





---

---

LOHENGRIN

---

Richard Wagner

LOHENGRIN  
Oper in drei Akten

Uraufführung am 28. August 1850  
im Großherzoglichen Hoftheater Weimar  
Münchner Erstaufführung  
am 28. Februar 1858  
im Königlichen Hof- und Nationaltheater

Richard Wagner

LOHENGRIN

Oper in drei Akten

Text vom Komponisten

---

*Premiere*

Samstag, 3. Dezember 2022

Beginn 17.00 Uhr

Nationaltheater

---

Musikalische Leitung

François-Xavier Roth

Inszenierung

Kornél Mundruczó

Bühnenbild

Monika Pormale

Kostüme

Anna Axer Fijalkowska

Licht

Felice Ross

Dramaturgie

Kata Wéber, Malte Krasting

Chöre

Tilman Michael

Bayerischer Staatsoperchor

Extrachor der Bayerischen Staatsoper

Bayerisches Staatsorchester



---

6	Entstehung
8	Die Handlung/The plot/L'argument
20	Lohengrin und Elsa

---

50	Die Imagination eines Helden Ein Gespräch vor Probenbeginn mit dem Regisseur Kornél Mundruczó
64	Boris Voigt Holde Wunder und der Rache Werk Positives und negatives Charisma im <i>Lohengrin</i>
80	Georg-Albrecht Eckle „Das süße Lied verhallt“ Allerlei Schwanengesänge in <i>Lohengrin</i>
90	Elisabeth Bronfen Lohengrin und Superman Die dunkle Seite der Superhelden
106	Wer ist dieser Lohengrin? Ein Gedankenaustausch über Wagners romantische Oper zwischen László F. Földényi und Kornél Mundruczó

---

128	Libretto
184	Zeittafel
190	Impressum
191	Nachweise





---

## LIBRETTO

Die erste Konzeption von *Lohengrin* fällt in Wagners letzte Pariser Zeit 1841/42. Damals las er die Abhandlung *Ueber den Krieg von Wartburg* (1838) von Christian Theodor Ludwig Lucas, in deren drittem Teil sich ein kritisches Referat über das Gedicht von Lohengrin befindet. Bei einem Erholungsurlaub in Marienbad 1845 schrieb Wagner einen szenischen Plan zu *Lohengrin* nieder, dem eine umfangreiche Lektüre vorausging: „die Gedichte Wolfram von Eschenbachs in den Bearbeitungen von [Karl] Simrock und San Marte [d. i. Albert Schulz], damit im Zusammenhange das anonyme Epos vom Lohengrin, mit der großen Einleitung von [Joseph v.] Görres“. Dazu gehörten auch Jacob und Wilhelm Grimms *Deutsche Mythologie* (1835) und Studien zu der französischen Tradition des Schwanenritterstoffs („Le Chevalier au cygne“). Am 30. Juli 1846 war der erste Gesamtentwurf abgeschlossen. Bei der Skizzierung der Musik stellten sich Probleme in der Gestaltung des dritten Akts heraus, die Wagner zwangen, den zweiten Gesamtentwurf mit diesem Akt zu beginnen und die Handlungsführung deutlich zu verändern, was nicht zuletzt seine spätere theoretische Auseinandersetzung mit der Gattung Oper beeinflusste.

## KOMPOSITION

Im Vorfeld der Komposition hatte sich Wagner intensiv mit Christoph Willibald Glucks *Iphigénie en Aulide* (1774) beschäftigt, und es war klar, dass in *Lohengrin* gegenüber den früheren Werken eine in neuem Maße ausgeklügelte Instrumentation zum Tragen kommen würde; daher konnten Text und Musik in der letzten Phase nur Hand in Hand entworfen werden. Die Legende, Wagner hätte überhaupt mit der Musik des dritten Akts begonnen, wird von den autographen Datierungen der Skizzen nicht bestätigt. Vielmehr wurde ihm die schwierige Dramaturgie des dritten Akts, vor allem dessen Schluss, erst klar, nachdem er Text und Musik bei einem ersten Versuch bereits kombiniert hatte. Der am 30. Juli 1846 in Groß-Graupa vollendeten Kompositionsskizze (erster Gesamtentwurf) und der am 29. August 1847 in Dresden fertiggestellten Orchesterskizze (zweiter Gesamtentwurf) folgte die Niederschrift der endgültigen Partitur vom 1. Januar bis zum 28. April 1848, ebenfalls in Dresden.

## URAUFFÜHRUNG

Wagner hatte schon begonnen, die Uraufführung in Dresden vorzubereiten, und zu diesem Zweck eine konzertante Aufführung des Schlusses zum ersten Akt am 22. September 1848 organisiert und außerdem bei Ferdinand Heine Dekorationen in Auftrag gegeben; eine Zeitungsnotiz vom Januar 1849 kündigte an: „Nächstens soll hier Kapellmeister Wagner's Oper *Lohengrin* mit brillanter Ausstattung in Scene gehen.“ Doch dann schlug er sich auf die Seite der Revolution, nahm am Maiaufstand 1849 teil und wurde fortan steckbrieflich gesucht. Aus dem Schweizer Exil übertrug er seinem Förderer Franz Liszt die Aufgabe, *Lohengrin* aus der Taufe zu heben. Liszt dirigierte die Uraufführung im Großherzoglichen Hoftheater zu Weimar am 28. August 1850, Eduard Genast führte Regie, das Bühnenbild gestaltete Karl Wilhelm Holdermann. Die Besetzung umfasste Karl Beck als Lohengrin, Rosa von Milde als Elsa, Feodor von Milde als Telramund, Josephine Fastlinger als Ortrud, August Höfer als König Heinrich und August Ferdinand Pätsch als Heerrufer.

## DURCHSCHNITTLLICHE DAUER DER OPER

3 Stunden 30 Minuten



---

## ERSTER AKT

Nach neun Jahren Frieden droht den deutschen Landen neuerlich Krieg. König Heinrich will daher die deutschen Fürstentümer im Kampf gegen die Ungarn hinter sich vereinen. Doch Brabant befindet sich in prekärer Lage: Seit dem Tod des Herzogs ist der Thron verwaist, weil seine Tochter Elsa eine Ehe mit Friedrich von Telramund, in dessen Obhut sie ihr Vater noch vor seinem Tod gegeben hatte, abgelehnt hat. Telramund nahm daraufhin Ortrud aus dem ehemaligen Herrscher-geschlecht der Radbods zur Frau. Seit Elsas jüngerer Bruder Gottfried auf mysteriöse Weise verschwunden ist, erhebt Telramund Anspruch auf den Thron und bezichtigt Elsa des Brudermords an dem jungen Gottfried. Anstatt sich zu verteidigen, berichtet Elsa König Heinrich von ihrer Vision, in der ein von Gott gesandter Streiter für sie eintreten werde. Heinrich ruft daher zum Gottesgericht, bei dem stellvertretend für Elsa ein Krieger ihre Sache gegen Telramund ausfechten soll. Von einem Schwan geführt erscheint tatsächlich ein Ritter, der für Elsa kämpfen will. Allerdings stellt er die Bedingung, Elsa möge nie nach seinem Namen und seiner Herkunft fragen. Elsa willigt ein, und der Ritter besiegt Telramund im Kampf. Elsas Ruf ist wiederhergestellt, König Heinrich und die Brabanter akzeptieren den unbekannten Ritter als ihren Anführer.

## ZWEITER AKT

Der gekränkte Friedrich macht Ortrud Vorwürfe: Nur aufgrund ihrer Behauptung, sie sei Zeugin des Brudermords gewesen, habe er das Recht auf seiner Seite gesehen und müsse nun in der Schmach eines verlorenen Gotteskampfes leben. Doch Ortrud versteht es, ihn wieder aufzurichten: Hinter dem Ritter müsse ein Zauber wirken. Sobald man sein Geheimnis kenne, würde auch seine Macht brechen – und Telramund und sie könnten den Brabanter Thron besteigen. Elsa, die ihr Glück kaum zu fassen glaubt, hat Mitleid mit Ortrud, obwohl diese an der Treue und Integrität des Ritters zweifelt. Elsa lädt Ortrud ein, sie bei ihrer Trauung an den Altar zu begleiten. Der Heerrufer des Königs verkündet Acht und Bann über Telramund und fordert die Brabanter auf, sich mit dem neuen Anführer für den Krieg zu rüsten. Ortrud ist nicht bereit, im Trauzug erst nach Elsa aufzutreten. Zudem zweifelt sie in aller Öffentlichkeit die Rechtmäßigkeit des Gottesurteils an. Man wisse weder, woher der Ritter stamme, noch, ob seine Macht nicht auf einem Zauber beruhe. Der König will dem Aufruhr Einhalt gebieten, doch auch der geächtete Telramund klagt den unbekannten Ritter der Zauberei an. Der Ritter fühlt sich allerdings nur Elsa gegenüber verpflichtet, die trotz Verunsicherung ihr Versprechen hält, nicht nach seiner Herkunft zu fragen. Die Trauung kann ungestört vollzogen werden.

---

## DRITTER AKT

Das erste Mal sind Elsa und ihr Ritter ohne Öffentlichkeit beisammen. Elsa plagen Zweifel, ob ihre Beziehung eine Zukunft hat. Sie kann nicht umhin, ihren Ritter trotz des Verbots nach Namen und Herkunft zu befragen. Telramund versucht, den Ritter zu überwältigen, doch dieser tötet ihn. Der Ritter verspricht, Elsa, dem König und dem gesamten Brabanter Volk seine Identität preiszugeben. König Heinrich hofft, endlich mit den Brabanten gemeinsam in den Krieg aufbrechen zu können. Doch der Ritter steht nicht mehr als Anführer zur Verfügung, da sich Elsa nicht an die Vereinbarung gehalten hat. Und so berichtet er von seiner Herkunft: Er ist ein Abgesandter der Gesellschaft des Heiligen Grals in Montsalvat, der Sohn Parzivals – und heiße Lohengrin. Nun müsse er, wieder von dem Schwan geleitet, dorthin zurückkehren. Ortrud erkennt in dem Schwan den von ihr verfluchten Knaben Gottfried. Der Zauber löst sich, und der künftige Herrscher Gottfried kehrt zu den Brabanten zurück. Während Lohengrin in der Ferne entschwindet, sinkt Elsa entseelt zu Boden.





---

## ACT ONE

After nine years of peace, Germany is again under threat of war, which is why King Heinrich wants to unite the German principalities in common cause in the struggle against Hungary. Brabant, however, is in a precarious situation. The throne has been vacant ever since the death of the duke because Elsa, his daughter, refused to marry Friedrich von Telramund, in whose care her father placed her before he died. von Telramund has since married Ortrud, who comes from the former ruling house of Radbod. Since Elsa's younger brother Gottfried has disappeared mysteriously, Telramund claims the right to the throne and accuses Elsa of fratricide. Instead of defending herself, Elsa describes to King Heinrich a dream she has had in which a champion is sent by God to defend her cause. Heinrich therefore calls for a trial by combat in which a knight will fight Telramund for Elsa's cause. A knight does indeed arrive to fight for Elsa, led by a swan. There is, however, one condition: Elsa is never to ask his name or where he comes from. Elsa agrees and the knight vanquishes Telramund. Elsa's reputation is saved, King Heinrich and the Brabantians accept the unknown knight as their leader.

## ACT TWO

Friedrich is dejected and is bitter in his reproaches to Ortrud, claiming the only reason for his thinking that he had right on his side was because she had maintained that she had witnessed Elsa murdering Gottfried. Now he has to live with the shame of having been defeated in combat. Ortrud manages to lift his spirits by telling him there must be some kind of spell surrounding the knight. After all, she argues, nobody knows who the stranger is. As soon as his secret is out, his power will be lost – and she and Telramund will be able to succeed to the throne of Brabant. Elsa, who can hardly believe her good fortune, feels sorry for Ortrud, even though the latter is voicing doubts about the integrity and loyalty of the knight. Elsa invites Ortrud to accompany her to the altar at her approaching wedding. The king has outlawed Telramund and calls on the Brabantians to rally round their new leader and arm themselves for war. Ortrud is not prepared to walk behind Elsa in the bridal procession. She also casts doubt in public about the trial by ordeal, claiming that nobody knew where the knight came from and also whether his powers were not magic. The King tries to stop things from escalating but Telramund appears on the scene and accuses the unknown knight of using magic. The knight, however, feels only a sense of duty towards Elsa who, in spite of her misgivings, keeps her promise not to ask about his origins. The marriage can take place without further disturbance.

---

### ACT THREE

Elsa and her knight are alone for the first time in the bridal chamber. Elsa is plagued by doubts about whether their relationship can possibly have a future. In spite of having been forbidden to do so, she cannot stop herself from asking her knight about his name and where he comes from. Telramund tries to kill the knight who manages to fell the intruder. The knight promises Elsa that he will divulge his identity to the king and all the Brabantians. King Heinrich hopes to be able finally to set off to war with the Brabantians at his side. The knight, however, is no longer available to lead them as Elsa has broken her vow, and so he tells them where he is from: he is an envoy from the Temple of the Holy Grail in Montsalvat, the son of Parzival, and his name is Lohengrin. Now he must return to Montsalvat, again accompanied by the swan. Ortrud recognizes in the swan the boy Gottfried, whom she changed into his present form. The spell is broken and the future ruler, Gottfried, returns to the people of Brabant. While Lohengrin disappears, Elsa sinks lifeless to the ground.







---

## PREMIER ACTE

Au bout de neuf ans de paix, la guerre menace de nouveau les pays germaniques. C'est pourquoi le roi Henri veut réunir autour de lui les principautés allemands contre la Hongrie. Mais Brabant se trouve en situation précaire : depuis la mort du duc, le trône est encore vacant parce qu'Elsa, la fille du duc, a refusé d'épouser Friedrich von Telramund sous la protection duquel son père l'avait placée avant sa mort. À la suite de cela, Telramund prit pour femme Ortrud, descendante de l'ancienne dynastie régnante des Radbod. Depuis la mystérieuse disparition de Gottfried, le frère cadet d'Elsa, Telramund revendique le droit au trône et accuse Elsa de fratricide. Au lieu de se défendre, Elsa relate au roi Henri la vision qu'elle a eue dans laquelle un champion envoyé par Dieu prendrait sa défense. Alors Henri convoque un tribunal de droit divin, auprès duquel un guerrier, représentant Elsa, devra vider la querelle par un combat contre Telramund. Effectivement apparaît un chevalier, conduit par un cygne, qui veut se battre pour Elsa. Mais il pose une condition à cela : Elsa ne devra jamais poser la question de savoir qui il est et d'où il vient. Elsa y consent. Le chevalier triomphe de Telramund. La réputation d'Elsa est réhabilitée. Le roi Henri et les ducs brabançons adoptent le chevalier inconnu comme chef.

## DEUXIÈME ACTE

Friedrich, humilié, fait d'amers reproches à Ortrud : c'est uniquement parce qu'elle avait affirmé être le témoin du fratricide qu'il avait cru avoir le droit pour lui et qu'il doit désormais vivre avec la honte de la défaite dans un combat de droit divin. Mais Ortrud sait s'y prendre pour lui redonner courage : elle soupçonne un sortilège autour de la personne du chevalier. Elle lui fait remarquer que, finalement, personne ne sait qui est cet inconnu et que, dès qu'on découvrirait son secret, cela briserait son pouvoir – et Telramund et elle-même pourraient monter sur le trône brabançon. Elsa, qui a du mal à croire à son bonheur, éprouve de la pitié pour Ortrud quoique celle-ci doute de la fidélité et de l'intégrité du chevalier. Elsa invite Ortrud à l'accompagner jusqu'à l'autel pour ses noces. Le héraut de combat du roi annonce la proscription de Telramund et incite les Brabançons à s'armer en vue de la guerre sous la direction du nouveau chef. Ortrud n'est pas disposée à paraître au second rang, seulement derrière Elsa, dans le cortège nuptial. En outre elle remet en question publiquement la validité du jugement divin, affirmant qu'on ne savait ni d'où le chevalier venait, ni si son pouvoir ne relevait pas de la magie. Alors que le roi veut mettre un terme aux troubles, même Telramund le pros crit accuse le chevalier de sorcellerie. En fait, le chevalier ne se sent engagé qu'envers Elsa qui, malgré son incertitude, tient parole en ne posant pas la question de son origine. Les noces peuvent se dérouler sans perturbation.

