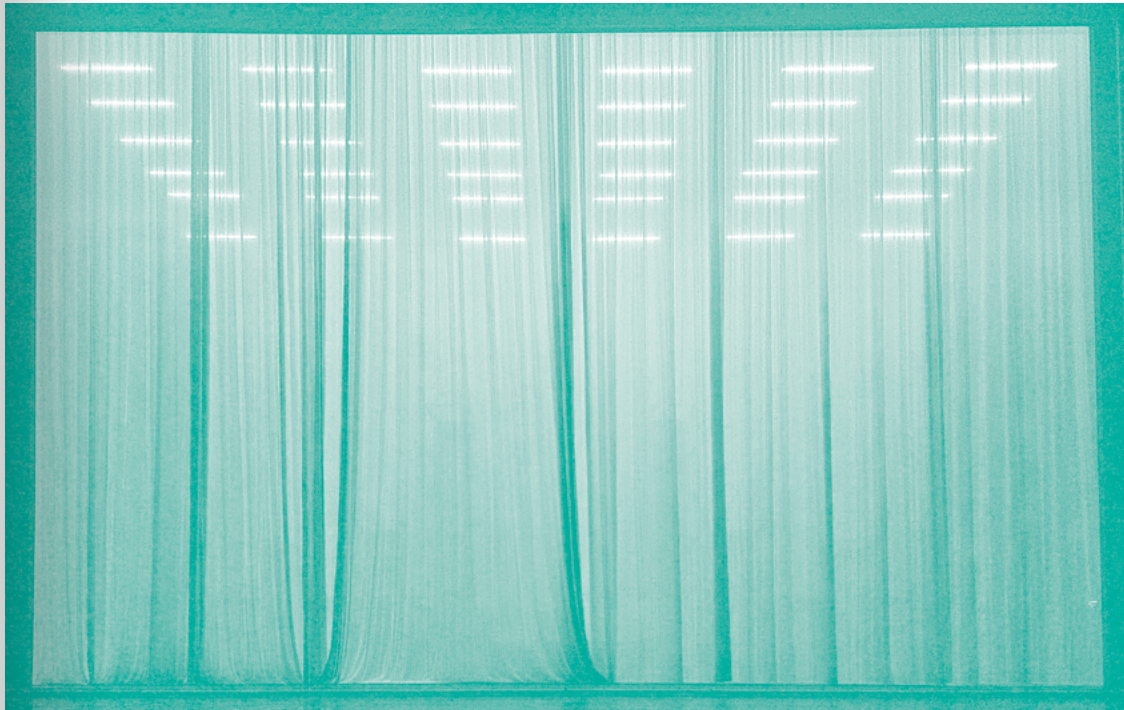
ERSTER AUFZUG König Heinrich I. erreicht mit seinem Gefolge Antwerpen, um Brabant für den Heereszug gegen die Ungarn zu gewinnen. Doch das Land steckt in einer Krise: Der Thronfolger Gottfried ist verschwunden, und seine Schwester Elsa wird von Telramund beschuldigt, ihn ermordet zu haben. Zudem fordert Telramund, nun selbst Fürst von Brabant zu werden. Statt sich zu verteidigen, erzählt Elsa von einem Ritter, der ihr im Traum erschienen sei. Er werde kommen, um ihre Unschuld zu erweisen. Um die Anklage zu entscheiden, wird ein Gottesgericht angeordnet – ein Zweikampf. Der gottgesandte Ritter aus ihrem Traum werde für sie kämpfen, erklärt Elsa. Doch niemand meldet sich auf den Ruf des Heerrufers. Sie sinkt auf die Knie und betet, da erscheint das Wunder. Auf einem Boot, das von einem Schwan gezogen wird, erreicht ein fremder Ritter das Ufer. Er will für Elsa kämpfen und sie heiraten, jedoch unter der Bedingung, dass sie niemals nach seinem Namen und seiner Herkunft fragt. Sie verspricht es, und er begibt sich in das Gottesgericht. Nach kurzem Kampf geht Telramund zu Boden, der Schwanenritter schenkt ihm jedoch das Leben.

ZWEITER AUFZUG Telramund beklagt sich über den Verlust seiner Ehre und wirft Ortrud vor, ihn zu der Anklage gegen Elsa angestiftet zu haben. Ortrud behauptet, der fremde Ritter habe nur durch bösen Zauber gesiegt. Wenn er seinen Namen nenne oder ihm ein Teil seines Körpers entrissen werde, dann sei seine Macht gebrochen. Elsa tritt hinaus in die Nacht, und Ortrud versucht im vertraulichen Gespräch, Zweifel an dem fremden Ritter zu wecken.

Bei Tagesanbruch verkündet der Heerrufer die Ächtung Telramunds. Der fremde Ritter aber soll am selben Tag noch Elsa heiraten, um am nächsten Tag als »Schützer von Brabant« die Brabanter in den Krieg zu führen. Der Brautzug schreitet zum Münster, da treten Ortrud und Telramund in den Weg. Telramund klagt den Fremden an und fragt ihn nach seinem Namen und seiner Herkunft. Der erwidert, dass er nur eine Antwort darauf geben müsse, wenn Elsa ihn frage. Elsa quälen Zweifel, aber sie versichert einmal mehr ihr Vertrauen in den Schwanenritter, und sie betreten das Münster zur Trauung.