---

### TROISIÈME ACTE

Pour la première fois Elsa et son chevalier ne se trouvent pas en public. Elsa, assaillie de doutes quant à l'avenir de leur relation, ne peut s'empêcher, malgré l'interdiction, de questionner son chevalier sur son nom et son origine. Telramund tente de maîtriser le chevalier mais celui-ci le tue. Le chevalier promet de révéler son identité à Elsa, au roi et à tout le peuple brabançon. Le roi Henri espère pouvoir enfin partir en guerre avec les Brabançons à ses cotes. Mais le chevalier n'est plus à leur disposition en tant que chef parce qu'Elsa ne s'en est pas tenue à leur accord. Alors il relate son origine : il est un émissaire de la Confrérie du Saint-Graal de Montsalvat, le fils de Perceval et il s'appelle Lohengrin. Il doit y retourner, de nouveau conduit par le cygne. Ortrud reconnaît le cygne : c'est le petit Gottfried qu'elle avait maudit ; le charme est rompu et le futur monarque Gottfried retourne chez les Brabançons. Comme Lohengrin disparue, Elsa glisse jusqu'à terre, inanimée.





---

## LOHENGRIN

Lohengrin suchte das Weib, das an ihn *glaubte*: das nicht fröge, 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 nur bewundert und angestaunt, oder ihm – als einem Unverstandenen – anbetungsvoll 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 konnte, – nach *Liebe*, nach *Geliebtsein*, nach *Verstandesein durch die Liebe* verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewusstsein wollte er nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener 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 Gemeinheit, 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.

## ELSA

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 überhaupt mit enthalten und nur die notwendig von ihm zu ersehrende 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 unbewusste Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieses „unbewussten Bewusstseins“, wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur – und zwar gerade, als es mich zur treuesten Darstellung ihres Wesens drängte – zu immer innigerem Verständnis. Es gelang mir, mich durch dieses Vermögen so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, dass ich zu gänzlichem Einverständnis mit der Äußerung desselben in meiner liebenden Elsa kam. Ich musste sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, dass ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen – oft in heißen Tränen mir entströmenden – Jammer, als ich unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. 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 gerade mit Lohengrin untergehen musste, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der

---

entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe gerät und dies Wesen dem hier noch Unverständnisvollen an ihrem Untergange offenbart; 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 abschoss, 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 Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür, – hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.

Richard Wagner  
(aus *Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851)





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 anderen Zeit als der jetzigen, und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen, eigentümlichen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nötigende Aufgabe für mein Gestalten erschien.



## WOLKEN LESEN

Wolken. Wie flüchtige, schwebende Gestalten aus einer anderen Welt stehen sie über uns. Ihre Bewegungen scheinen magisch. In mächtigen Massen versammeln sie sich zu einer Einheit mit mythischer Kraft. Versteckt in ihren Zügen suchen wir nach Vorahnungen und schicksalhaften Botschaften aus dem Jenseits. Seit unserer Kindheit versuchen wir, ihre wechselnden Formen zu entschlüsseln. Doch in Zeiten von Klimawandel und Krieg ist diese Kindheitsbeschäftigung überlebenswichtig geworden. Man blickt zum Himmel, erlebt von diesen Vorboten der Erlösung, den Durst unserer verbrannten Erde zu löschen und Leben hervorzubringen. Und sie kommen, um den Durst zu stillen. Und sie kommen,

um zu vernichten. Sammeln ihre Kräfte in Wirbeln und Fronten, die an uns zerren, uns fortreißen. Als Engel der Zerstörung erheben sie sich in Pilzen aus nuklearem Rauch oder regnen als Vulkanasche herab, um alles Leben unter sich ersticken. Der argentinisch-dänische Künstler Juan Hein, fasziniert von diesem Spektakel, durchsuchte das Internet nach Wolken aller Art und sammelte diese in seinem Buch *Clouds and Bombs*. Wo Hein Bilder von Wolken entdeckte, die ihn fesselten, fotografierte er sie neuerlich, um durch den zusätzlichen digitalen Filter die Form und Botschaft der Wolke zu lenken. Wodurch wir als Betrachter der Frage gestellt sind: Können wir sie noch entziffern? Die guten von den schlechten Nachrichten.

Auch Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsen, sondern ein uraltes menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum unserer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt. Von dem widerspruchsvollen Wesen dieses Einflusses sie so zu läutern, dass wir das rein menschliche, ewige Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, dies war die Aufgabe des neueren Forschers, die dem Dichter zu vollenden übrig bleiben musste.



# Die Imagination des Helden

Ein Gespräch vor Probenbeginn mit dem Regisseur Kornél Mundruczó

MK Wie war Ihr Verhältnis zu Richard Wagner in der Vergangenheit?

KM Mit Wagner und seinem Schaffen verbinden mich persönlich zwei Aspekte. Zum einen ist Wagner in Ungarn, meinem Heimatland, so etwas wie ein Brennglas: In unserem Verhältnis zu Wagner spiegelt sich unsere Sicht auf den großen Nachbarn Deutschland und alles, was wir an Deutschland schätzen und was wir kritisieren. All die gegensätzlichen Bewertungen, die seine Person und sein Werk erfahren, dienen als Stellvertreterargumente. Darüber hinaus war sein Einfluss auf die ungarische Literatur substantiell, seine Stoffe und sein dramatischer Zugriff wirken bis heute nach. Ich selbst habe in dieser Hinsicht die Nibelungen-Sage auf die Bühne gebracht, in einer Übersetzung der germanischen Quellen durch den viel zu früh verstorbenen ungarischen Schriftsteller János Térey (*Nibelungen-Wohnpark*, 2004, mit dem Ensemble Krétakör).

Eine andere Verbindung geht zurück in meine Kindheit, in der ich oft Ouvertüren und orchestrale Passagen aus Wagners Opern gehört habe, und ich erinnere mich, wie mich schon damals die unendliche Schönheit seiner Musik berührt hat. Das waren ganz naive Eindrücke, manchmal ohne überhaupt zu wissen, dass es sich um Wagner handelte. Aber als ich mich später mit ihm auseinanderzusetzen begann und seine Werke neu entdeckte, wurden diese Erinnerungen wieder geweckt, an das Erleben einer entwaffnenden Schönheit – für mich als Kind wie als Erwachsenen gleichermaßen. Diese Empfindung ist, bei allem Bewusstsein für seine problematische Stellung in der Geschichte, nicht nur der Musikgeschichte, unverändert geblieben.

Der innere Widerspruch macht Wagner für mich zu einer zerbrechlichen Erscheinung. Zerbrechlich, weil er so gegensätzliche Eigenschaften in sich vereint – fast wie ein bipolarer Charakter. Das findet sich eigentlich in jedem Aspekt der Handlung und in jeder der Hauptfiguren seiner Musikdramen. So großspurig und vereinnahmend uns Wagner in seinen Briefen und Äußerungen



oft entgegentritt, so fragil scheinen mir seine Seele, seine Gedanken, seine ganze Existenz. Und ohne die Tiefe und verletzlichkeitsvolle Aufrichtigkeit seiner Musik würden viele Konstellationen in seinen Texten kollabieren.

MK Lohengrin ist ein scheinbar fehlerloser Held, unbefleckt und makellos. Jedenfalls an der Oberfläche. Wie gehen Sie mit diesem Phänomen um?

KM Diese Oper besteht aus wunderbarer Musik und einer problematischen Handlung. Lohengrin ist dargestellt als wahrer Held ohne Schattenseiten, ohne viele Schattierungen. Darin liegt für mich geradezu der Schlüssel zum Stück. Lohengrin ist keine richtige Persönlichkeit, die von irgendjemandem nach Brabant gesandt wird. Er entsteht durch den Glauben an ihn, er wird durch uns, durch die Menschen, die ihn sich vorstellen, erschaffen. Eine Menschenmenge, die auf Erlösung wartet, imaginiert sich diesen an eine Tyrannengestalt grenzenden Helden – unberührt und unberührbar, völlig pur und übermenschlich –, dem man ohne zu zweifeln zu folgen hat.

Ich persönlich glaube nicht daran, dass Gott (oder ein Gott) uns Königinnen und Könige oder Pharaos und Politiker schickt. Ich bin überzeugt, dass all diese Erscheinungen die Geschöpfe der Gesellschaft um sie herum sind. Was ich an der Oper *Lohengrin* so bewundere, ist, dass sie in die Tiefe dieser Krise führt: eine gesellschaftliche, globale Krise, in der der Menschheit die Menschlichkeit aus dem Blick geraten ist und in der deshalb solche Erscheinungen Gestalt annehmen können. Es hat für mich etwas von einer Post-Humanität, in der die Menschen die Erkenntnisse der Aufklärung wieder verdrängt haben und wo an die Stelle von Eigenverantwortung die Hoffnung auf eine Person getreten ist, die von irgendwoher auftaucht, um alle Probleme zu lösen und die Antwort auf alle Fragen mitbringt. Ich komme aus Osteuropa, aus einem seit vielen Jahren krisengeschüttelten Land, wo einem hoffnungsvollen Aufschwung ein Absturz folgte und seitdem alle Leute auf Rettung warten. In solch einer Situation kann man als charismatische Persönlichkeit

in wenigen Monaten eine große Karriere machen. Das ist das Wesen des Populismus zu allen Zeiten. Provokant formuliert: Man kann die Oper *Lohengrin* so lesen, als wäre ihr Titelheld eine populistische Figur. Er ist so rein, wie man sich nur auf Instagram inszenieren kann. Ein menschengemachtes Idol.

MK Boris Voigt betont in seinem Beitrag in diesem Programmheft, dass *Lohengrin* von zwei Charismatikern geprägt ist: vom Titelhelden und von Ortrud.

KM Die Dualität zwischen Lohengrin und Ortrud ist für mich eine weitere wesentliche Säule des Dramas. Ich verstehe Ortrud als eine rational denkende Frau und kann ihren Standpunkt durchaus nachvollziehen. Sie ist keine eindimensionale Hexe. Sie verwendet zwar fragwürdige Mittel in ihrem Verhalten, aber sie hat auch recht, wenn sie sich weigert, einem neuen Gott zu huldigen, den man ihr und vielen anderen von einem Tag auf den anderen vorgesetzt hat. Sie repräsentiert einen viele Generationen alten Glauben, der auf einmal nichts mehr gelten soll. Darin liegt die Quelle ihres Hasses, für den sie Friedrich von Telramund einspannt. Angesichts ihrer Lage stellen sich Fragen wie: Sind wir fähig, Verantwortung für die Dinge um uns herum zu übernehmen? Oder tun wir nichts und warten nur auf irgendjemandes Gnade? Ich kann viel mit ihrer Haltung anfangen; sie ist mir in gewisser Weise sogar sympathisch. Insbesondere in diesem chauvinistisch grundierten Plot ist es wichtig, den einen vorhandenen starken weiblichen Charakter zu feiern und nicht durch einseitige Schilderung zu desavouieren. Keiner von beiden, Ortrud und Lohengrin, ist natürlich einseitig gut oder böse. Es gibt da kein Schwarzweiß. Beide haben schillernde Seiten.

MK In was für einer Welt sind diese Figuren angesiedelt? Das von Monika Pormale gestaltete Bühnenbild hat Züge eines aseptischen Laboratoriums, in dem eine Versuchsanordnung durchgespielt wird.

KM Wir haben während der Vorbereitung in unserem Team lange über diesen Punkt nachgedacht. Unsere Prämisse war, die Grundzüge

der Handlung, das Gefüge seiner Personen und die Atmosphäre des Stücks nicht im Geringsten anzutasten. Wir wollen die Essenz bewahren und trotzdem eingefahrene Klischees vermeiden, die solche berühmten Werke oft in Geiselschaft nehmen. Keine silberglänzende Ritterrüstung, aber auch keine abstrakte Reduktion; keine romantische Märchenerzählung, aber auch keine platte Politisierung. Mit diesem Ziel vor Augen sind wir einen Schritt zurückgegangen, näher ans Mittelalter heran, und haben uns eine Art Pastorale vorgestellt – so, wie man sich in einem feudalistischen Dorf die eigenen Geschichten erzählt, um sich seiner Gemeinsamkeit zu vergewissern, in einer Zeit, in der die narrative Struktur nicht hierarchisch, sondern fast demokratisch war, als Geschichten den Zweck hatten, sich gegenseitig zu unterrichten, von Versuchen und Irrtümern zu berichten, einander in Frage zu stellen: Wie verstehen wir unser eigenes Menschsein? Diese Idee führte uns zu einer Welt, die womöglich posthuman ist, ohne dass exakt definiert wäre, wann und wo sie sich ereignet. Wir wissen nicht, was sich hinter den Türen verbirgt, sondern befinden uns immer innerhalb des Raumes – der wiederum kein möblierter Raum in einem Haus ist, sondern mit verschiedenen Inhalten angefüllt werden kann, mit einem Wald, mit einem Meteoriten oder womit auch immer. Wie die Menschen, die ihn bevölkern, hat auch der Raum selbst widerstreitende Eigenschaften. In diesem Setting befinden sich alle Beteiligten ständig auf der Bühne. Keine äußerlichen Merkmale suggerieren eine hierarchische Rangordnung, alle tragen grundsätzlich dieselbe Art von Kleidung, und alle erschaffen die Konstellationen gemeinsam. Die Anmutung des Raums soll futuristisch sein, aber auf eine Weise, die einem nicht ins Gesicht springt – eher subtil und durch den Konterpart der „Füllung“ in der Schwebe gehalten.

MK „Keiner ging, doch einer kam“, heißt es in der *Walküre*. Aber hier sind schon alle da?

KM Ja. Niemand verlässt den Raum, keiner kommt hinzu. Alle sind schon da, auch Lohengrin. Aber er bringt die entscheidende Veränderung mit sich. Denn als er in trauriger Stimmung in den

Vordergrund tritt, lautet der erste Satz von Gewicht, den er äußert: Fragt nicht, wer ich bin! Eine Welt ohne Fragen? Das ist wirklich eine Provokation. In solch einer Welt würde ich nicht leben wollen. Unsere Welt bewegt sich aber immer mehr in diese Richtung. Relevante Kommunikation wird immer mehr unterbunden. Dadurch wird Lohengrin für mich zu einer sehr kontroversen Figur – die selbst unter einer schweren Belastung leidet: Wenn er sagt, wer er ist, dann stirbt er.

MK Er scheint fast in einer Linie mit den dystopischen Romanen des 20. Jahrhunderts zu stehen.

KM In der digitalen Welt ist das schon fast Realität. Die Grenze zwischen echt und vorgetäuscht ist kaum noch zu erkennen. Alles ist Manipulation. Lohengrin selbst verhält sich in höchstem Maße manipulativ. Thomas Mann hat uns in seiner Erzählung *Tod in Venedig* vorgeführt: Schönheit kann töten. Lohengrin hat eine Verbindung zu Tadzio – diese Schönheit, dieses Charisma. Ich sehe ihn nicht als eine genetisch optimierte Version des Homo sapiens. In meiner Sicht ist er geboren als das Wunschenken der Menschheit. Wir erschaffen unsere Lohengrins, wie wir auch unsere politischen Führerfiguren erschaffen. Er soll zwar eine gewisse evolutionäre Veränderung über die Dauer der Handlung erfahren, aber er beginnt auf jeden Fall wie einer von uns. Er kommt nicht von außen, sondern aus der Mitte der Gemeinschaft.

MK Wie steht es um seine Fähigkeit zu lieben? Woher kommt seine Liebe zu Elsa? Durch ihre Frage wird die eben geschlossene Ehe ja nie vollzogen, wie man früher gesagt hat; dass er nicht nur überlebensgroßer Held und Retter, sondern auch ein Mann aus Fleisch und Blut ist, muss er nicht beweisen.

KM Er ist ein Schwan ... Ich weiß nicht, wer er ist. Vielleicht gibt uns die stimmliche Façon, die Wagner ihm verliehen hat, einen Hinweis. Seine vokale Führung ist kühl, ein kalt schimmernder Klang, fast inhuman, außerirdisch. Das geht beinahe in Richtung der entsexualisierten Stimmen der Kastraten, die trotzdem eine

solch sinnliche Wirkung ausgeübt haben. Lohengrins Liebe zu Elsa ist ein großes Fragezeichen. Ist das eine Liebe zu einem anderen menschlichen Wesen, oder zeigt sich darin eine Eigenliebe zu sich selbst als gottähnlichem Wesen?

Elsa ist natürlich ebenfalls eine widersprüchliche Figur. Ihr psychologischer Zustand ist hochinteressant. In welcher Verfassung träumt man derart körperlich von jemandem? Kürzlich wurde in einer Inszenierung suggeriert, dass sie wirklich die Mörderin ihres Bruders sei. Das sehe ich nicht so. Aber sie ist eine innerlich zerrissene Person, die plötzlich im Fokus der Öffentlichkeit steht, umgeben von Klatsch und Tratsch, der die Grenzen zur Verleumdung überschreitet. Das zehrt an den Nerven, das zerrt einen bis in den Wahnsinn.

Die Liebe zwischen ihr und Lohengrin ist jedenfalls sonderbar, gewiss geprägt von Narzissmus auf beiden Seiten, eine Projektion – weit entfernt von einer echten Liebe zwischen zwei Menschen. Auch das ist ein höchst aktueller Zug, erkennbar an all den Selbstdarstellungen, zu denen die sozialen Medien uns auffordern und die so viele Menschen bereitwillig bedienen. Als aber Elsa den Versuch unternimmt, ihrer Beziehung ein stabiles Fundament zu verleihen, als sie nämlich das Recht einfordert zu fragen, stürzt alles zusammen. Ich glaube nicht an Geschichten – solche, wie Bernardo Bertolucci sie uns in *Der letzte Tango in Paris* erzählt –, in denen man nicht die Identität des anderen erfahren darf, ohne die Beziehung zu zerstören. Ich halte das für einen populistischen Kniff: sich von den normalen Menschen abzuheben durch ein Frage- oder Wissensverbot. Das macht mir Lohengrin so verdächtig.

MK „Den König spielen immer die anderen“, heißt eine alte Theaterweisheit.

KM Lohengrin wird erwählt von den übrigen. Ich ändere nichts an den Charakteren und ihrem Gefüge, aber Macht und Einfluss und Beziehungen basieren auf Verabredungen und gewachsenen Verhältnissen, keinem dynastischen Erbe. Eine Gruppe von Menschen zeigt uns Geschichte als eine Untersuchung der

Bedingungen, aufgrund derer Menschheit in Menschlichkeit erwachsen kann. Das mag noch abstrakt klingen, aber ich hoffe, dass es sich auf der Bühne in Gesten übersetzt und in nachvollziehbaren Vorgängen manifestiert – nur eben nicht im Realismus eines Fernsehfilms, sondern in einer sich selbst vorgespielten, sich selbst vergewissernden Wirklichkeit. So wie in der Prozession im zweiten Akt: Menschen kommen die Stufen aus dem Untergrund herauf und gehen durchs Portal in die Kirche, wo sie ungesehen wieder nach unten steigen – ein nicht abreißender Strom, bei dem deutlich werden soll, dass es sich nicht um viele Hunderte Menschen handelt, sondern immer um dieselben, die sich wie in einem Ritual ihrer selbst und ihrer durch vorgetäuschte Menge suggerierte Bedeutung versichern.

Im Grunde ist *Lohengrin* eine statische Oper, die sich nicht leicht einer äußeren Dynamik unterwirft. Darin liegt auch ein großer Reiz, denn dadurch wird der Fokus auf die psychologischen Beziehungen zwischen den Figuren gelenkt. Ich hoffe, dass damit zugleich auch Empathie für diejenigen geweckt werden kann, die kalt und distanziert scheinen. Wir wollen wir den Dingen auf den Grund gehen, hinter die Fassade schauen, denn hinter der historisch-romantischen Liebesgeschichte steckt ein hochpolitisches Stück. Da geht es um Machtverteilung in einer Übergangszeit, in der sich alle Parteien in Stellung bringen. Ein Erlöser, der aus einem fernen Land zur Rettung gerufen wird: wie heikel ist diese Story in einer Zeit, in der ein Land sich gegen einen Angriff des Nachbarn verteidigt und von überall her um Hilfe ruft! Wie positioniert man sich in so einer Situation, was hat das für Konsequenzen?

MK Wer beobachtet dieses Experiment?

KM Einige Male werden die Türen geöffnet, und wir sehen ein helles pulsierendes Licht dahinter. Ist es eine codierte Botschaft? Sind wir in einem menschlichen Laboratorium? Hat die Klimakatastrophe schon die Erde vernichtet? Liegt hinter den Türen unsere Schuld, lauern dort unsere Irrtümer, unsere Vergehen, unser Wunschenken? Wir wissen es nicht, und es soll der Fantasie

jedes Betrachters offenbleiben. Genauso wie die Herkunft und Funktion des Meteoriten. Dieser Monolith wird sich gegen Ende über eine längere Zeit herabsenken, ein Kunstobjekt, das den Bühnenraum okkupiert und konfrontiert, aber auch bereichert, ein Element, das eine größere Wahrheit repräsentiert als unsere kleinen oder größeren menschlichen Probleme. Es ruft uns ins Bewusstsein, dass es eine übergreifende, überzeitliche Wahrheit gibt, dass wir Teil eines größeren Universums, eines großen Ökosystems sind. Nachdem so viele Beteiligte während der Handlung sterben, bricht damit etwas von außerhalb der dramatischen Struktur hinein. Der Meteorit ist sozusagen Wagner selbst. Er hat uns diese Figur Lohengrin gebracht, mit der wir klarkommen müssen, in der Oper wie in der Realität. Ich würde keiner Gesellschaft wünschen, einen Lohengrin zu bekommen. Aber seine Musik entfaltet unverändert ihre Faszination. Sie ist manchmal kalt wie Heroin. Sie macht süchtig wie eine Droge. Für mich ist das so seit meiner Kindheit: Die Musik hat eine Schönheit, die einen nie wieder loslässt.

Das Wunderbare ist der Widerspruch,  
der im Wirklichen auftaucht. Die  
Liebe ist ein Zustand der Verwirrung  
des Wirklichen mit dem Wunderbaren.  
Louis Aragon, in *Le paysan de Paris*





# Holde Wunder und der Rache Werk Positives und negatives Charisma im *Lohengrin*

Boris Voigt

Boris Voigt ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Heidelberg und Privatdozent an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach dem Studium der Musikwissenschaft, Soziologie und Philosophie an der Universität Hamburg wurde er mit einer Arbeit über Musikstiftungen und Patronage-Netzwerke in Antike und Mittelalter promoviert. An der Humboldt-Universität vertrat er 2014/15 die Professur für Musiksoziologie und Historische Anthropologie der Musik und habilitierte sich dort 2018 mit einer Arbeit über ökonomische Strukturen im musikalischen und kompositorischen Denken von der Frühen Neuzeit bis in die Moderne. 2020 und 2021 nahm er Vertretungsprofessuren an der Musikhochschule Lübeck und der Hochschule für Musik und Darstellende Künste Stuttgart wahr. Seine Forschungsschwerpunkte konzentrieren sich auf die Soziologie und Philosophie der Musik, die Musik im Mittelalter sowie auf die Musikgeschichte vom 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert.

In seiner Zwiespältigkeit zwischen Historiendrama und Märchen, transzendtem Ideal und irdischem Leben, politischer Intrige und sehnsüchtiger Liebe, gesellschaftlicher und persönlicher Not, zwischen weißer und schwarzer Magie – Ebenen, die sich zudem vielfältig überlagern – ist Richard Wagners *Lohengrin* nicht leicht zu verstehen. Weder fügen sich die verschiedenen Aspekte bruchlos einer übergreifenden Deutung, noch arrangiert Wagner mit ihnen eine Spielwiese interpretatorischer Beliebigkeit. Vielmehr eröffnet er verschiedene Problemhorizonte, die sich einer abschließenden Klärung verweigern. Einen erhellenden Blick auf *Lohengrin*, der eine Bündelung wenigstens einiger der verschiedenen Ebenen verspricht und zugleich der Oper in ihren Ambivalenzen gerecht wird, bietet der von Max Weber zwischen 1915 und 1920 in die Soziologie eingeführte Begriff des Charisma. Der aus dem Griechischen entlehene Ausdruck heißt so viel wie Gnade oder göttliche Gabe. Weber fasst Charisma neutraler als eine wirklich oder vermeintlich bestehende außeralltägliche Qualität eines Menschen. Durch den Glauben anderer an dieses Außeralltägliche erlangt der Charismatiker – sei es innerliche, sei es äußerliche – Herrschaft über die an ihn Glaubenden. Charisma beruht auf Hingabe an das vermeinte Außergewöhnliche, nach alltäglichen Maßstäben nicht zu Begreifende. Unabhängig von einem solchen, vorrangig emotionalen, nicht selten als ekstatische Ergriffenheit erlebten Glauben existiert kein Charisma. Ursprünglich verband sich Charisma mit Vorstellungen magischer Fähigkeiten oder intensiver mystischer Versenkung. Auch ästhetische Aspekte haften dem Begriff an, wie schon seine Herkunft von „charis“, von Anmut und Schönheit also, vermuten lässt. Kaum zufällig spricht Weber von den „religiös ,Unmusikalischen““, sobald er von jenen handelt, denen die Intensität eines solchen Glaubens fehlt (*Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen I*, 1920). Ebenso wenig entgeht ihm, dass mit der Romantik die Kunst als eine Instanz innerweltlicher Erlösung das Erbe des religiösen Charismas antrat und mit ihr die Figur des Künstlergenies. Von dem aus dem Charisma-Begriff entwickelten Idealtypus der charismatischen Herrschaft klammert Weber Kunst und Religion keineswegs aus; nichts hätte ihm ferner gelegen als eine Beschränkung des Herrschaftsbegriffs auf den institutionalisierten Bereich der Politik.

## GEFÜHL UND GEIST

*Lohengrin* kann in mehrfacher Hinsicht auf charismatische Gesichtspunkte hin betrachtet werden. In der zwischen der Komposition von *Lohengrin* und *Rheingold* entstandenen und 1852 erschienenen Abhandlung *Oper und Drama* schreibt Wagner, „im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl. Der Verstand sagt uns, so ist es, erst wenn uns das Gefühl gesagt hat: So muss es sein“. Das entspricht Webers Definition von Charisma als „emotionaler Überzeugung von der Wichtigkeit [...] einer Manifestation religiöser, ethischer, künstlerischer, politischer oder welcher Art immer“ (*Wirtschaft und Gesellschaft*, 1921). Wagners Ästhetik ist auf ein charismatisch motiviertes Erleben ausgerichtet und wurde – oder wird – auf diese Weise erlebt, nämlich als Rausch, als „Entgleistheit der Seele“, wie Thomas Mann sein Erleben im Theater schildert (*Versuch über das Theater*, 1908), für das ihm Wagners Kunst der Inbegriff war. Hernach stelle sich „Unfähigkeit zur Alltäglichkeit, nachdem man die Schönheit erkannt, oder Katzenjammer und Reue nach einer zehrenden Zerstreuung“ ein. Beruhigend und vertrauenswürdig erschien ihm das ergreifende Geschehen auf der Theaterbühne nicht. Insbesondere mit dem *Lohengrin*-Vorspiel, „diesem romantisch gnadenvollsten aller existierenden Musikstücke“, verband er solch außerordentliche seelische Regungen. Wagners Kunstwelt war ihm, „der in einer Art von freiwilliger Verbannung in ungeliebter Fremde lebte“, die Heimat seiner Seele, wie er in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* schildert. Dabei erinnert er sich wiederum des *Lohengrin*-Vorspiels, dessen romantische Botschaften ihm zugleich für das eintreten, was für ihn Deutschland als Nation auszeichnet. Ideell befinde sich – den umfangreichen Essay schrieb Mann, während die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs tobten – der „Geist des Lohengrin-Vorspiels“ im Krieg mit der „internationalen Eleganz“ als pars pro toto der westlichen Zivilisation in ihrer Oberflächlichkeit, ihrem Aufgehen im Alltäglichen. Als zwiespältig oder gar gefährlich erlebte er Wagners Musik allemal. Mann war nicht der einzige, auf den Wagners Musik eine solch prägende Wirkung hatte. Doch verlor er nie eine gewisse reflexive Distanz zu seinem eigenen Erleben; als ein dem charismatischen Zauber einer Person oder einer Idee voll-

ends erlegener Adept eignete er sich nicht. So erging es mit Wagner und dessen Opern nicht jedem. Immer wieder versammelten sich Menschen um den Komponisten und nach seinem Tod um sein Werk, die diese Musik und die mit ihr verbundenen Ideen als existentiell erlebten und von denen einige ihre Lebensführung und ihre Tätigkeit dauerhaft oder für eine Zeitlang soweit irgend möglich an Wagners Person und Schaffen banden. Wagner erwartete dies geradezu, Freunde waren für ihn jene, die aus emotionaler Übereinstimmung mit ihm seine künstlerische Absicht „als ihre eigene aufzunehmen imstande sind und an dem Streben ihrer Verwirklichung innigen Anteil zu nehmen vermögen“. Die Intensität dieser Verehrung unter den Wagnerianern hielt nach Wagners Tod mit unverminderter Intensität an. So erinnert sich Harry Graf Kessler (*Gesichter und Zeiten*) an seine Gespräche als junger Student mit Daniela Thode, die „einen mystischen Kult betrieb, die Anbetung ihres Stiefvaters Richard Wagner. Ich glaube, dass diese Art von Mystik, die einen Menschen nicht bloß zu einem Übermenschen umdeutete, sondern auch gegen jede Kritik wie gegen ein Attentat schützte, erst von den Wagnerianern erfunden worden ist.“

## ZWEI CHARISMATIKER IN LOHENGRIN

Nicht nur von außen, in seiner Aufnahme durch die Hörer, kommen *Lohengrin* charismatische Merkmale zu. In der Oper selbst steht mit der Titelfigur ein Charismatiker im Zentrum. Doch muss man es noch genauer nehmen: Es sind zwei Charismatiker, die mit entgegengesetzter Absicht, allerdings in durchaus komplementärer Weise die Handlung prägen. Neben Lohengrin verfügt auch Ortrud über Charisma, dem neben ihrem wenig eigenständigen Ehegatten Friedrich von Telramund eben auch Elsa erliegt, lange bevor der Zweifel ob des Frageverbots an ihr nagt. Musikalisch drückt dies das Motiv aus, zu dem Elsa in ihrer Not zum inbrünstigen Gebet auf die Knie sinkt. Trotz klanglicher Differenz ist es der mit Ortrud verbundenen Motivik eng verwandt; ein Umstand, der vor allem deshalb schwer wiegt, da der Moment des Gebets in seiner klanglichen Intimität nicht die äußeren Umstände der Not Elsas meint, sondern ihr inneres Erleben. Selbst innerlich ist Elsa schon nicht mehr frei von Ortruds Einfluss.