DRITTER AUFZUG Das Paar wird zum Brautgemach geleitet, wo beide das erste Mal allein miteinander sind. Von Zweifeln geplagt stellt sie die verbotene Frage. In diesem Moment dringt Telramund herein und stirbt im Kampf mit dem Fremden.

Das Volk hat sich versammelt, um das Heer zu verabschieden, das mit König Heinrich in den Krieg ziehen wird. Da wird die Leiche Telramunds vor den König gebracht. Weil Elsa die Frage gestellt hat, muss der Schwanenritter Auskunft über seine Herkunft und seinen Namen geben: Er ist Lohengrin, der Sohn des Gralskönigs Parzival. Doch nun muss er Brabant verlassen und kann das Heer nicht in den Krieg führen. Allerdings werde der totgeglaubte Bruder Gottfried zurückkehren. Ortrud offenbart triumphierend, dass der Schwan, der Lohengrin gezogen hat, der verwandelte Gottfried ist, den sie selbst verzaubert hat. Lohengrin betet, und der Schwan verwandelt sich zurück in Gottfried. Er soll nun als Herzog von Brabant das Heer in den Krieg führen. Unendlich traurig fährt Lohengrin davon. Ortrud sinkt beim Anblick Gottfrieds mit einem Schrei zu Boden. Elsa umarmt ihren Bruder und bricht tot zusammen.



Glaube, Liebe, Revolution

Über Dinge, die zusammenkommen müssten, es aber nicht können

CONSTANTIN MENDE

Nachdem er den »Lohengrin« fertiggestellt hat, komponiert Richard Wagner bis auf eine kleine Polka für Klavier fünf Jahre lang kein einziges Werk. Er ist mit seiner letzten »romantischen Oper« in eine Sackgasse geraten. So kann es in der Welt der Oper nicht mehr weitergehen. Und auch in der Welt der Politik kann es so nicht mehr so weitergehen. Doch der Reihe nach.

Die Jahre 1845–1848 waren die wohl produktivste Zeit seines bisherigen Lebens. 1843 war er Königlich Sächsischer Hofkapellmeister geworden, er hatte zum ersten Mal in seinem Leben ein regelmäßiges Einkommen. Angestellt war er beim Sächsischen Hof und sein Arbeitgeber somit Sachsens König Friedrich August II. Das hielt ihn jedoch nicht davon ab, sich mit anarchistischen, demokratischen und frühsozialistischen Ideen zu beschäftigen. Mit dem Musikdirektor Karl August Röckel diskutierte er die Zukunft der Gesellschaft und die Rolle des Theaters darin. Durch ihn lernte er den russischen Anarchisten Michail Bakunin kennen, der nach einem missglückten Aufstand in Prag unter Pseudonym in Dresden lebte. »Alles an ihm war kolossal, mit einer auf primitive Frische deutende Wucht«, schreibt Wagner später in seiner Autobiografie »Mein Leben«. Er war »wie berauscht von diesem Manne«.

Dieses intellektuelle Umfeld prägt Wagners Denken. Die Grundlagen für fast all seine Werke entstehen in dieser kurzen Zeit, er beschäftigt sich mit dem Parzival-Stoff, schreibt die »Lohengrin«-Dichtung, das Szenario zu den »Meistersingern« und den Prosaentwurf der späteren »Götterdämmerung«.

Reaktion und Revolution stellten sich nackt einander gegenüber, und die Nothwendigkeit trat hervor, ganz in das Alte zurückzukehren, oder gar mit dem Alten zu brechen.

Richard Wagner, Eine Mittheilung an meine Freunde

Die Revolution

Doch nun ist alles anders. Der Funke der Revolution springt 1848 nach Deutschland über. Delegationen verlangen Presse-, Kunst- und Redefreiheit, Änderung des Wahlrechts und eine freiheitliche Verfassung. Im Mai tritt das erste Mal die Frankfurter Nationalversammlung zusammen.

Richard Wagner: Die Revolution (1849)

Sie Alle, die Hunderttausende, die Millionen, [...] lauschen in lautloser Entzückung dem Brausen des anschwellenden Sturmes, der ihrem Ohre entgegenträgt den Gruß der Revolution: Ich bin das ewig verjüngende, das ewig schaffende Leben! wo ich nicht bin, da ist der Tod! Ich bin der Traum, der Trost, die Hoffnung des Leidenden! [...] Ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft des Einen über die Andern, der Todten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigenthums. [...] Das Gleiche darf nicht herrschen über das Gleiche, das Gleiche hat nicht höhere Kraft denn das Gleiche, und da Ihr Alle gleich, so will ich zerstören jegliche Herrschaft des Einen über den Andern.

Wagner beteiligt sich mit Pamphleten an der Bewegung. Er veröffentlicht etwa einen Beitrag mit dem Titel »Die Revolution«, in der er nichts anderes als den vollständigen Umsturz der bestehenden Ordnung fordert. »Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der Ihr lebt«, heißt es in dem überschwänglichen Pamphlet, »ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft des Einen über die Andern, der Todten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigenthums.« Als im April 1849 die Frankfurter Nationalversammlung dem Preußischen König Friedrich Wilhelm IV. die deutsche Kaiserkrone anträgt, lehnt dieser ab. Er hält an der bestehenden Reichsverfassung fest und will schon gar nicht durch eine demokratische Versammlung legitimiert werden. Die Abgeordnetenkammern löst er auf, weitere Staaten – auch Sachsen – folgen seinem Beispiel. Am 3. Mai 1849 brechen in Dresden Unruhen aus, Barrikaden werden errichtet, König und Regierung fliehen aus der Stadt. Wagner ist mitten unter den Revolutionären. Als am 10. Mai regierungstreue Truppen mit preußischer Unterstützung in die Innenstadt einmarschieren, bezieht er einen Posten auf dem Turm der Dresdner Kreuzkirche und gibt strategische Informationen an die Leitung des Aufstandes. Während der Gefechte geht das Theater am Zwinger, in dem Wagner noch im April Beethovens 9. Sinfonie dirigiert hat, in Flammen auf. Wagner wird verdächtigt, den Brand gelegt zu haben. Doch nach gerade einmal sechs Tagen ist die Revolution verloren, hunderte Menschen auf beiden Seiten sind ums Leben gekommen, über vierhundert Beteiligte werden gefangengenommen. Per Steckbrief wird auch das »gefährliche politische Individuum« Richard Wagner gesucht, doch dieser ist bereits geflohen. In Chemnitz entgeht er nur knapp der Verhaftung, Bakunin dagegen wird gefangengenommen und erst 1861 wieder in die Freiheit entlassen. In Weimar kommt Wagner bei Franz Liszt unter, der viel später die Uraufführung des »Lohengrin« dirigieren wird. Nach mehreren Stationen findet er Anfang Juli in Zürich Asyl.

Zwischen den Zeilen

Die Komposition des »Lohengrin«, Revolution, Flucht: Wagners Leben hat sich von Grund auf geändert. Auch künstlerisch ist nach den drei Opern »Der fliegende Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« etwas zu Ende gegangen. Zwar ist »Lohengrin« vor der Revolution geschrieben, doch nimmt die Oper erstaunlicherweise deren Scheitern vorweg. Politisch folgt eine Zeit der Restauration, doch für Wagner wird die Notwendigkeit umso stärker, einen neuen Weg einzuschlagen. In Zürich entstehen seine theoretischen Schriften »Die Kunst und die Revolution«, »Das Kunstwerk der Zukunft« und »Oper und Drama«, in denen er Bilanz über sein bisheriges Schaffen zieht und ein revolutionäres ästhetisches Programm für seine folgenden Werke entwirft.

»So ist die Kunst des Dichters zur Politik geworden: Keiner kann dichten, ohne zu politisieren.«

Richard Wagner, Oper und Drama

Es wäre nun absurd anzunehmen, dass »Lohengrin« mit diesem revolutionären Hintergrund nichts zu tun hätte. Und doch sperrt sich der Stoff gewissermaßen gegen die Interpretation. Haben wir es mit einem Künstlerdrama zu tun? Bloß mit einem Märchen über eine Jungfrau in Not, die von einem Ritter gerettet und durch eine böse Zauberin wieder von ihm getrennt wird? Mit einer psychologischen Studie über gesellschaftliche Tabus? Oder doch mit einem politischen Schlüsselwerk? Alle diese Interpretation scheitern an dem einen oder anderen Punkt. Das liegt zum einen daran, dass es auch Wagners Überzeugung war, ein Kunstwerk dürfe keine eindeutige Tendenz zeigen. »Wo im Drama die Absicht, d. h. der Wille des Verstandes, noch merklich bleibt, da ist auch der Eindruck ein erkältender«, schreibt er in »Oper und Drama«. Zum anderen liegt es daran, dass »Lohengrin« ein Werk ist, das gerade das Scheitern zum Thema hat. Möchte man sich auf ein Grundprinzip in dieser Oper einigen, dann wäre das – sehr allgemein: Dinge die ihrer inneren Natur nach zusammenkommen sollten, können nicht zusammenkommen – aufgrund ihrer inneren Natur. Ob Künstlerdrama, politisches Schlüsselwerk oder psychologisches Märchen: Entscheidet man sich für eine dieser Sichtweisen, schließt man die anderen aus. Dabei geht es im »Lohengrin« – so viel sei schon einmal angedeutet – gerade darum, wie diese Welten – Liebe, Politik und Kunst – ineinander verwoben sind. Bei literarischen Texten spricht man davon, zwischen den Zeilen zu lesen. Im »Lohengrin« eröffnen sich überraschende Perspektiven, wenn man »zwischen den Interpretationen liest«.

Lohengrin, der absolute Künstler

1851 erläutert Wagner in »Eine Mittheilung an meine Freunde« seine bisherigen Werke und erarbeitet nebenbei ein theoretisches Fundament für seine Vorstellung des »Künstlers der Zukunft«. »Mit seinen höchsten Sinnen, mit einem wissendsten Bewußtsein, wollte [Lohengrin] nichts anderes werden und sein als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler.« Lohengrin, der absolute Künstler, steigt also herab aus dem Reich der Kunst, will Mensch werden, scheitert aber am Unverständnis der Gesellschaft. Doch ist das wirklich der Künstler der Zukunft, von dem Wagner träumte?