Freilich könnten Ortrud und Lohengrin ebenso Märchenfiguren sein, Ortrud als böse Zauberin, die den Prinzen verhext, und Lohengrin als Wunder vollbringender Ritter, der zur Befreiungstat schreitet. Im soziologischen Zugang über das Charisma erschließt sich diese Ebene nicht vollends. Nur lassen sich Lohengrin und Ortrud auch nicht recht in der Märchenwelt verorten. Sie treten inmitten einer historisch sehr präzise umrissenen Situation auf, sind dort allen gegenwärtig und handeln in der Alltagswelt; und anders als in der Romantik schweben sie nicht zwischen Einbildung und Wirklichkeit – vom Verstand leicht als ein gewöhnliches Phänomen zu entlarven. Der Zauber im *Lohengrin*, der helle und der dunkle, ergreift alle und wirkt sich in der allen gemeinsamen Alltagsrealität aus. Hieran lässt sich Charisma im soziologischen Sinne zeigen. Eine zentrale Voraussetzung von Charisma besteht in einer Empfänglichkeit für Außeralltäglichkeit, die nach Webers Auffassung vor allem aus einer tiefgreifenden, in ein drängendes Erlösungsbedürfnis mündenden Krisenerfahrung erwächst. Anlass für solche Erfahrung bietet die Handlung der Oper reichlich. König Heinrich und seine Ritter sehen das Reich durch die ungarischen Reiterheere bedroht, die Brabanter durchleben eine schwere dynastische Verwerfung, Elsa schließlich kann den unerklärlichen Verlust ihres Bruders nicht verwinden und hat sich überdies vor Gericht für dessen angebliche Ermordung zu verantworten; kaum jemand steht auf der Bühne, der sich nicht nach Erlösung aus der Not sehnen würde. Diesen Wünschen und Sehnsüchten bieten Charismatiker eine Projektionsfläche. Sie stehen für etwas ein, an dem es ihren Anhängern mangelt, und versprechen, die deprivierende Gegenwart zu überwinden. Noch bevor Lohengrin überhaupt ein Wort an die Versammelten richtet, spricht die Menschenmenge ihn als gottgesandt an. Nicht nur Elsa ist ergriffen, die ihre Traumvision in seiner Erscheinung wiederfindet, auch die Chöre der Brabanter und des königlichen Gefolges können sich seiner Erscheinung nicht entziehen. In sphärisches A-Dur gehüllt, der Gralstonart, sind sie mit dem leisen Erklingen des Lohengrin-Motivs in den Trompeten ihrem Alltag entrückt, sobald sie Lohengrin in der Ferne erblicken. Mit noch flüsterndem Stimmengewirr verwundert einsetzend sind sie schon wenig später, während der in

Glanz gehüllte Ritter sich anschickt, dem Nachen zu entsteigen, „in höchster Ergriffenheit“ vollkommen von seiner Gottgesandtheit überzeugt. Auf einmal scheinen sämtliche Probleme überwindbar. Nur der Zweikampf ist zu bestehen, und das Reich hat einen unbesiegbaren Heerführer, die Herrschaftsprobleme der Brabanter sind gelöst und Elsa schwebt in höchstem Glück. Dass Lohengrin sich zum Schützer, nicht aber zum Herzog von Brabant ausrufen lässt, bestätigt den charismatischen Charakter der Herrschaft, die er antritt. Er möchte seine Legitimation nicht an die traditionellen und konventionell geregelten Strukturen binden; eine Parallele zu Wagners Opernfigur Rienzi, der sich Schützer, nicht König Roms nennen lässt.

### SINNBILDER DES AUSSERALLTÄGLICHEN

Wagners eigene Überlegungen zur Funktion des Grals kommen Webers Definitionen zum Außeralltäglichen erstaunlich nahe. In seiner Erläuterung zum *Lohengrin*-Vorspiel schreibt er, es sei das unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen nicht erfüllbare Verlangen nach Liebe – die für ihn den Kern der äußerst problematischen Idee einer unmittelbaren, unverstellten Vergemeinschaftung der Menschen miteinander bildet –, das die Einbildungskraft außerhalb der bedrückenden Wirklichkeit setze. In Gestalt des Grals erschaffe die Phantasie eine sinnliche Vorstellung des Ersehnten, die bald als wirklich vorhanden geglaubt und aufgesucht werde. Charismatiker handeln zwar in der gewöhnlichen Welt, aber der Geist, aus dem heraus sie handeln, ist nicht von dieser Welt. Zu dem Außeralltäglichen, auf das sie sich berufen, haben allein sie Zugang, die übrigen lediglich über ihre Person. Lohengrin schöpft sein Sendungsbewusstsein aus der Gralssphäre, Ortrud gewinnt ihre Stärke in Berufung auf die alten Götter, denen die Gegenwart keinen Platz einräumt. Ihr Charisma ist zwar weniger augenscheinlich in Szene gesetzt als dasjenige Lohengrins, wirkt aber musikalisch beinahe die gesamte Oper hindurch. Wie die Titelfigur der Oper kommt Ortrud aus einem jenseits der Gesellschaft angesiedelten Bereich, dem düstren Wald; ebenso wie Lohengrin werden ihr außeralltägliche Fähigkeiten zugeschrieben. Eine wilde Seherin, die ihm geheimnisvoll den Geist berücken wolle, nennt sie Friedrich von

Telramund, der sich nach seiner Niederlage im Gottesgericht zunächst von ihr lösen möchte und dennoch in ihre Nähe gebannt ist. Klagend und schauerlich klingt Elsa Ortruds Rufen nach ihr in den Ohren. Später erfasst sie das Grausen, als letztere Zweifel an Lohengrin sät. Obwohl innerlich vor Ortrud gewarnt, lässt sie sich von ihr betören. Nicht anders ergeht es dem König, seinem Gefolge und ebenso den Brabantern; zwar erkennen sie Ortruds Verruchtheit und Hass, dennoch gelingt es ihr auch bei ihnen, Lohengrins Geheimnis, das letztlich das Fundament seines außeralltäglichen Ansehens bildet, ins Zwielficht zu ziehen. Sein lichtiges Geheimnis hat sich in ein womöglich dunkles verwandelt. Am Ende des zweiten Aufzugs ist aus dem über jeden Zweifel erhabenen Schützer jemand geworden, von dem alle annehmen, er müsse selbst geschützt werden. Ähnlich wie bei Lohengrins Erscheinen gerät die Menge der Versammelten in Verwirrung, was auch die leichte Dissoziation der Gesangsstimmen zeigt, aber die Art der Verwirrung ist eine ganz andere. Zwei Motive beherrschen diesen Augenblick, untergründig das im Piano erklingende mit Ortrud verbundene Motiv, und daran anschließend, unüberhörbar im Fortissimo, die aufsteigende mit dem Frageverbot assoziierte Geste. Gegenüber Ortrud hat Elsa, haben aber ebenso die übrigen am Geschehen Beteiligten nicht genügend Vorsicht walten lassen; komplementär zur mangelnden Vorsicht Ortrud gegenüber ist Elsa mit der Übertretung des Frageverbots auch dem Charisma Lohengrins zu nahe gekommen. Weder das negative noch das positive Außeralltägliche vermag vollkommen ins gewöhnliche Leben aufgenommen zu werden. Mit dem Bemühen darum wird der Beginn eines Prozesses erkennbar, den Weber Veralltäglichung des Charismas nennt. Langsam fließt das Charisma wieder in die Bahnen des Gewohnten und Geregelten zurück; als vollkommen außeralltägliche Instanz außerhalb der Institutionen vermag es sich nicht dauerhaft zu behaupten. Das Geheimnis verbürgt Lohengrins Außeralltäglichkeit. Gerade dieser unzugängliche Kern entzieht ihn der Gewöhnlichkeit, dem, worüber alle verfügen. Wagner selbst nutzte die Intensität, mit der Geheimnisse die Imaginationskraft wecken. „Hier schließ' ich ein Geheimnis ein, da ruh' es viele hundert Jahr': solange es bewahrt der Stein, macht es der Welt sich offenbar“,



sprach der Komponist zur Grundsteinlegung des Festspielhauses. Mag das in den Grundstein eingeschlossene Geheimnis in nichts weiterem als diesem Satz bestehen, das ist ganz gleichgültig. Wichtig ist die Projektionsfläche, die das Geheimnis bietet. Bräche man die von Wagner eingemauerte Kapsel auf, wäre der Zauber des Geheimnisses erledigt, ähnlich wie der Blick hinter die Aufbauten der Theaterbühne den Zauber der Aufführung zerstörte.

### AMBIVALENZEN DES CHARISMAS

Das Außeralltägliche, das den Kern des Charismas bildet, ist von vornherein ambivalent. Lohengrins Macht, die die Versammelten bei seiner Ankunft gebannt hält, erleben sie als selig süßes Grauen, nicht einfach als Freude. Neben der Einteilung in ein positiv gewertetes und ein negativ gewertetes Außeralltägliches – auf ersterem beruht in der Oper das Charisma Lohengrins, auf letzterem dasjenige Ortruds – ist jede außeralltägliche Instanz in sich selbst zwiespältig. Das positiv gewertete Außeralltägliche erweckt durchaus Furcht und Schrecken, sobald seine Gebote und Normen verletzt werden. Nicht allein Elsa versetzen die Folgen ihrer Übertretung des Frageverbots in Angst, ebenso fürchten – von Ortrud abgesehen – alle anderen den neuerlichen Verlust dessen, was sie sich erhoffen. Umgekehrt erschöpft sich das negativ gewertete Außeralltägliche nicht in Bedrohung; wer sich ans Tabu hält, entgeht dem Grauen. Für die, die ihm folgen, enthält es ein ebensolches Versprechen, wie es das positive Außeralltägliche seinen Anhängern verspricht. Friedrich von Telramund erhofft sich von Ortruds Zauberkünsten die Verwirklichung seines Herrschaftsanspruchs. Die zwei entgegengesetzten Formen des Außeralltäglichen können sich aufgrund ihrer strukturellen Übereinstimmung ineinander verwandeln. Noch nicht so eingehend und ausdrücklich wie im *Ring*, aber doch deutlich, sind die Gegenpole im *Lohengrin* miteinander verknüpft. Elsas Abhängigkeit von Lohengrin hat zwar nicht dieselben Gründe wie die Friedrichs von Ortrud, die Strukturparallelen zwischen ihnen allerdings reichen weit. Besonders in den Momenten, in denen die Hoffnung auf die charismatische Instanz sich als trügerisch erweist oder zerfällt, fallen die Ähnlichkeiten auf. Gegen Ende des ersten Aufzugs stürzt

Friedrich nach seiner Niederlage im Gottesgericht vor Ortrud nieder, ihr Zauber vermochte gegen Lohengrin nichts auszurichten. Die Folgen der Niederlage wirken sich nicht zuletzt auf Friedrichs innere Verfasstheit verheerend aus. Nachdem Elsa das Frageverbot gebrochen und Lohengrin den im selben Moment mit seinen Getreuen eindringenden Friedrich niedergestreckt hat, sinkt Elsa, die Folgen ihrer Frage ahnend, ohnmächtig zu Boden. In der Musik bezieht Wagner die Gegensätze noch erheblich deutlicher aufeinander als über das Bühnengeschehen, am offenkundigsten vermittelt der Tonarten. Das finstere fis-Moll Ortruds ist eng mit dem schwebenden A-Dur der Gralssphäre als dessen Paralleltonart verwandt. Steigert sich die Musik mit zunehmendem Hass Ortruds in ein grelles Fis-Dur, so übernimmt das Gralsmotiv diese Tonart von Ortruds letztem Ausbruch „in wilder Verzückung“ und trägt sie in das Gebet Lohengrins hinein, in dem er um die Erlösung Gottfrieds bittet und damit Ortrud um ihre Rache bringt. Freilich gibt es für die Verwandtschaft der Gegensätze neben den inhaltlichen noch ganz andere Gründe. Die Einheit, von denen die Gegensätze idealiter durchwoben sind, integriert *Lohengrin* zum Kunstwerk.

Die letzte innerweltliche Tat, die für die Brabanter die Dinge zum Guten wendet, liegt schon nicht mehr in Lohengrins eigener Hand. Er betet um die Aufhebung des auf Gottfried lastenden Zauberbanns. Ein Gebet jedoch ist nicht unmittelbar wirksam, es ist eine Anrede und hofft auf Antwort. Mit dem Niederschweben der Taube aus der transzendenten Gralssphäre ist der Lösung des Banns stattgegeben. Mit der Rückkehr Gottfrieds braucht es das Charisma Lohengrins ohnedies nicht mehr. Dass sich aber nicht nur das Charisma durch Veralltäglichsung abnutzt, sondern sein Hineintreten in die Alltagswelt zerstörerische Auswirkungen haben kann, zeigt das Schicksal Elsas. Ihre Liebe gilt nicht einfach dem Menschen „Lohengrin“. Schon in ihren Traumbildern ist ihre Sehnsucht nach dem Ritter nicht allein an dessen Person geknüpft, den Rahmen ihrer Entrückung bildet vielmehr das Gralsmotiv. Das Vertrauen, das sie als Liebende mit dem Überschreiten des Frageverbots einfordert, widerstreitet der Gerichtetheit ihrer Liebe auf Lohengrin als Charismatiker, der er ohne das Geheimnis nicht wäre. Die Ambivalenz des Charismas

steigert sich für Elsa zu einem echten Dilemma, aus dem es kein Entrinnen gibt. Ob Wagner die dilemmatischen Verstrickungen bewusst reflektierte oder ob er als Dramatiker wahrnahm, die Handlung würde ohne Elsas Tod an Wahrhaftigkeit verlieren, ihr tragisches Moment verspielen, ist seinen schwankenden Ansichten zur Figur Lohengrins nicht eindeutig zu entnehmen. Kurz erwog er sogar ein mildes Ende der Handlung, in dem Lohengrin Gnade gegenüber Elsa geübt hätte und geblieben wäre, verwarf den Gedanken jedoch rasch wieder. Wagners erster Eindruck jedenfalls, nach dem ihm Lohengrin als zwielichtig mystische Gestalt erschien, die ihn mit Misstrauen und Widerwillen erfüllte, täuschte ihn nicht völlig. Weder lässt sich die Figur Lohengrins auflösen in die Sehnsucht nach menschlicher Liebe und Nähe noch die Liebe zu ihm in eine nur auf den ‚gewöhnlichen‘ Menschen gerichtete. Die Ambivalenz des Charismas ist unaufhebbar.

– ich bleibe dabei, dass mein Lohengrin nach meiner Auffassung die tiefste tragische Situation der Gegenwart bezeichnet, nämlich das Verlangen, aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann.



# „Das süße Lied verhallt“ Allerlei Schwanengesänge in Wagners *Lohengrin*

Georg-Albrecht Eckle

Georg-Albrecht Eckle, Autor und Regisseur, studierte Philosophie, Literatur und Musik. Er arbeitete in der Hölderlin-Forschung, leitete sieben Jahre lang das Stadttheater Chur, inszenierte Oper und Schauspiel und entwickelte Projekte für Film und Fernsehen, beispielsweise die Serie *Belcanto* über die Tenöre der Schellack-Zeit und den Dokumentarfilm *Furtwänglers Liebe* (beide mit dem Regisseur Jan Schmidt-Garré) und *Schiller und die Musik* mit Peter Gülke (mit der Regisseurin Marieke Schroeder). Außerdem wirkt Georg-Albrecht Eckle als Coach in Sachen Programmgestaltung für Sänger, Schauspieler, Instrumentalisten und Dirigenten.

Zumindest singt der Schwan, der den *Lohengrin* so populär gemacht hat, in Richard Wagners vielschichtigem Opus nicht, sondern ist Signal: sichtbar je nach Inszenierung auf der Bühne, hörbar nur, weil Wagner dessen Erscheinung in eine magische Klangfläche hüllt, die das Außer- oder Über-Irdische versinnlicht und dessen Personifikation – realiter auf der Bühne den Herrn Lohengrin – im wahrsten Wortsinne trans-portiert. Und da liegt die Crux dieser ausdrücklich „romantischen“ Oper: Das Jenseitige wird Mensch, schlimmer: wird Mann. Scheinbar. Und Wagner gibt dem Schwan zwar keine Stimme, sondern suggeriert ihn uns als Klang-Bild.

### KEIN VOR-SPIEL

Mit dem ersten Ton trifft so auf uns die Klangmagie des weltberühmten Vorspiels, das gar kein Vor-Spiel ist, sondern die völlige Vorwegnahme von allem, und vor allem des Endes: Ende der Offenbarung des Grals in der Gralserzählung, die hier zelebriert wird geradezu als Lied ohne Worte – mit Gruß an Mendelssohn. Wagner schreibt mit diesem magischen Klangfeld sozusagen den Sieg des Himmels fest und manipuliert den Hörer vorab sinnlich zugunsten der Götter, die für Lohengrin bedauerliche, für Elsa existentielle Frage beantwortend: Wer bist denn *du*? Der Himmel hingegen bestätigt sich selbst und verlässt die Menschen mit Schrecken ohne Ende: Zum Schluss des Dramas im Finale der Oper entfährt Lohengrin in schmerzvollen Tönen, Volk und König schreien alle ihr gelles „Weh“ und Elsa „Ach“, und nach ein paar tränenreichen Moll-Tönen schließt Richard Wagner, bereits im Expresszug zum Musikdrama sitzend, seine letzte ausdrücklich „romantische Oper“ affirmativ bis zum Wahnsinn in strahlenden A-Dur-Fortissimo-Takten – als wolle er an der Station Romantik für ein paar Sekunden nochmals aussteigen, allerdings nur per Notbremse: für einen kleinen kurzen Abschied ... denn schon geistern die Nibelungen in seinem Kopf als Zukunftsmusik.

### IMMER MEHR ABSCHIED

Abschiede, um die geht es im *Lohengrin*. Mit seinem so von ihm genannten Vorspiel hatte Wagner die gute alte Ouvertüre, selbst die

progressivste wie die zum *Freischütz* vom Kollegen Weber, die in ihren motivisch-thematischen Andeutungen neugierig machen will auf das Drama, ad absurdum geführt. Sein psychisch wirksames Sphären-Konstrukt hingegen wird geradezu in seiner grandiosen musikalischen Vision zum symphonischen Konzertstück. Das Thema Lohengrin ist abgedeckt: es kommt vom Gral und steigert sich zu dessen Selbstdarstellung. Man möchte es symphonisch nennen – aus Verlegenheit, hat es doch mit einer Satzform in der üblichen dialektischen Weise nichts mehr gemein. Wagner lässt auch Beethoven als Muster der zielgerichteten musikalischen Entwicklung im Sinne thematischer Arbeit damit hinter sich, nein: er setzt mit diesem Stück Musik einen Raum und steigert ihn ins Unermessliche, Raum, den wir nicht betreten können.

### MEHR SCHWANENGESÄNGE

Wagner evoziert Schwanengesänge in dieser seiner letzten Oper, und das heißt: er zitiert und lässt die Oper ver-klingen wie lauter letzte Lieder. Dass es trotz allen nicht nur erotischen, sondern konkret sexuellen Zaubers im Brautgemach des dritten Aktes zum Liebesakt nicht kommt – das ist große menschliche Tragik. Und wenn das „süße Lied“, der bis zur Fatalität berühmte Brautzug, als Brautlied verhallt für das ungleiche Ehepaar, verklingt auch die Oper als Idyll, als Chance zur Bewahrung der innersten Wahrheit inkarniert im Lied. Allerdings: menschlichen Wahrheit. Und Wagner reizt diesen Abschied heraus. Bis auf ein paar wenige Takte der Vereinigung, der ausgesungenen, wo beide Stimmen sich ineinander schmiegen, „Fühl’ ich zu dir so süß mich entbrennen“ (Takte 351 bis 361), ganze zehn Takte Glück in der Imagination, nicht mal im Vollzug – wie, und das weiß Wagner, nur die Oper es realisieren kann im echten Belcanto-Duett. Seine „musikalische Prosa“, die er mit dem *Ring* gleichsam verbindlich machen will, stellt Wagner sich nämlich völlig selbstverständlich auf belcantistischer Grundlage italienischer Bauart vor. Und wir haben Dokumente dieser Tradition: einmal die Brautgemach-Szene gehört in der unschätzbaren Aufnahme mit Emmy Destinn und Rudolf Berger von 1909, verstehen wir Wagners Vision.



## KEIN LIEBES-AKT

Eines ist damit klar: das folgende Drama ist nur Menschenschicksal. Von oben angeordnet. Der Schwan wird zum Symbol der menschlichen Ohnmacht: Das einst für Elsa rettende Signal in der Not, das den Ritter bringt, wird in ihr zum Schrei im Brautgemach nach diesen Sekunden der Innigkeit: „Der Schwan, der Schwan“, den Elsa plötzlich halluzinierend imaginiert, als wolle er den Ritter wieder weg-holen – und gerade da stellt sie, anstelle liebender Vereinigung, die verbotene Frage in höchster Erregung. Für diese Phase des Wahns greift Wagner plötzlich und ausdrücklich zum – wörtlich in der Partitur – „Rezitativ“: Das ersehnte Liebesduett schlägt um ins Zer-bersten des Idylls, wobei im selben Moment Elsas ins Bild des Schwans gesteigerte Vision den Einbruch des Mörders Telramund signalisiert, der den Retter zu beseitigen sucht. Der Verbrecher stirbt, weil Elsa Lohengrin rechtzeitig das Schwert reicht. Das ist Drama; Gott straft Mensch. Das Schlimme, Schlimmste: Die Liebe geht zu Grabe mit Lohengrins „Weh, nun ist all unser Glück dahin“ – sechs lange Schläge gibt ihm Wagner für das Wort „Glück“. Was folgt, und das ist der progressive Wagner, der instrumental – „Lied ohne Worte“ – erinnert an die des Duett-Glücks: „Fühl’ ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“ – und das für einmal in beider Mund.

## KEINE LIEBE OHNE LIED

Einerseits will er weg von ihr, der alten Tante Oper – und braucht sie doch: Die wenigen wahrhaft lyrischen Momente, die bei Wagner in uns haften bleiben, sind denn doch der Oper geschuldet: Tristans und Isoldes veritables Liebes-Duett singt sich vollendet liedhaft aus als Schwanengesang des höchsten Moments: „Lass mich sterben“ – um dann auch wieder im Mord zu enden: „Rette dich, Tristan!“ Wie im Brautgemach bleiben die Momente unfassbarer liedinniger Schönheit nur der Erinnerung. Meisterhaft hat Carl Dahlhaus an der Brautgemach-Szene analytisch gezeigt, wie raffiniert und gnadenlos Wagner mit dem Periodenbau der Liedform spielt und für die großen Momente des Menschseins in der Liebe nutzt; denn seine musikalische Prosa wird den lyrischen Moment nicht hergeben. Weil sie auf das totale Drama zielt, das die Musik überhaupt erst auslösen muss

und eben nicht zur Musik Bilder zu erfinden hat, also Aktion *auf* Musik. Das Drama evoziert die Musik. Und dafür hat Wagner sozusagen den *Ring* erfunden, denn der ist Handlung pur: dieses weltumspannende Schurkendrama von Gott und Mensch, das endlich auch noch die Götter untergehen lässt – gewiss zu Recht.

### BÖSE ZUKUNFT: DRAMA

Wagner dekonstruiert die Oper zugunsten des totalen Dramas als Gesamtkunstwerk. Und weil er um jeden Preis progressiv in der Realisierung seiner Vision sein will, wird er dort vollendet modern, wo Konflikt ist. Dahlhaus hat messerscharf dargestellt, dass im *Lohengrin* Ortrud und Telramund, die Verbrecher, musikalisch die einzig Progressiven sind: „Es sind die Widersacher, deren musikalische Sprache sich ins Ungewohnte vorwagt“, so dass ausgerechnet „der Dialog Telramund-Ortrud zu Anfang des zweiten Aktes die musikalisch avancierteste Szene von *Lohengrin* ist.“ Zwar packt Wagner sie zunächst noch in Schein-Rezitative ein, lässt uns noch „reguläre Achttaktperioden“ (Dahlhaus) vermuten, um sich dann davon abzustoßen, wenn das Böse („Du wilde Seherin ...“) zu sich selbst kommt: „Die irreguläre Länge der Phrasen wirkt isolierend. Den Ausgleich und Widerpart zur Auflösung der rhythmischen Quadratur in Prosa, der geschlossenen in eine offene Syntax, stellt die Fundierung des Tonsatzes durch wiederkehrende Motive dar. Der Dialog Telramund-Ortrud wird fast durchwegs durch Orchestermotive gestützt, die zusammen und in der Wechselwirkung mit den Vokalphrasen die Melodie in dem Sinne bilden, in dem Wagner den Begriff verstand. (...) Ein entscheidendes Moment des Leitmotivsystems (...) ist damit in einem Modellfall vorausgenommen.“

### DAS LETZTE WORT ...

Dort aber, wo Liebeswahrheit sein muss, wird Wagner zum Opfer seines eigenen Systems und „durch die Konstruktion der dramatischen Handlung dazu gezwungen (...) der musikalischen Tradition, dem Liedertonfall (...) das letzte Wort zu lassen“ (nochmals Dahlhaus). Diesen Ton braucht er, und der geht nicht vorwärts, sondern *steht*: tief innen. Wagner reduziert ihn inskünftig auf wenige „konservative“,

aber große Momente. Und die wird es, karg, aber unentbehrlich auch im *Ring* geben – wie die eben genannten Takte im Brautgemach. Oder wie in den Idealmomenten der *Meistersinger* das sogenannte Gespräch zwischen Sachs und Evchen „Gut'n Abend, Meister!“, wo, aus dem Fliedermonolog herauswachsend, der große Eros zwischen dem ungleichen, aber wahren Paar waltet. Dass die Schusterstube im dritten Aufzug reine wahre Oper sei, stehe dahin: Hier geht's ja endlich um Kunst und wie man sie macht – Stolzing hat den Vorzug gegenüber dem ihm sonst so verwandten Lohengrin; er ist wenigstens Sänger. Damit lebt das Lied, am innigsten im scheinbar altmodischen Quintett „Selig wie die Sonne“ und triumphiert dann gar noch – allerdings fragwürdig genug wie bei Elsa um eines Preises willen – auf der Festwiese des Schlussbildes: noch einmal große Anleihe bei der Oper, sozusagen als Material für eine schon vergangene Welt. Gar eine bessere, nur nicht mehr mögliche? Eine, in der wirklich noch *gesungen* wird ...

#### GESPLITTERTES HUMANUM

Was Wagner so modern macht, hier wird's Ereignis: Sein neues System des prosaischen Musikdramas zeichnet geradezu prophetisch die Übermacht des Bösen einer künftigen Welt. Klein sind die Inseln der Wahrheit in den „alten Liedern“. Am *Lohengrin* wird klar, was nicht mehr geht – das Natürlichste. Etwa das, was Elsa will. Gewiss, der Retter kommt und befreit sie politisch von der ihr zugeschobenen Schuld des Brudermords. Was Elsa vor allem jedoch will, ist nicht viel Anderes als Frausein in ihrem Körper, der Erfüllung ersehnt. Zwar macht ihr das Sakrale zunächst Mut – was sie aber eigentlich erwartet, ist der Mann Lohengrin, nicht die Erscheinung. Kann sie „fassen und halten ihn“ wie Gretchen es mit dem, wenn auch unheimlichen, Faust will, der wenigstens nur den Teufel im Gepäck hat? „Und küssen ihn so wie ich wollt“ ... Elsa darf es nicht, das, was sie will. Das ganze mit dem Retter ihr geschenkte System Heiligkeit bringt sie in eine inhumane Enge zwischen Zwang zur Dankbarkeit und Sehnsucht nach weiblicher Erfüllung: „Alles, was ich bin“, gibt sie gleich zu Beginn, geblendet von der Heiligkeit, auf die unheilige Frage: „Wenn ich im Kampfe für dich siege, willst du, dass ich dein Gatte sei?“

Dieser Konnex ist zutiefst inhuman, wenn man es so nennen will. Er kommt ja auch von oben. Und nicht aus ihr.

### DAS ÄLTESTE LIED ...

Und das wiederum ist auch ein „altes Lied“, uraltes – wir kennen den Mythos aus der griechischen Antike: Semele muss sterben, weil sie ihren Liebhaber Zeus schauen, sprich anfassen will, wissen will, wen sie liebt. Da ist Elsa zunächst noch bescheiden, denn die will ja erst einmal nur den Namen des Göttlichen wissen. Da geht es der griechischen Semele doch noch ganz gut: Sie darf sterben, indem sie immerhin Dionysos hervorbringt; die germanische Elsa muss leben ohne Schwangerschaft, zwar mit aus dem Schwan transmutiert wiedergekehrten Bruder, den das böse machtgierige Gegenspiel Ortrud-Telramund meucheln wollte und Elsa als Mörderin verleumden – da hat der Himmel denn wenigstens das unschuldige Kind zu sich genommen. Kurzum, mit den himmlischen Mächten ist kein irdischer Bund zu flechten.

### PREIS DER KUNST

Dass Wagner mit dem manipulativen Übergewicht, mit der er uns von Anbeginn in die sakrale Klangfläche einhüllt, Angst vor dieser Macht insinuieren könnte, hat er wohl nicht einmal bedacht. Wir sollen wohl dem Zauber des Grals verfallen, einem System, dem das an sich schon so zweifelhaften Humanum kein Wert ist – nach dem französischen Philosophen der Postmoderne Jean-François Lyotard müssen wir vielleicht zu erkennen lernen, dass „das Eigentliche des Menschen darin bestünde, vom Inhumanen bewohnt zu sein.“ Wagners Musik des Gral-Zaubers ist zweideutig – und so auch intendiert. Hier zitiert Lyotard den surrealistischen Dichter Guillaume Apollinaire: „Die Künstler vor allem sind die Menschen, die inhuman werden wollen.“ Wagner riskiert das rigoros: Er lässt Elsa am Ende seiner letzten „romantischen Oper“ unendlich arm dastehen, theatralisch aber noch so wirksam mit ihrem sinnlosen Ruf „Mein Gatte, mein Gatte“, als sie Lohengrin entschwinden sieht. Nicht human direkt wirksam, sondern in der Darstellung. Und diese Musik ist die Darstellung selbst und will und kann nicht sein ohne. Hier scheiden sich die Geister.

## DAR- UND VERSTELLUNG

Robert Schumann, der beim Studium der *Tannhäuser*-Partitur alles flach fand, korrigiert sich massiv brieflich gegenüber Mendelssohn, nachdem er das Werk auf der Bühne erlebt hatte – als Bühnenmusik, gibt er zu, ist sie irgendwie genial. Aber sie ist als Musik nie nur sie selbst. Sie besteht, auch vor sich selbst, nur mit Darstellung. Bühne. Theater. Irgendwie kann man plötzlich den aberwitzigen Satz des Dramatikers und Schauspielers Antoine Artaud begreifen, den Rainer Naegele in seinen aufregenden Texten zur Darstellbarkeit zitiert: „Ich bin ein Feind des Theaters. Ich bin es immer gewesen. So sehr ich das Theater liebe, so sehr bin ich, eben deshalb, sein Feind.“ Es ist die Kunst, die dazwischen ist. Eklatant bei Wagner, erschütternd im Übergangswerk *Lohengrin*. Nie ist diese Musik möglich ohne gewisse Verstellung – wenn sie unverstellt sein muss im Zwang zur Wahrheit, muss sie zitieren: das Un-Verstellte, etwa das Lied. Wagners über alle geniale Musik erbringt daher, human gesprochen, ein bestürzend zwiespältiges Resultat. Und hier ist Adornos Einsicht nicht zu vergessen, die wiederum Lyotard zitiert: „Treue hält die Kunst den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie.“

# Lohengrin und Superman

## Die dunkle Seite der Superhelden

Elisabeth Bronfen

Elisabeth Bronfen ist Professorin für englische und amerikanische Literatur an der Universität Zürich und Professorin an der Universität New York im Rahmen des Global Distinguished Professorship-Programms. Sie wurde an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert; ihre Habilitationsschrift wurde unter dem Titel *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* veröffentlicht. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts sowie Gender Studies, Psychoanalyse, Film, Kulturtheorie und Bildwissenschaft. Zu ihren Publikationen gehören ferner Bücher wie *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film* und jüngst *Obsessed. The Cultural Critic's Life in the Kitchen*. Derzeit arbeitet sie an einer Monografie zur Shakespeare-Rezeption im zeitgenössischen Film.