In seinen »Programmatischen Erläuterungen« zum Vorspiel des »Lohengrin« deutet er die Gralsmusik als irreales Traumbild: »Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein«, doch »das untötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens« schuf sich eine »wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des ›heiligen Grales‹ geglaubt, ersehnt und aufgesucht wird.« Das klingt sehr nach der Projektionstheorie Ludwig Feuerbachs, nach der der Mensch alle seine Wünsche nach Unsterblichkeit, Vollkommenheit, Glückseligkeit und Gleichberechtigung auf eine Gottheit projiziere. Wagner bezieht das auf die Kunst. Die »verzückte Einbildungskraft« erträumt sich eine Kunstwelt im Jenseits. Was hier kritisch geschildert wird, ist ziemlich genau die Zusammenfassung einer grundlegenden Kunstbetrachtung der Romantik. Der Künstler ist entfremdet von der Wirklichkeit, er erschafft durch die Kunst eine ästhetische Gegenwelt. Dabei erkennt er, dass Gegenwelt und Wirklichkeit unvereinbar sind, und entsagt der Welt. Der Rückzug in die Kunstwelt ist nun aber nicht im Geringsten das, was Wagner vom »Künstler der Zukunft« erwartet. Lohengrins Rückzug in die fiktive Burg Monsalvat am Ende der Oper ist ein Scheitern. Wagner bezieht damit Stellung im Streit um die Idee der absoluten Musik. Denn Musik soll eben nicht bloß eine Gegenwelt sein. Sie soll sich

Schon zürnt der Gral, daß ich ihm ferne bleib'!

Lohengrin

der Wirklichkeit zuwenden, Menschen ergreifen, verändern. Auch dieser Gedanke kommt von Feuerbach. Dieser fordert, an die Stelle des Gottes den Menschen zu setzen. Denn wenn alle menschlichen Wünsche in Gott projiziert würden, so verliere der Mensch das Bewusstsein dafür, dass diese Wünsche seine eigenen sind – und das hindere ihn daran, sie zu verwirklichen. Karl Marx schreibt ungefähr zeitgleich mit der Komposition des »Lohengrin« seinen entscheidenden Satz: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern.«

Der historische Hintergrund

Die Lohengrin-Sage wird von Wagner in eine historische Rahmenhandlung eingebettet, die ziemlich genau auf das Jahr 933 datierbar ist. Heinrich I. wurde 919 durch Sachsen und Franken zum ersten deutschen König gewählt und begann, unter der sächsischen Dynastie deutsche Stämme zu vereinen, bis er auch durch Bayern, Schwaben und Lothringen als König anerkannt wurde. Damit wurde er für die liberal-demokratischen Nationalbewegung zur Zeit Wagners, die gegen die reaktionäre Politik Metternichs Stellung bezog, zur Identifikationsfigur. Die Ungarneinfälle 919 – 924 befriedete Heinrich I. zunächst durch Tributzahlungen. 926 wurde er auf dem Reichstag in Worms zum Herrscher des Deutschen Reichs erklärt, 933 besiegte das gemeinsame Heer die Ungarn. Heinrichs Ansprache im 1. Akt des »Lohengrin« bezieht sich auf eine überlieferte Rede des Königs an das sächsische Volk. Wagner hat sie nach Antwerpen verlegt, um Geschichte und Sage verbinden zu können.

Warum schafft der »Künstler der Zukunft« – womit Wagner immer auch sich selbst meint – überhaupt Kunst? Am Anfang steht die »tiefste Unbefriedigung dem Leben der Gegenwart gegenüber«. Durch seine Beschäftigung mit der Kunst sieht er die Möglichkeit, die Wirklichkeit zu verändern, er sieht, wie sie in der Zukunft sein könnte. »Die Initiative für das Kunstwerk der Zukunft geht aber von dem Künstler der Gegenwart aus, der [die] Gegenwart zu begreifen im Stande ist, [...] eben kein Sklave der Gegenwart mehr bleibt, sondern sich als ihr bewegendes, wollendes und gestaltendes Organ [...] kundgiebt«, schreibt er in der »Mittheilung«. Für Wagner folgt aus dieser Einsicht ein revolutionäres, ganz diesseitiges Konzept des Musiktheaters, das sich im »Ring des Nibelungen« entfaltet. Das Scheitern Lohengrins ist auch der Abschied von der Idee einer wirklichkeitsfremden Kunst, die wie die Gralsmusik aus himmlischen Sphären zu den Menschen herabschwebt. Er ist eben nicht der Künstler der Zukunft, sondern ein Charakter, der sich »mit gesenktem Haupte traurig« wieder in die Welt der absoluten Kunst zurückzieht. Was hat aber diese Absage an die absolute Kunst zu tun mit der politischen Dimension der Oper?

Glauben und Wissen

»Lohengrin« ist ein Werk voller Gegensätze. Schon im ersten Aufzug treffen die ätherischen Klänge der Gralsgemeinschaft auf militärische Fanfaren. Die Tonarten A-Dur und fis-Moll stehen sich gegenüber, A-Dur steht für die Musik des Grals, fis-Moll für die politische Welt Ortruds. Das Christentum wird den heidnischen Göttern entgegengesetzt,

eine alte Welt ist im Untergang begriffen, eine neue Welt entsteht, die Welt der Nacht ist der Welt des Tages entgegengesetzt. Dabei sind jedoch die Gegensätze oft weniger eindeutig, als man zunächst glauben möchte. Die Tonarten A-Dur und fis-Moll sind Paralleltonarten und eng miteinander verwandt. Der erste Akkordwechsel der Oper besteht sogar aus der Verbindung A-Dur – fis-Moll – A-Dur. Ortrud und Telramund sind es, die in der Nacht wachen, während alle schlafen. Elsa ist die, die auch am Tag träumt. In der Nacht wird gewacht, am Tag geträumt, doch die Nacht zeigt die Wahrheit des Bösen, der Tag den verblendeten Traum des Guten. Der Gegensatz, der die ganze Oper durchzieht, ist der von Glauben und Wissen – und auch dieser ist ambivalent.