## DER ERLÖSER ALS KRISENFIGUR

Die Bevölkerung von Brabant hofft auf Rettung. Seit dem Tod des Herzogs wird im Land eine politische Fehde ausgetragen; Zwietracht herrscht. Graf Friedrich von Telramund hat die Macht an sich gerissen und Ortrud geheiratet, die Letzte aus dem Geschlecht des Fürsten Radbod, der vor der Christianisierung Herrscher war. Der innere Zwist wird durch eine äußere Bedrohung gesteigert. Ein deutscher König ist gekommen, um Soldaten für seinen Feldzug gegen das sein Reich bedrohende ungarische Heer anzuheuern. Inmitten dieser doppelten Gefährdung der Gemeinschaft zeichnet sich eine dritte Notlage ab. Elsa, die Tochter des verstorbenen Herzogs, wird beschuldigt, ihren Bruder Gottfried ermordet zu haben. Vor den König geführt nimmt sie keine Stellung zur Anklage ein, als würde sie dessen irdische Gerichtbarkeit nicht anerkennen. Vielmehr beschreibt sie verzückt einen gottgesandten Ritter, der ihr im Traum erschienen sei und für sie kämpfen soll. Indem Elsa mit ihrem Ruf nach dieser Rettergestalt ihr Schicksal ganz in dessen Hand legt, weist sie sich nicht nur die Rolle des Opfers zu, um dessen Unschuld zu beweisen ein Zweikampf stattfinden soll. Sie hebt zudem diesen partikularen Gerichtsfall auf die Ebene einer mythischen Konfrontation zwischen einem das Gute verkörpernden Helden und dem schurkischen Widersacher, der sie verleumdet hat.

Der König lässt sich auf ihre Fantasie ein und verkündet: „Gott allein soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden!“ Seine Einsicht, dass er diesen Streit nicht lösen kann, bedeutet zwar einen Machtverzicht, bringt zugleich aber auch das Verlangen nach jener sakralen Kraft zum Ausdruck, die dieser entzauberten Welt abhandengekommen ist. Und tatsächlich: Das Erscheinen von Lohengrin, der aus seinem Schwanmobil an Land tritt, kommt einem Wunder gleich. In seiner glänzenden silbernen Rüstung, dem Helm auf dem Haupt, dem kleinen goldenen Horn an seiner Hüfte und dem Schwert, auf das er sich gelassen abstützt, taucht er wie aus dem Nichts vor der versammelten Gemeinde auf. Alle sind vor Staunen gebannt. Der von Elsa gerufene Ritter, den der König selbst in seiner gottgesandten Macht autorisiert, wird zur kollektiven Erlöserfigur. Weil er übermenschliche Kräfte besitzt, kann an ihn die Erwartung gerichtet

werden, die vom Streit zerrissene Gesellschaft wieder zu heilen. Seine charismatische Fähigkeit, sich für Gerechtigkeit einzusetzen, hängt zugleich von jenem geheimnisvollen Verbot ab, mit dem er seinen Status als Fremder festlegt: Man darf ihn weder nach seiner Herkunft noch seinem Namen fragen, sondern muss bedingungslos an seine übermenschlichen Kräfte glauben. Erst dieses unbefragte Vertrauen in seine gesegnete Gabe erhebt ihn vom gewöhnlichen Menschen zum heilsbringenden Erlöser.

In Lohengrins Sieg über Telramund, mit dem dessen Schurkerei bezeugt wird, ist eine dramaturgische Serialität angelegt: Lohengrin ist als Erlöserfigur Symptom jener Krise, die er zu heilen verspricht. Könnte man eine reale Lösung des politischen Zwists finden, müsste man nicht nach einem gottentsandten Retter rufen. Den vom Grafen entfachten Streit kann Lohengrin zwar befrieden, nicht aber das Böse grundsätzlich ausmerzen. So bleibt – selbst nachdem Elsa ihrem Traumritter sowohl die Herrschaft über das Reich ihres Vaters als auch ihre Hand angeboten hat – der Machthunger und die Rache-lust der Besiegten bestehen. Der übermenschliche Retter muss weiterkämpfen, weil Streit als untilgbarer Teil zum Menschlichen gehört. Lohengrin ist aufgrund seines Sieges legitimiert, die Herrschaft über Brabant anzutreten. Doch dabei wirft jenes Verbot, auf dem seine Macht basiert, die Frage auf: Kann in einer defizitären Wirklichkeit eine Erlöserfigur, die sich in Geheimnisse hüllen muss, überhaupt in das alltägliche politische Geschäft eintreten? Denn das Verbot, nach seinem Namen zu fragen, schürt nicht nur das Verlangen, seine Identität zu enthüllen. Die Geheimhaltung ruft sogar den Verdacht auf: Könnte die Hoffnung, welche die Gemeinde zusammen mit Elsa in diesen Erlöser legt, womöglich eine kollektive Verblendung sein?

### DER ERLÖSER ALS SUPERHELD

Als Figur, die nicht nur auf den Ruf einer bedrängten Frau antwortet, sondern eine allgemeine Sehnsucht nach sinnstiftender Transzendenz verkörpert, lässt Lohengrin sich mit jenem Superhero vergleichen, den Jerry Siegel und Joe Schuster 1938 vor dem Hintergrund einer vom Faschismus bedrohten Welt ins Leben gerufen haben.



Auch an Superman wird eine messianische Erwartung in Zeiten der Unruhe gerichtet. Auch seine Geschichte hat kompensatorischen Charakter, bietet er doch als Vermenschlichung einer überirdischen Kraft Orientierung in einer krisenhaften Welt. Auch ihm erlauben seine besonderen Fähigkeiten, schurkische Mächte zu konfrontieren und zu besiegen – ob geldgierige Geschäftsmänner, korrupte Politiker oder Wahnsinnige, die nach Macht lechzen.

Erinnern wir uns: Kurz bevor seine Heimat Krypton von einem anderen Planeten zerstört wird, legt der weise Forscher Jor-El seinen einzigen Sohn in ein Raumschiff und entsendet ihn zur Erde, zusammen mit Kristallen, die sein gesamtes Wissen enthalten. Weil der Junge einer viel weiter entwickelten Spezies entstammt, hat auch er den Menschen überlegene Leibeskräfte. Er ist fast unverwundbar und kann blitzschnell durch den Himmel fliegen, durch alles außer Blei hindurchsehen und selbst weit entfernte Stimmen hören. Zwar wird er unter dem Namen Clark Kent von einem Farmer im mittleren Westen der USA aufgezogen, doch dieser gibt seinem Adoptivsohn von klein auf zu verstehen, dass seine Ankunft auf der Erde einen höheren Sinn hat. Bald errichtet der Junge für die Kristalle, die er aus seiner Heimat mitgebracht hat, einen Schrein in der Höhle „Fortress of Solitude“. Regelmäßig pilgert er dorthin, um von Jor-El, der ihm als geisterhafte Vision erscheint, alles über seine Herkunft und seine übermenschlichen Kräfte zu erfahren. Die Vorstellung, es sei seine besondere Erbschaft, der Menschheit zu helfen und ihr den Weg zum Guten zu zeigen, mag eine selbstaufgelegte Verantwortung sein, doch sie ist ebenso aus den sakralen Botschaften seines Vaters erwachsen.

Wie Brabant braucht auch die Großstadt Metropolis, in die Clark Kent zieht, um für die Zeitung Daily Planet zu arbeiten, eine Erlöserfigur. Auch dort herrschen Angst, Verwirrung, Korruption und Kriminalität. Wenn Superman in seinem blauen Anzug, mit gelbem Signet auf der Brust und rotem Cape um die Schultern wie aus heiterem Himmel auftaucht, um ebenso plötzlich nach jedem erfolgreichen Einsatz wieder wegzufiegen, löst auch sein Auftritt Staunen und Begeisterung aus. Allerdings überbietet er Lohengrin in seiner Rolle des Beschützers aller Bedrohten. Er antwortet nicht nur auf den Ruf

einer einzelnen Frau, sondern allen, die um Rettung flehen. So glücklich ihn diese auferlegte Verantwortung macht, sie hat darüber hinaus etwas Triebhaftes, hält Superman doch, während er durch die Lüfte fliegt, stets Ausschau nach Situationen, in die er eingreifen könnte. Und auch seine Kraft hängt von der Geheimhaltung seiner Identität ab. Niemand weiß, dass Clark Kent, der mit seiner übertriebenen Höflichkeit wie aus der Zeit gefallen zu sein scheint, unter seinem spießigen Anzug immer sein Superman-Kostüm trägt. Die riesige schwarze Brille, die ihn kurzsichtig wirken lässt, ist das i-Tüpfelchen auf seiner Tarnung.

Die clevere Journalistin Lois Lane hegt zwar kurz den Verdacht, hinter ihrem gutherzigen Kollegen könnte sich Superman verbergen, verwirft diesen Gedanken jedoch schnell wieder. Im Gegensatz zu Elsa fragt sie in dem Exklusivinterview, das Superman ihr gewährt, nicht direkt nach seinem Namen, und berichtet zudem nur das, was er ihr von ihm zu erzählen erlaubt. Um ihr einen Einblick in sein geheimes Wesen zu verschaffen, nimmt er sie auf einen nächtlichen Flug über die Stadt mit, doch eine alltägliche Beziehung mit ihr ist nicht möglich. Der seriellen Logik der Gattung zur Folge wird im Comic das Geheimnis dieser übermenschlichen Erlöserfigur gewahrt. Die gewöhnliche Kehrseite dieser Retterfigur darf Lois ebenso wenig wie die Bürger der Stadt erfahren.

Während sein Alter Ego Clark unscheinbar Seite an Seite mit Lois bei der Zeitung arbeitet, muss Superman, genau wie Lohengrin, sich nach dem Triumph über seine Widersacher aus der Stadt zurückziehen. Im Gegensatz zu dem enttarnten Gralsritter versichert er Lois jedoch, er sei immer in der Nähe. Sein Fortleben als mythische Retterfigur ist darauf begründet, dass er Metropolis immer wieder von inneren Streitigkeiten erlösen darf. Darin besteht die Ironie dieser dramaturgisch angelegten Rückkehr: Es braucht wiederholt eine Krise, damit Superman mit seinen übermenschlichen Kräften wieder ins Rampenlicht treten kann.

Was diesen Superhelden mit Wagners Erlöserfigur verbindet, ist der von dem Literaturkritiker Peter Brooks herausgearbeitete melodramatische Modus dieses seriellen Rettungsnarrativs. Beide machen das Spirituelle in einer vom Sakralen entleerten Welt sichtbar, in dem

sie eine versteckte Kraft unter der Oberfläche des Gewöhnlichen enthüllen, die dort wirksam ist, sich aber nicht direkt zeigen darf. Das Erscheinen dieser Erlöserfiguren besagt: Unser Verlangen nach Resakralisierung benötigt eine veräußerte, personalisierte Dramatisierung des ewigen und essenziellen Konflikts von Gut und Böse. Dieser muss deshalb von beiderseits maskierten Wesen ausgetragen werden, weil es den geheimen Status des Wahren zu erhalten gilt, das sich in diesem Konflikt zu erkennen gibt. Wird im Zuge der von Superman wie Lohengrin durchgeführten Konfrontation der Antagonist eindeutig als Schurke definiert, überwunden und vernichtet, macht sich an diesem Triumph über das Böse ein moralisches Denkuniversum erkennbar. Es gibt eine transzendente Unterscheidung zwischen dem Guten und dem Bösen, und diese verleiht der Welt ihren Sinn. An der durch den übermenschlichen Helden bewirkten klärenden Auflösung eines partikularen Konflikts zwischen Opfer und Schurke wird zugleich das kennzeichnende Versprechen des melodramatischen Modus festgemacht: Wir leben nicht in einer gänzlich von Transzendenz entleerten Welt. Indem wir unsere Hoffnung in einen übermenschlichen Retter legen, können wir uns versichern, das Sakrale sei uns nicht ganz abhandengekommen.

### ELSAS ZWEIFEL

Wie im Comic gibt es auch in *Lohengrin* eine Figur, die hinter allen Streitigkeiten waltet: Ortrud, die für ihre entmachteten Götter Rache sucht. Sie hat begriffen, dass die Kehrseite des Glaubens der Verdacht ist. Indem sie dem Erlöser unterstellt, er würde sich eines trügerischen Zaubers bedienen, rückt sie die Nähe zwischen dem heilsversprechenden Übermenschlichen und dem gefährlichen Unmenschlichen in den Fokus. Der entscheidende Unterschied zum melodramatischen Modus des Comics besteht darin, dass es Ortrud gelingt, eben jener Figur, die die Personalisierung des Sakralen herbeigerufen hat, Zweifel einzuflüstern. Die Frage danach, warum Elsa sich von Ortruds Desinformation verführen lässt, weist auf das Dilemma hin, welches das alltägliche Leben mit einer Erlöserfigur betrifft. Anfangs behauptet Elsa zwar noch, ihr Herz würde „zweifellos“ lieben, um des besonderen Glückes willen, das nur durch den

Glauben gegeben ist. Dennoch will sie in ihrer Hochzeitsnacht erfahren, wer ihr Gatte ist – kennt sie den Mann, den sie geheiratet hat, doch nur als Traumvision. In ihrem Ringen um die Glaubwürdigkeit des Fremden führt Elsa in ihren Gedanken ihren eigenen psychischen Kampf zwischen Gut und Böse durch und besteht schließlich auf einer Offenbarung: „Lass dein Geheimnis mich durchschauen, dass, wer du bist, ich offen seh’!“

Somit gibt das Libretto jenem Widerspruch, der das Doppelleben des Superhelden prägt, eine eigene Wende. Im Gegensatz zur Heldin in der Comic-Welt ist Elsa in sich selbst gespalten. Sie will an Lohengrin als geheiligte Retterfigur glauben und gleichzeitig jenes Geheimnis, auf dem seine Kraft beruht, enthüllen. Ihr Sinneswandel zeigt, wie fragil die Inszenierung eines bedingungslosen Glaubens sein kann, der nicht hinterfragt werden kann. Zwar bleibt die schematische Polarisierung zwischen dem namenlosen Retter und dem Usurpator Telramund bestehen. In der als Duett ausgetragenen melodramatischen Konfrontation zwischen den beiden Eheleuten jedoch zeigt sich die Fähigkeit des Bösen, das Opfer, um das gekämpft wurde, selbst zu infizieren. In dem Augenblick, in dem Elsa sich entschließt, ihr Versprechen zu brechen und ihren Mann nach seinem Namen zu fragen, stellt sie seine absolute Autorität in Frage. Sie besteht auf Parität des Wissens. Dieser essenzielle Ehekonflikt wird vom Libretto in eine Wiederholung des Zweikampfes im ersten Akt umgewandelt. Ohne zu zögern, tötet Lohengrin Telramund, der unmittelbar nach Elsas fataler Frage in das Schlafgemach des Ehepaares eingedrungen ist.

Die Verwundbarkeit der Erlöserfigur ist enthüllt worden. Gezeigt hat sich, warum Lohengrin seinen mythischen Status verliert, wenn seine maskenhafte Erscheinung mit einer konkreten irdischen Identität gefüllt wird. Funktioniert die Zuschreibung von übermenschlichen Kräften nur, solange das ihn maskierende Geheimnis erhalten bleibt, heißt das auch: Er darf nie Mensch werden. Es käme nicht nur einer Entmachtung seiner eigenen Kräfte gleich, sondern auch des auf diesem Geheimnis basierenden Glaubens. Die Ehe wird in dieser Hochzeitsnacht nicht vollzogen. Vielmehr findet am nächsten Morgen eine Wiederholung der Anfangsszene statt. Vor dem deutschen

König und dem Heer, das dieser in Brabant gebildet hat, wird Elsa ein zweites Mal angeklagt. Lohengrin verkündet, sie habe ihr Versprechen gebrochen. Vor der versammelten Gemeinde gibt er anschließend preis, was er ihr in ihrem privaten Schlafgemach zu erfahren verweigert hat.

Die Enthüllung, er sei der Sohn Parzivals und Mitglied der Gralsritterschaft, macht ihn zwar nicht zum gewöhnlichen Menschen. Er behält seine von Gott verliehene überirdische Kraft. Nur muss er diese Kraft der Gemeinde entziehen, weil er in ihr nicht mehr unerkannt wirken kann. Die Scheidung von Elsa ist die Strafe für ihre Neugierde. Ihren Bruder hat Lohengrin zwar aus seiner Verzauberung als Schwan erlöst und zum Herzog von Brabant ernannt. Doch der Schwester bleibt nichts Anderes übrig, als entsetzt mitzuerleben, wie ihr Retter, gesenkten Hauptes, traurig auf seinen Schild gelehnt, in dem von einer Gralstaube gezogenem Kahn stehend sich immer weiter entfernt. Es ist das Ende ihres Traums. Wenn sie „entseelt“ zusammenbricht, dann deshalb, weil sie auf ein Wiederaufflackern des Sakralen nicht mehr hoffen kann. Im Unterschied zu dem seriell durchgespielten Ende der Superman-Comics lässt sich dieses Abschlussbild als ambivalente Mahnung lesen. Hat Elsas Enthüllungsdrang sich als fatal erwiesen, heißt dies auch: Das Erscheinen einer Erlöserfigur fordert Gehorsam. Damit der Zauber des Sakralen funktionieren kann, dürfen seine Gebote nicht in Frage gestellt werden. Entlarvt wird somit die Gewalt, die in der Forderung nach bedingungslosem Vertrauen liegt: Ein Bestehen auf die absolute Unterwerfung an den Glauben.

## DIE DUNKLE SEITE DES SUPERHELDEN

Batman, der 1940 von Bob Kane und Bill Finger in die Comic-Welt eingeführt wurde, nimmt eine weitere Ambivalenz des Superheros in den Fokus: Die unsaubere Schnittfläche zwischen Heil und Unheil. Mit selbst antrainierten Leibeskräften, hohem Intellekt und High-Tech-Waffen kämpft der reiche Erbe Bruce Wayne gegen die korrupten Mächte von Gotham City. Auch er hat sich die Verantwortung für die Stadt selbst auferlegt. Nach seinem ersten erfolgreichen Einsatz hat er ein Signal hinterlassen, und so können die Bürger der

Stadt ihn immer dann rufen, wenn sie in Not sind. Wenn er mit seinem Batmobil auf den nächtlichen Straßen plötzlich auftaucht oder in seinem schwarzen Cape angefliegen kommt, fungiert auch er als Krisensymptom. Obgleich die schematisierte Polarisierung zwischen Gut und Böse ebenfalls erhalten bleibt, zeigt sich der melodramatische Modus der Batman-Comics in der gegenseitigen Bedingung von Schurke und Retter. Batman ist nicht nur von der Gewalt seiner Gegner infiziert. Er nimmt das Gesetz in die eigenen Hände, weil nur er über die außergewöhnlichen Fähigkeiten und die Intelligenz verfügt, die nötig sind, um die Kriminellen zu stellen. Dabei treibt er die Krise gerne gewaltsam auf die Spitze, bevor er seine Widersacher gänzlich entmachtet.

An diesem Superhero lassen sich zwei Seiten des Unmenschlichen herausarbeiten, die an die Maskierung der Retterfigur geknüpft sind. Weil er ungezügelt seine Gewalt gegen die Gewalt der Kriminellen zum Einsatz bringt, lässt sich die Grenze zwischen Freund und Feind bei dieser wundersamen Gestalt, deren Identität niemand kennt, nicht klar ziehen. Viele Bewohner Gotham Citys halten Batman für ebenso grausam wie diejenigen, die er jagt. Der Umstand, dass er sich konsequent hinter seinem Kostüm versteckt, schürt diesen Zweifel, hebt aber auch hervor, dass er kein gewöhnlicher Mensch ist. Sein Gesicht sieht man nie. Somit lässt Batman sich mit Wagners namenlosen Ritter vor allem deshalb zusammendenken, weil beide im Gegensatz zu Superman erst durch die Maske zur Retterfigur werden. Batman trägt sein Kostüm nicht wie eine zweite Haut unter seinem Anzug, sondern muss dieses vor jedem Einsatz als Rüstung erst anziehen. Wie Lohengrin mit seiner Anonymität legt auch Batman erst mit dieser Maskierung seine besondere Macht an. Diese seine Macht hat er nur für die Dauer, in der er nicht als Mensch wahrgenommen wird, was bedeutet: Für diejenigen, die ihn um Schutz bitten, gibt es keinen Menschen hinter der Maske. Die Zuschreibung des Superhelden und das ihn kennzeichnende Kostüm sind zwei Seiten derselben Medaille.

Im Gegensatz zu Lohengrin kann Batman sich gegenüber seiner Geliebten enthüllen, jedoch tut er dies in einem Augenblick der Intimität. Es bleibt ihr Geheimnis. Die Beziehung hält nicht an, weil sie

es ist, die mit seinem Doppelleben nicht zurechtkommt. Er hingegen zieht sich getrost nach jedem erfolgreichen Einsatz aus der Stadt in seine Villa zurück. Er kann sich darauf verlassen, dass der essenzielle Kampf zwischen Gut und Böse weiterbestehen wird. Melancholisch sitzt er dort in seiner düsteren Bibliothek – einem geisterhaften Zwischenreich – und wartet, bis sein Signal am nächtlichen Himmel wieder erscheint. Es ist auch ein passendes Bild für Wagners Ritter, der nach seinem Rückzug aus Brabant ebenfalls darauf wartet, aus seiner Traurigkeit aufwachen zu dürfen: Hinter der Bühne, kurz bevor er in jeder neuen Aufführung von *Lohengrin* im ersten Akt wieder in Einsatz gerufen wird.

Er kommt von dort her, wo sie hinstrebt,  
über die Begegnung müssen aber die  
Herzen brechen.





# Wer ist dieser Lohengrin?

Ein Gedankenaustausch über Wagners romantische Oper  
zwischen László F. Földényi und Kornél Mundruczó

László F. Földényi arbeitete als Zeitschriftenredakteur und Theaterdramaturg, war Herausgeber der ungarischen Zeitschrift für Theaterwissenschaft, Gastdozent am Lehrstuhl für Ästhetik an der Budapester Universität und Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Seit 1991 ist er Dozent am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaften an der Loránd-Eötvös-Universität in Budapest. Er übersetzte Stücke von Edward Bond, Max Frisch und Heiner Müller ins Ungarische und schrieb zahlreiche Beiträge für die deutschsprachige Zeitung Pester Lloyd in Budapest. Er ist Mitherausgeber einer ungarischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. 2020 erhielt er für sein Buch *Lob der Melancholie. Rätselhafte Botschaften* den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung.

Kornél Mundruczó, geboren in Ungarn, studierte Schauspiel und Filmregie an der Universität für Theater- und Filmkunst in Budapest. Seine Inszenierungen werden auf den bedeutenden Festivals und Bühnen der Welt, bei den Filmfestspielen in Cannes beispielsweise 2005 die filmische Opernadaption *Johanna* und 2014 der Film *Underdog*. 2020 erschien sein Film *Pieces of a Woman* auf Netflix. Seit 2003 arbeitet er auch für die Bühne. In Ungarn gründete er 2009 die Gruppe Proton Theater, deren Arbeiten zu den Festivals in Avignon, Wien, Seoul und Singapur eingeladen werden. An der Vlaamse Opera inszenierte er *Herzog Blaubarts Burg/Winterreise* (2014) und *Die Sache Makropulos* (2016), an der Berliner Staatsoper Unter den Linden Peter Eötvös' Oper *Sleepless* (2021) und in Hamburg *Tannhäuser* (2022).

KM Die Art, wie du die Dinge aus der Vergangenheit in die Gegenwart holst und sie aus ungewöhnlichen Blickwinkeln betrachtest, hilft mir bei meiner Arbeit, zeitgenössische Inhalte neu zu verstehen und diese auch in literarischen und musikalischen Werken früherer Jahrhunderte zu erkennen. Wagners Schönheitsauffassung überzeugt mich am ehesten, dass es lohnend sein könnte, sich mit ihm auseinanderzusetzen und ihn immer wieder zu thematisieren. Die Oper *Lohengrin* lässt, wie das gesamte künstlerische Schaffen Wagners, viele Fragen offen.

LFF Für mich ist *Lohengrin* die fragwürdigste aller Wagner-Opern. *Tannhäuser* ist eindeutig eine romantische Oper. Die späteren Werke, *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen* oder *Parsifal*, sind wie riesige Kathedralen erbaut. *Lohengrin* scheint mir etwas Patchworkartiges zu haben, aus vielen Dingen zusammengeñäht zu sein. Ich kann die Nähte förmlich spüren. Mit einem Vergleich aus der bildenden Kunst: Als wollten der deutsche Maler Moritz von Schwind, der sich auf Märchen und romantische Themen verstand, und der britische Maler William Turner mit seinen wunderschönen und gegenstandslosen Gemälden ein gemeinsames Bild erschaffen. Im Prinzip ist das nicht möglich – und irgendwie schon. So funktioniert für mich diese Oper. Es gibt darin sehr widersprüchliche Richtungen.

Wagner selbst sagt, die Grundlage der Geschichte sei die „Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit der Dauer derselben“. Die Transzendenz dringt also ein, kann aber nicht dauerhaft bleiben. Ein charakteristischer Gedanke der deutschen Romantik ist, dass das Wunder immer nur eine kurze Weile währen kann. Das Wunder hält nur einen Moment lang an, bevor es zerstört wird oder verschwindet. Diejenigen, die es berührt, versengt es, und sie bleiben für immer mit der Sehnsucht nach diesem Wunder zurück. Diese Sehnsucht spürt auch Elsa. In Novalis' Roman

*Heinrich von Ofterdingen* sieht Heinrich seine zukünftige Liebe im Traum, und auch Elsa sieht im Traum den Mann, der dann plötzlich in der Realität auftaucht.

Aber wer ist dieser Lohengrin? Handelte es sich nicht um eine Oper, sondern um ein Prosastück, wäre ich geneigt zu sagen, dass er ein Hochstapler ist. Er taucht auf, erzählt wunderhafte Geschichten, will sich eine Frau angeln und verschwindet wieder, als die Situation für ihn schwierig wird. Die Musik aber ist auf eine Weise ausgefeilt, dass kein Zweifel bestehen kann: Musikalisch ist diese Figur kein Hochstapler, sondern ein überirdisches Wesen. Aber dann stellt sich sofort die Frage: Warum ist er hier? Warum will er eine irdische Liebe? Ist für ihn der Gral nicht genug? Kann die irdische Frau ihm etwas bieten, was der Gral nicht kann? Vermutlich ja. Aber wir erfahren nicht was. Diese Figur hat etwas Ungelöstes. Psychologisch gesehen wirkt er ein wenig verkümmert, als wären ihm alle menschlichen Gefühle amputiert worden. Und was ist mit Elsa? Elsa sieht Lohengrin zum ersten Mal in ihrem Leben, erstarrt zur Salzsäule und sagt: „Ja, ich will nur dich, keinen anderen!“ Dann folgt die berühmte Wendung, bekannt als das Frageverbot. Und Elsa akzeptiert das Verbot.

Zum einen entspricht sie damit dem Frauenbild des Zeitalters. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Frauen den Männern in jeder Hinsicht untergeordnet. In einem seiner Briefe stellt Heinrich von Kleist seiner Verlobten die Frage: Wenn bei einem Ehepaar entweder der Mann oder die Frau stirbt, auf wessen Seite das Übergewicht des Verlustes befindlich sei. Völlig verrückt, so eine Frage an die Verlobte zu stellen. Aber Kleist weiß die Antwort: Natürlich verliert die Frau mehr. Das liegt daran, „dass der Mann nicht bloß der Mann seiner Frau, sondern auch noch ein Bürger des Staates, die Frau hingegen nichts als die Frau ihres Mannes ist; dass der Mann nicht bloß Verpflichtungen gegen seine Frau, sondern auch Verpflichtungen gegen sein Vaterland, die Frau hingegen keine andern Verpflichtungen hat, als Verpflichtungen gegen ihren Mann.“

*Lohengrin* ist, zum anderen, auch ein politisches Drama, es herrscht Krieg. Es wird nur einmal am Anfang erwähnt, dass die

Ungarn kommen – schon wieder. Da Elsa keine Staatsbürgerin ist, hat sie keinen Einfluss auf die Geschehnisse, akzeptiert auch bedingungslos das Frageverbot ihres Zukünftigen. Die große Frage ist warum. Welche Art von Liebe verbindet diese beiden Menschen? Von Lohengrin geht eine seltsame Kälte aus. Er denkt, wie Märchenhelden denken: Ich muss die Frau bekommen und dann weiterziehen. In der Situation, in der Elsa dann die Frage stellt, wirkt Lohengrin fast gefühllos. Wie gesagt: Ohne seine musikalische Vielschichtigkeit müsste ich in ihm einen Hochstapler sehen.

Elsa und Lohengrin sind nur ein einziges Mal allein, und das auch erst im dritten Akt. Ansonsten sind sie immer unter Menschen. Selbst wenn sie allein sind, reden sie, als ob sie in der Öffentlichkeit stünden. Es mangelt an Intimität in ihrer Beziehung. Wenn Lohengrin gegen Ende „mein lieber Schwan“ singt, singt er viel leidenschaftlicher als zu Elsa. Was will er von ihr, wenn er den Schwan so sehr lieben kann und den Gral hat, der ihm die Erlösung bringt?

Elsas Verslossenheit und Passivität, ihre Bereitschaft, sofort zuzustimmen, keine Fragen zu stellen, das ist nicht weniger seltsam. Ortrud und Telramund hingegen sind sehr ausgearbeitete Charaktere der irdischen, konkreten Welt.

KM Das sehe ich auch so. Welche Funktion haben diese antagonistischen Gestalten in dem Stück?

LFF Ortrud ist zutiefst menschlich. Ich bin fasziniert von dieser Figur. Sie ist fast die menschlichste in dieser Oper. Meisterhaft ausgearbeitet erscheint hier eine Frau, die tobt, hysterisch ist, zugleich über einen messerscharfen Verstand verfügt. Die Szene zwischen Ortrud und Elsa ist für mich einer der Höhepunkte der Oper und aus psychologischer Sicht auch sehr tiefgründig. Ortrud hegt einen hinterhältigen Plan. Sie will in Elsa Zweifel wecken. Aber die Art, wie sie Elsa anspricht, wie sie ihren Namen singt, ist so schön, dass ich darin keine Böswilligkeit erkenne. Ich sehe in Ortrud eher die beschützende ältere Frau oder eine

Therapeutin, die ihre Patientin zur Selbsterkenntnis bewegen will. Und hier holt Wagner die Frageverbot-Melodie aus dem ersten Akt zurück: „Nie sollst du mich befragen!“ Diese Melodie übernimmt Ortrud, wenn sie Elsas Verhalten hinterfragt: Warum sollst du keine Frage stellen? Warum akzeptierst du das?

Elsas Antwort – weil sie ohne Zweifel sei – spornt Ortrud noch mehr an, Elsa verständlich zu machen, dass ihr unreflektiertes Schwärmen gefährlich für sie selbst werden kann. Ein Unheil droht, kein zukünftiges Unheil, sondern das, was Lohengrin ihr angetan hat. Ortrud will Elsa warnen: Das Unheil ist schon da, in dir. Um dich zu retten, musst du Lohengrin fragen, wer er ist. Ortrud spricht hier wie eine gute Psychologin. Alles, was sie sagt, hat Hand und Fuß. Die Musik verstärkt noch die Mündigkeit dieser Frau.

KM Ortrud ist auch für mich eine Schlüsselfigur. Wir wissen über sie, dass sie ihre Heimat verloren hat, sie ist im Wald, in einer anderen Welt zuhause.

LFF Sie beschwört Wodan und Freia: die alten heidnischen Gottheiten.