Die Schwanenritter Sage

Der Ursprung der Sage um den Schwanenritter Lohengrin reicht zurück bis ins 12. Jahrhundert. Wolfram von Eschenbach brachte sie im 13. Jahrhundert in Zusammenhang mit dem Graskönig Parzival. In der Version eines anonymen thüringischen Dichters tauchen dann erstmals die Namen Heinrich I., Elsa und Friedrich von Telramund auf. Bei Konrad von Würzburg wird Lohengrin zum Ahnherrn des Klevischen Hauses, als Randfigur wird hier auch Ortrud erwähnt. Wagner lernte den Stoff durch diese Versionen kennen, die Anfang des 19. Jahrhunderts neu herausgegeben wurden. Er bearbeitete den Stoff stark und machte unter anderem Ortrud zur wesentlichen treibenden Kraft des Dramas. Dank ihr dauert es nicht sieben Jahre wie bei Wolfram von Eschenbach, sondern nur einen Tag, bis Elsa die verhängnisvolle Frage stellt.

Am Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich die Welt und mit ihr die Kunst verändert. Das entstehende Bürgertum hatte den autonomen Künstler erst hervorgebracht. Doch die Aufklärung und der Aufstieg des Kapitalismus brachten eine »Entzauberung der Welt« (Max Weber) mit sich. Lohengrin trifft bei seiner Ankunft in Brabant auf eine solche Welt. Gerade deshalb wird er für das Volk von Brabant zum Wunder. Doch das widerspricht völlig der Absicht Lohengrins, der »ganz Mensch« werden will. In den Pamphleten der Revolutionsjahre fordert Wagner, der Adel solle sich aus dem Hof zurückziehen, damit dieser »ein Hof des ganzen, glücklichen Volkes werde.« An der Spitze des Staates solle ein demokratisch legitimierter Monarch stehen. Dieser stamme am besten aus dem Volk. Der Wille des Volkes ist identisch mit dem des ausführenden politischen Organs. Es ist das Konzept der »volonté générale« des aufklärerischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau. Man kann Lohengrin als Verkörperung dieses Fürsten betrachten. Doch es gibt ein Problem: Das Volk von Brabant glaubt bedingungslos an seinen neuen Monarchen, jedoch nicht, weil dieser dessen politischem Willen entspricht, sondern weil er durch das Wunder legitimiert ist. Es ersehnt den bedingungslosen Glauben an einen »Führer« und glaubt an ihn wie an ein Heiligenbild. »Seht da den Herzog von Brabant, zum Führer sei er euch ernannt«, dichtet Wagner im oft zu »Schützer« statt »Führer« geänderten Libretto. An dieser Stelle könnte die politische Vision Wagners umschlagen in den düstersten Faschismus.

Aufgrund dieser Möglichkeit wurde »Lohengrin« immer wieder vereinnahmt – insbesondere von Adolf Hitler, der sich mit dem Schwanenritter identifizierte.

Der Instinkt der Massen

Der Faschismus wendete sich antiintellektuell gegen den Verstand. Er versuchte »die tastenden und unsicheren analytischen Vorgehensweisen des Verstandes durch den unfehlbaren Instinkt der Massen zu ersetzen«, analysiert Zev Sternhell in »Faschistische Ideologie«. »Er propagierte den Kult des unmittelbaren Gefühls und verherrlichte sowohl den ungeduldigen Instinkt als auch die Emotion, die er als dem Verstand überlegen sah.« Der aus dem Idealismus »herabgestiegene« Lohengrin wird zum Tribun des neuen republikanischen Volkes, das auf der Suche nach einer Identifikationsfigur ist. Die blinde Folgsamkeit des brabantischen Volks macht Lohengrin, der gekommen war, um die Idee der Gleichheit durchzusetzen, zu einem charismatischen Herrscher. »Aufklärung schlägt in Mythologie zurück«, schreiben Adorno und Horkheimer im Vorwort der »Dialektik der Aufklärung«. Hier schlägt die Aufbruchsstimmung in die Zukunft eines säkulären

Staats zurück in einen Führerkult. An die Stelle eines Gottes ist nicht – wie Ludwig Feuerbach es ersehnt hatte – der Mensch getreten, sondern der Faschismus, der quasi-religiöse Züge trägt. Der Gegensatz von Glauben und Wissen findet seine Entsprechung im Frageverbot: Elsa ist der Zweifel verboten, denn durch diesen zerstört sie die Einheit zwischen dem Heiligenbild, das sie ersehnt hat, und der Wirklichkeit.

O bleib, und zieh uns nicht von dannen! Des Führers harren deine Mannen!

Der König und alle Männer

Doch Lohengrin wird eben nicht der neue Führer von Brabant. Er will den Künstler und republikanischen Fürsten in sich vereinen und scheitert am inneren Widerspruch. Der republikanische Fürst soll vom Volk geliebt werden. »Göttlich und frei ist der Gralsritter, weil er nicht für sich handelt, nur für andere«, schreibt Richard an Cosima Wagner. Doch steht er in einem Staat schnell vor dem Problem, dass er Macht ausüben muss. Sobald er die Macht nutzt, um zu herrschen, ist er nicht mehr legitimiert durch den Glauben des Volks an ihn. Er müsste also die Macht haben, es dürfte aber keine Notwendigkeit geben, diese einzusetzen. Sobald jemand die Macht in Frage stellt, ist diese gebrochen, wenn sie denn radikal dem Volk entsprechen soll. Es ist die Schwachstelle, auf die Ortrud hinweist: »Jed' Wesen, das durch Zauber stark, wird ihm des Leibes kleinstes Glied entrissen nur, muß sich alsbald ohnmächtig zeigen, wie es ist.« Dieses politische Problem hat eine Entsprechung in der Liebe: Lohengrin will um seiner selbst willen geliebt werden. Elsa soll ihn freiwillig lieben, darf ihn aber nicht hinterfragen, denn sonst muss er sie verlassen. Er kann nur für sie sein, solange er unbekannt ist. Doch das Verbot ist ein Widerspruch. Von Elsa als autonomem Menschen will er geliebt werden. Doch ein Verbot übt Herrschaft aus und raubt Elsa also die Autonomie. Der Künstler, der Liebe des anderen Menschen ersehnt, und der Revolutionär, der die Liebe des Volks ersehnt, stehen vor demselben Problem.

Die Uraufführung

Bereits im September 1848 dirigierte Wagner eine konzertante Aufführung des Finales des 1. Aufzugs. 1849 brach der Volksaufstand in Dresden aus, an dem Wagner sich beteiligte. Er wurde steckbrieflich gesucht und floh nach Zürich. Es dauerte dreizehn Jahre, bis er Sachsen wieder betreten konnte. Franz Liszt dirigierte die Uraufführung des »Lohengrin« am 28. August 1850 in Weimar – in Abwesenheit des Komponisten. Erst 1861 hörte dieser sein Werk zum ersten Mal in Wien.

Für Wagners Revolutionskameraden Michail Bakunin stellte sich ein ähnliches Problem. In seiner Vorstellung eines radikalen Anarchismus durfte es keine Revolutionsregierung geben, da diese wiederum Macht ausüben würde. Die Revolution kann deshalb nur spontan an verschiedenen Orten zugleich ausbrechen. Sie darf keine Institution bilden und alle Autoritäten – man denke an Lohengrin – müssen wieder vergehen, sobald sie den Rückhalt der Bevölkerung verlieren. Wie kann aber nun ein Revolutionär etwas bewirken, ohne neue Institutionen zu gründen? Im Falle Bakunins war dieser Widerspruch der Grund für die Trennung von Marxismus und Anarchismus. Bakunin, der die Bildung neuer Institutionen ablehnte, wurde im Streit aus der Ersten Internationalen ausgeschlossen.

Wie bekommen wir Monsalvat?

Auch in Brabant gibt es zwar eine Utopie, die von Lohengrin vertretene ästhetische Weltordnung, doch keine Strategie, wie man sie bekommt. Was wollen wir? Monsalvat. Und wie bekommen wir es? Nicht durch Ausübung von Herrschaft, denn wir wollen ja eine herrschaftsfreie Welt, die auf Liebe begründet ist. Auch der Revolutionär müsste Herrschaft ausüben. Das ist es, was in Lohengrins Fall aufgrund des inneren Widerspruches nicht möglich ist. »Elsa hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht«, schreibt Wagner in seiner »Mittheilung« und lässt erahnen, dass es hier um die Analogie zwischen dem Problem der Liebe und dem Problem der Revolution geht. Er setzt Elsa mit dem Volk gleich: »Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.« Wie kann nun eine wirkliche Revolution erfolgen? Wagner entwickelt Antworten in seinen »Zürcher Kunstschriften«. Sie kann sich nur im Ästhetischen vollziehen. Die gemeinsame ästhetische Erfahrung – die Erfahrung einer Musiktheateraufführung etwa – eint Menschen und befreit sie. »Die Kunst ist die Tochter der Freiheit«, schreibt schon Friedrich Schiller in den »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen«. Man müsse »durch das Ästhetische den Weg nehmen«, um politische Probleme zu lösen, »weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert.«

»Zwei wahrhaft Liebende
haben nur eine Religion,
das Wissen von ihrer Geliebtheit.«

Richard Wagner, Das braune Buch

»…weil sie liebte«

Das Paradox der Liebe im »Lohengrin«

CONSTANTIN MENDE

Aus der »wonnig öden« Welt der Gralsgemeinschaft steigt Lohengrin herab, um geliebt zu werden. Er will, so schreibt Wagner in den »Mittheilungen an meine Freunde«, »nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt« werden, sondern er verlangt »nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, – nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe«. Mit sphärischen Klängen beginnt entsprechend die Oper, ätherische Klänge changieren wie ein zeitloses Klangfarbenmeer. Doch die keusche Stimmung währt nicht lange. Wagner selbst beschreibt das Vorspiel mit Worten wie »verzückt, schauern, berauschend, süße Düfte, entzückende Dünste, bebendes Herz, wonniger Schmerz, Hingebungsdrang« und »schwellen, zucken, erbeben«. Das ist weit von der keuschen Welt der Gralsgemeinschaft entfernt. Auch Elsas Traum ist voller sexueller Symbole: »ein golden Horn zu Hüften, gelehnet auf sein Schwert, trat er aus den Lüften, zu mir, der Recke wert.« So beschreibt sie also einen Ritter, »so tugendlicher Reine [sie] keinen noch ersah.« Es ist das Nebeneinander des erträumten reinen Ritters und dessen sexueller Attraktion, Idee und Mensch, das Elsa verwirrt. Hier geht es um Liebe, Sexualität und die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit, diese auszuleben. An einem einzigen Punkt läuft alles zusammen: Im Brautgemach, wo beide sich eigentlich im Sex vereinigen müssten, stellt sie die verbotene Frage, er ermordet Telramund und muss Elsa verlassen. Aber woran scheitern die beiden eigentlich?

»Lohengrin suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe.« Das klingt nach einem entsetzlich chauvinistischen Frauenbild. Elsa, die unschuldig reine, die sich ihrem Mann hingibt, ihn erlöst. Ihr entgegengesetzt Ortrud, die »grauenhafte« (wie Wagner in einem Brief an Franz Liszt schreibt), die Politik macht. Elsa ist gleich zweifache Männerfantasie: Die treu ergebene Frau, die ihren Gatten anbetet und ihn erträumt hat, sich voll und ganz in seine Hände gibt. Und das unschuldige Mädchen, das naiv und »unbefleckt« in die Hochzeitsnacht geht. Theodor W. Adorno verurteilte in seinem »Versuch über Wagner« die dahinterliegende Ideologie: »Weiblicher Masochismus verzaubert die Gattenbrutalität des ›Das geht dich nichts an‹ in das innige ›Nie, Herr, soll mir die Frage kommen.‹ Herrenlaunen, Befehlsgewalt, vor allem aber die von Wagner bewusst kritisierte Arbeitsteilung sind unbewusst bestätigt; der Mann, der draußen für den Lebensunterhalt ›kämpft‹, wird zum Heros, so wie ungezählte Damen nach Wagner ihren Gatten sich zum Lohengrin zurechtstilisiert haben mögen.«

Und so ist es auch kein Wunder, dass diese Liebe scheitert. Und zwar nicht nur am vorherrschenden Frauenbild, sondern auch an einem inneren Widerspruch. Lohengrin will als Mensch geliebt werden, doch Elsa darf ihn nicht erkennen. Damit begibt er sich aber in ein Paradox. Elsa soll ihn freiwillig lieben, denn Liebe kann nur in Freiheit existieren. Er jedoch kann sich nur mit ihr vereinen, wenn er unbekannt bleibt. Doch ein Verbot übt Herrschaft aus. Liebe und Herrschaft schließen sich aus, Liebe ist die Abwesenheit von Herrschaft und kann nur unter Gleichen bestehen. »Nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an den, der uns nicht zu zwingen vermag«, schreibt Wagner in »Die Kunst und die Revolution«. Beide wollen ineinander vergehen, sie wollen eine perfekte Einheit bilden. Er verbirgt seine Identität, sie gibt ihre Identität auf: »Vor dir muss ich vergehen, vor dir schwind ich dahin.« Doch um Liebe zu ermöglichen, muss er sich ebenso in ihre Hand begeben. Ähnlich ergeht es in einem viel späteren Werk der Operngeschichte dem Unbekannten Prinzen in Puccinis »Turandot«. Damit Liebe zwischen Turandot und ihm wirklich werden kann, muss er sich ihr ausliefern. Er nennt ihr seinen Namen, und in diesem Moment könnte sie ihn töten. Aber erst durch dieses Sichausliefern ist Liebe möglich.

Denn Liebe ist nicht möglich unter vollständig rationaler Versicherung. Sie enthält immer ein Moment des Glaubens. Glauben bedeutet, etwas für gültig zu halten, obwohl es nicht bewiesen werden kann. Damit Liebe

Hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe stehn.

Elsa

entsteht, muss stets Glauben an etwas Unbeweisbares vorhanden sein. Es ist ein existenzieller Sprung, der gewagt werden muss. Weder können Liebende sich völlig Fremde sein – denn in ihrer Liebe verlangen sie nach gegenseitiger Erkenntnis – noch können sie sich vollständig vertraut sein. Denn die Liebe ist der Sprung in den Glauben an die Liebe des anderen. Dieser Sprung ist immer riskant. Liebe entsteht da, wo sich Lieben und Geliebtwerden ergänzen. Um die Liebe des einen zu empfangen, muss der andere ohne Beweise an die Existenz der Liebe glauben. Wer liebt, muss also auch auf die Liebe des anderen vertrauen, damit Liebe entsteht. Das Vertrauen wird stets auf unbekanntem Grund gebaut. Doch die Welt, in der Elsa und Lohengrin nach Liebe suchen, ist »entzaubert«. Glauben gibt es hier nur in der Form von bedingungslosem Gehorsam.

Die wichtigste Vorlage für »Lohengrin« war Wolfram von Eschenbachs »Parzival«. Dort heißt es im mittelhochdeutschen Original: »si sazte wîbes sicherheit, diu sît durch liebe wenken leit«. Dieter Kühn übersetzt: »Sie gab ihr Ehrenwort als Frau, und brach es später, weil sie liebte.« Dieses »Weil« ist entscheidend. Denn Liebe kennt keine Verbote. Und sie verlangt danach, den Anderen oder die Andere zu erkennen. Und dennoch basiert sie auf Glauben. Und an diesem Punkt stellt sich die Frage, wie eine herrschaftsfreie Gesellschaft aussähe, in der die Liebe Lohengrins und Elsas verwirklicht werden könnte. Eine Gesellschaft, die zwar nicht im blinden Glauben einem »Führer« verfällt, die aber dennoch nicht gänzlich »entzaubert« ist. Kann an die Stelle der Religion die Menschenliebe treten, wie Wagner es erhofft hat? Oder sind diese Sehnsüchte unerfüllbar – und halten uns gerade durch ihre Unerfüllbarkeit in Bann? Wie es Brecht am Ende von »Der gute Mensch von Sezuan« formuliert, ist es auch am Ende der »romantischen Oper« »Lohengrin«: »Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen, Den Vorhang zu und alle Fragen offen.«

Lohengrin, warum hast du uns verlassen?

Über Helden im postheroischen Zeitalter

CONSTANTIN MENDE

Mußt du von uns ziehn,
du hehrer, gottgesandter Mann!
Soll uns des Himmels Segen fliehn,
wo fänden dein' wir Tröstung dann?

Die Männer und Frauen, der König

Es gab eine Zeit, da konnte man sich kaum vorstellen, dass Helden je wieder Konjunktur haben werden. Intellektuelle sprachen vom »postheroischen Zeitalter«, der Übermensch war out. Und doch – wenn man etwa auf die Kinocharts blickt – hat sich herausgestellt, dass es in diesem Zeitalter ein großes Bedürfnis nach Helden gibt. Superheldenfilme sind unglaublich populär. In immer neuen Variationen des Gleichen wird der Kampf des Guten gegen das Böse durch unsere heldischen Stellvertreter aufgenommen, während wir beim Streaming auf dem Sofa sitzen. Dabei ist gewissermaßer egal, was eigentlich das Gute und Böse kennzeichnet. Um weltweit vermarktet zu werden, sind die Blockbuster so konzipiert, dass sie sowohl in den USA als auch in China Identifikationsfiguren bieten. Freund und Feind können je nach Bedarf auf der einen oder anderen Seite liegen. Die Heldenverehrung geht einher mit einer weitverbreiteten Sehnsucht nach Autoritäten. Millionen folgten etwa Donald Trump in den USA, der sich noch immer als Märtyrer im Kampf gegen den inneren Feind, das angebliche Establishment inszeniert. Seine Anhänger sehen in ihm den opferbereiten Helden und akzeptieren im selben Atemzug seine autoritäre Politik.

Vielleicht wäre es angebracht, das Heldenbild vom Autoritären zu trennen. Denn bei aller Heldenverehrung besteht doch die Gefahr, alles Engagement an die Superhelden abzugeben – immerhin sind diese ja durch ihre Superkräfte auserwählt – und vom Sofa aus zuzuschauen. Zukünftige Probleme wie der Klimawandel werden dann schon irgendwie durch Elon Musk gelöst – mit Technik, die noch nicht existiert. Aber ein Milliardär wird das schon hinbekommen, wenn man ihm nicht zu sehr mit Steuerhinterziehungsverfahren auf die Pelle rückt. Der Präsident eines angegriffenen Landes wird die Verteidigung schon irgendwie schaffen, denn er wird in den Medien ja als Held gefeiert.

Auch Lohengrin wird bei seiner Ankunft in Brabant als Held verehrt. In Elsas Traum erscheint er als Ritter »in lichter Waffen Scheine, [...] Ein golden Horn zur Hüften, gelehnet auf sein Schwert.« Kaum angekommen wird er vom brabantischen Volk schon als Wunder verehrt, im Kampf besiegt er Telramund und wird zum »Schützer von Brabant«. Doch das ist das Gegenteil von dem, was er eigentlich wollte. Ist er doch nach Brabant gekommen, um »voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott« zu werden, wie es Richard Wagner in seinen »Mittheilungen am meine Freunde« erläutert. Und an diesem Widerspruch scheitert er. In den Augen des ihm zujubelnden Volks kann er kein Mensch sein, dabei ist er gekommen, um eine Ordnung durchzusetzen, die auf Menschlichkeit, nicht auf Autoritarismus aufgebaut ist.

Tieftraurig muss er Brabant verlassen. Zwar ist der rechtmäßige Thronfolger Gottfried zurückgekehrt, doch dieser ist noch ein Kind. Unter seiner Führung sollen sie jetzt gegen die äußere Bedrohung in den Krieg ziehen? Eine Antwort auf die Frage, ob es für Lohengrin einen Weg gegeben hätte, die Utopie zu verwirklichen, bleibt die Oper schuldig. Und wir stehen verlassen mit den Brabantern da und fragen uns: »Was tun?«

»Unglücklich das Land, das keine Helden hat!«
»Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.«

Bertolt Brecht, Leben des Galilei

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Holger von Berg
Spielzeit 2023.2024 Heft 77
Oper Richard Wagner – Lohengrin
Premiere 16. September 2023
Redaktion Constantin Mende
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn
Aufführungsmaterial Breitkopf & Härtel

NACHWEISE

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge von Constantin Mende.

LITERATUR

Antonio Gramsci: *Gefängnishefte,* Berlin/Hamburg 1991–2002.

Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen,* hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983.

Richard Wagner: *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882,* hg. Joachim Bergfeld, München 1991.

Bertolt Brecht: *Leben des Galilei,* Berlin 2017.

Eugène Pottier: *L'Internationale,* deutscher Text von Emil Luckhardt, zitiert nach Wikipedia https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Internationale

BILDER

Probenfotos: © Julius Theodor Semmelmann

Architekturzeichnungen: © Alexandra Hoh

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

ES RETTET UNS KEIN HÖH'RES WESEN,
KEIN GOTT, KEIN KAISER NOCH TRIBUN
UNS AUS DEM ELEND ZU ERLÖSEN
KÖNNEN WIR NUR SELBER TUN!

DIE INTERNATIONALE

EIN WUNDER! EIN WUNDER!

EIN WUNDER IST GEKOMMEN!