KM Für mich ist Ortrud fast die einzige Kontrahentin in diesem Konflikt. Beeindruckend, wie bodenständig sie agiert, wie sie die Dinge als rational denkende Person hinterfragt: Haben hier alle den Verstand verloren? Wollen wir eine Gesellschaft gründen, in der Fragen verboten werden? Sollen wir zustimmen, dass jedem, der hierherkommt, untersagt werden kann, Fragen zu stellen? Wollen wir eine Gesellschaft, in der ein solches Verbot auftreten kann? Das sind für uns alle Grundfragen.

Elsas Figur bietet andere Gesichtspunkte an. Sie ist eine junge Frau, die emotional missbraucht wird. Sie lehnt Telramunds Antrag dennoch ab, und diese Zurückweisung führt beinahe zu ihrem Untergang, sie wird des Mordes beschuldigt. In diesem Konflikt ist sie eindeutig das Bauernopfer. Die einzige Chance, die sie hat, ist die Ankunft des Mannes aus ihrem Traum – egal, wer das sein wird. So kann sie gar nicht anders als einzuwilligen,

keine Fragen zu stellen, schließlich geht es ums nackte Überleben. Eine zutiefst beängstigende Situation. Sie weckt Mitgefühl. In unserer Interpretation ist sie eine mental instabile Person. Daher die Zweifel bei Ortrud: Wollen wir ihr wirklich das Land anvertrauen? Auch der König ist skeptisch, was sie betrifft. Man könnte sagen: Elsa ist „a woman under the influence“ wie in dem gleichnamigen Film von John Cassavetes.

Die Szene zwischen Ortrud und Elsa ist für uns eine der Schlüsselszenen. Es gibt sehr wenige in der Oper, die so menschlich sind wie diese, in dem Sinne, dass das Geschehen eine lebens-echte psychologische Komplexität aufweist. Hier öffnen sich zwei Frauen einander, die keine Liebe gefunden haben. Ortrud weiß, dass Friedrich lieber mit Elsa zusammen wäre, und für Elsa dient Lohengrin dem Überleben. Ihm verdankt sie, dass sich die Gefängnistür geöffnet hat. Deshalb hat sie sich zu ihm bekannt. Diese Beziehungen sind keine wahren Beziehungen. Das Duett von Ortrud und Elsa im zweiten Akt eröffnet eine neue Dimension in dem Sinne: Natürlich haben wir eine vorbestimmte Rolle, aber wir durchschauen sie, wir sind uns der Situation, in der wir uns befinden, bewusst. Sie sind eben keine Stereotypen, Ortrud verkörpert nicht die „dämonische“ Frau und Elsa nicht die überirdische Reinheit, die sich unreflektiert dem Mann ihrer Träume vor die Füße wirft.

LFF Neben einem psychologisch konzipierten Handlungsstrang gibt es auch einen historischen, mit dem König und der Kriegssituation. In keiner anderen Oper von Wagner ist der Chor so präsent wie in *Lohengrin*. Die Handlung spielt sich die ganze Zeit vor der Öffentlichkeit ab. Vom ersten Moment an wird deutlich, dass dieses Land in einer Krise steckt. Vom Osten naht eine Bedrohung, Schutzmaßnahmen müssen ergriffen werden.

Heinrich ist ein schwacher Herrscher, der allem unbesehen Glauben schenkt. Lohengrin hat ihm nicht bewiesen, dass er ein guter König werden könnte oder wirklich ein Kriegsherr sei. Mit Bestimmtheit weiß Heinrich nur, dass Lohengrin einen anderen Mann besiegen konnte. Trotzdem stimmt er sofort zu: Gut, sei

du ab sofort der Anführer unseres Heeres! Das zeichnet ihn nicht als starkes Oberhaupt aus. Oder ist seine Haltung so zu verstehen, dass er das Wunder erahnt, die Ankunft des überirdischen Wesens, das alle vor dem irdischen Chaos retten wird? Die Idee hat ihren Ursprung in der deutschen Romantik. In seiner Schrift *Die Christenheit oder Europa* schreibt Novalis von den glänzenden Zeiten, in denen es ein großes christliches Europa gab, das Volk vereint unter einem Oberhaupt, einem Glauben; auch wenn dieses Europa wieder in die prosaische Welt zurückfiel. Aber es werde die Zeit kommen, in der Europa ein einziges Europa sein würde, in der ein einziger Glaube es zusammenhielte, in der alle Menschen Brüder sein würden – und so weiter und so fort. Und darauf spielt Wagner an, dass dieses übernatürliche Wesen kommt, sich mit dem König der Erde verbündet und die beiden zusammen den ewigen Frieden schaffen und die Welt retten. Das erinnert mich daran, dass der Erlöser, der historische Erlöser, später für die Deutschen ein großes Thema sein wird, denn beispielsweise im Dritten Reich wurde Hitler oft als Erlöser dargestellt.

KM Es ist ein bisschen unheimlich, bei Lohengrin an den deutschen Führerkult zu denken.

LFF Ein Dramatiker namens Richard Euringer schrieb 1933 ein Stück mit dem Titel *Deutsche Passion*, in dem ein toter Soldat als Christus neu zum Leben erwacht, um der Führer zu werden. Es ist eindeutig auf den Führer ausgerichtet. Es gab auch andere Dramatiker, die Hitler als überirdischen Erlöser darstellten. In der deutschen Geschichte spiegelt sich die Vorstellung, dass von dem, was Karl Marx die „deutsche Misere“ nannte, nur eine übermenschliche Gestalt erlösen könne. Wagner schrieb *Lohengrin* um 1848 herum. Nach der gescheiterten Revolution ist nur noch die Utopie vertrauenswürdig. Aber es ist eine sehr zerbrechliche, zusammengestückelte Utopie, die als Utopie nicht funktioniert. Das sind für mich die wichtigsten Aspekte dieser Oper. Sie ist voll von Traumata.



KM Das Verletzliche auch der vermeintlich starken Figuren, das Verletzliche sogar einer Gestalt wie Wagner selbst ist uns in der Arbeit immer wieder in den Sinn gekommen.

LFF Ein wesentliches Trauma in dem Stück ist der Verlust des Bruders. Der Traum, in dem Elsa ein Mann erscheint, ist traumatisch ebenso wie die Art und Weise, auf die Lohengrin aus dem Nichts auftaucht. Das Duell ist traumatisch, weil sich ein Mann duelliert, der weiß, dass er den göttlichen Segen für eine verlogene Sache gewinnen will. Elsas Versprechen, keine Fragen zu stellen, hat traumatische Folgen. Lohengrins Abreise ist traumatisch. Eigentlich ist die ganze historische Situation traumatisch.

KM Die Landkarte der Traumatisierung ist sehr komplex. Unser Ausgangspunkt war die tiefe Krise einer Gesellschaft, die ihren König verloren hat. Es herrscht Krieg, und es gibt noch keinen neuen Herrscher. Es gibt nur eine Erbin und ihren verschollenen Bruder, und dazu ein neues Familienoberhaupt, Friedrich von Telramund. Er war in das junge Mädchen verliebt und wollte sie heiraten. Ich spüre in der Musik seine Liebe zu Elsa, seinen existenziellen, von Verlust geprägten Schmerz. Seine Bindung zu Ortrud ist von diesem Schmerz geprägt. Diese Konstellation trifft auf einen unentschlossenen, unfähigen König. Als er aufgefordert wird sich zu entscheiden, antwortet er sinngemäß: „Bitte lasst mich da raus, Gott soll entscheiden!“ Keine Frage, dass ihm das Potenzial zum Königtum fehlt.

Die erste Hälfte des ersten Aktes basiert auf der Tatsache, dass Elsa auf verlorenem Posten steht und ihr einziger Ausweg das Erscheinen des Mannes aus ihrem Traum ist. Ohne Lohengrins Auftauchen hätte sich niemand für sie eingesetzt. Der König scheint den Standpunkt zu vertreten: „Dann sei du, Telramund, der neue Herzog von Brabant. Mir ist alles recht, solange ich eine Armee habe, denn wir sind im Krieg.“ Seine Herangehensweise ist äußerst pragmatisch.

LFF Damit hängt die große Frage zusammen: Ist es wirklich Liebe, was Lohengrin und Elsa miteinander verbindet?

KM Für mich ist das kaum vorstellbar.

LFF Dies ist nicht die Geschichte von Tristan und Isolde. Was Wagner dort zeigt, ist wirklich ein Wunder ohne Gleichen. Hier geht um etwas ganz Anderes.

KM Die sogenannte „erste Nacht“ zu Beginn des dritten Aktes missglückt. Der ganze Chor, die Menge sehnt sich den Erfolg der Unternehmung herbei – vergeblich. In dieser Szene wird offenbar, wie schwierig zu bestimmen ist, was diese beiden Menschen miteinander verbindet. Alles, woran ich denken kann, ist Einsamkeit. Ein Gralsritter zu sein, der die Erlösung erlangt hat, ist eine sehr einsame Sache. Diese Einsamkeit aufzulösen kommt Lohengrin in die Welt der Menschen, um das, was im fehlt – die Menschlichkeit – zu finden. Elsa ist eine traumatisierte Person, ihre Einsamkeit ist genauso unendlich wie die von Lohengrin. Nur in dieser Einsamkeit finden sie zueinander. Sie haben eine Bindung, aber sie beruht auf etwas Anderem als auf der Liebe. Lange Zeit war meine wichtigste Frage zur Figur Lohengrin: Ist er wirklich von Gott gesandt worden? Was hat es auf sich mit einem Gott, der so über die Menschen denkt? In unserer Auffassung ist es das Volk, das seinen Lohengrin aus den eignen Reihen auswählt. Ein von Gott gesandter Lohengrin, den man bedingungslos anbetet, ist heute schwer nachvollziehbar. Meiner Meinung nach wird eine solche Gestalt von der sich in der Krise befindenden Menge erschaffen.

LFF Der wichtigste Gedanke in diesem Stück ist die Treue. „Mensch, sei treu und glaube!“ Der Glaube und die Treue. Aber was bedeutet es, eine Politik auf Glauben und Treue aufzubauen? Auch Hitlers Leitspruch war: „Ehre heißt Treue.“ Vor einigen Jahren hat der ungarische Ministerpräsident Orbán in einer Rede ebenfalls gesagt, Treue sei für ihn wichtiger als das Recht. Vermutlich

wäre eine solche Äußerung in England nicht möglich. Wahrscheinlich würde auch in Frankreich niemand so etwas sagen. Auch in den Niederlanden nicht. In den USA heutzutage schon. Für die Populisten ist es üblich zu sagen: „Sei treu, dann werde ich alles für dich opfern, und auch du musst für mich alles opfern.“ So fordert man totale Hingabe ein.

Lohengrin und Elsa wollen die Erlösung vom anderen. Du sagtest, beide seien einsam. Warum verlässt Lohengrin den Gral? Reichen ihm Parzival und der Gral nicht? Was treibt ihn zu dieser Frau? Er erhofft sich von ihr etwas, aber geht leer aus.

KM Wie auf einer Makrofotografie sehe ich bei *Lohengrin* den Fokus auf das Leiden des Auserwählten scharfgestellt. Er sehnt sich nach etwas Menschlichem. Elsa wiederum sucht nach dem Göttlichen, das Lohengrin ihr nicht geben kann. Ihm mangelt es an Mitgefühl. Sein Auftreten ist herrisch. Die Handlung ist auch aus der Sicht problematisch, dass sie mit einer großen Krise beginnt – mit einer Mordanklage –, und dann mit einer noch größeren Krise endet, nachdem Lohengrin sich verabschiedet hat. Die Geschichte bewegt sich unaufhaltsam auf einer Abwärtsspirale. Lösungen gibt es nicht. Die Figur des kleinen Gottfried bleibt schablonenhaft, obwohl sein Verschwinden von so großer Bedeutung für den Verlauf ist. Er tritt nicht in Erscheinung.

LFF Er hat nicht einmal eine Stimme! Um noch einmal auf Lohengrin zurückzukommen: Über ihn wissen wir nur so viel, was er von sich behauptet, nämlich, dass er ein Gralsritter ist. Aber was wir tatsächlich auf der Bühne zu sehen bekommen, ist nur sein Sieg über Telramund und seiner Gefolgschaft. Gleich danach, wie er unvermittelt zu Elsa meint: „Ich nehme dich zur Frau, wenn du diese und diese Frage nicht stellst.“ In einer alltäglichen Situation würde ich über einen Mann, der eine Frau nur unter den gleichen Bedingungen heiraten wollte, denken, dass hinter einer sehr zerbrechlichen Fassade ein hochpsychotischer Aufbruch stattfindet. Nur eine sehr verstörte Person stellt solche Forderungen.

KM Es gibt Inszenierungen, in denen Lohengrin jeglicher Göttlichkeit beraubt ist und ganz klar aus einem kritischen, manchmal auch politischen Gesichtspunkt gedeutet wird. Aber diese Konzepte missachten meiner Meinung nach, dass die Musik einer solchen Interpretation an vielen Stellen Widerstand leistet. In der Grals-erzählung im dritten Akt ist das Überirdische musikalisch so fest kodiert, dass es mir unmöglich scheint, Lohengrin konkret der Lüge zu bezichtigen. Wenn wir auf die ungebrochene Präsenz des Chors bauen, können wir einen gemeinsamen Moment erschaffen, in dem verständlich wird, wie wir alle etwas Göttliches in uns tragen. Wir werden Teil des Grals, indem wir einen von uns zu seinem Vertreter ernennen. Durch die ganze Oper hindurch zieht sich der Widerspruch, dass Lohengrin zum einen als Figur untragbar ist, zum anderen verleiht ihm Wagner musikalisch eine Wahrheit von überirdischer Kraft.

LFF *Lohengrin* beginnt mit einem wunderbaren, wahrhaft erstaunlichen Vorspiel. Aber nachdem es endet, kommt ein musikalischer Bruch. Wir wechseln in eine komplett andere Sphäre. Weder in *Rheingold* noch in *Tristan und Isolde* oder *Parsifal* gibt es eine solche scharfe Trennlinie. Als würden wir gleich nach der wunderbaren Einleitung zum Politischen wechseln. Was mich immer ein wenig gestört hat, ist der Bruch nach dem Vorspiel. Das Geistige und das Irdische prallen aufeinander. Unabhängig davon ist es die schönste Ouvertüre überhaupt.

KM Es ist schier unbegreiflich, wie man eine solche emotionale Stärke durch das Gegenteil von Rhythmus, mit einer so zurückhaltenden, fast unbeweglichen Musik erreichen kann. Bis heute widerspricht es dem, was wir unter einer Ouvertüre verstehen. Aber es ist so viel mutiger als beispielsweise die Ouvertüren der romantischen italienischen Oper.

LFF Friedrich Nietzsche schrieb, Wagners Musik habe narkotische, opiatische Wirkung, und ich stimme ihm zu. Schon hier beginnt das Rauschhafte.

KM Das gilt auch für die Beziehung von Lohengrin und Elsa. Sie berauschen sich gegenseitig. Als wäre der andere eine Droge. Dieser überirdischen Beziehung fehlt alles Menschliche. Lohengrins musikalische Motive tragen narkotische, selbstmörderische Schönheit in sich, wie ein überwältigender Flash, der zugleich unendlich einsam macht. Die Beziehung der beiden ist von der kalten Schönheit der Entfremdung geprägt.

LFF Wagner ist ein großer Psychologe, auch dann, wenn er es nicht sein will. In diesem Werk finden unbewusste und nicht bewusste Handlungen statt, eine psychische Spannung, die das Ganze zu sprengen drohen, wie in den späten Werken von Henrik Ibsen, aber es bleibt dennoch intakt. Viel mehr als Wagners späteren großen Werken wie dem *Ring*. Ganz zu schweigen von *Tristan*.

KM Wenn man bei Wagner etwas tiefer blickt, erkennt man eine faszinierende Menschenkenntnis, die es wagt, auch provokant eindimensional zu sein. Man muss sich mit seinem Werk auseinandersetzen, statt seinen Herausforderungen auszuweichen. Wir müssen seine Texte, seine dramatische Konzeption in ihrem historischen Kontext verstehen und gleichzeitig mit unserer Gegenwart in Beziehung setzen. Dazu müssen wir mit den durch Widersprüche erzeugten Spannungen intelligent umgehen. Und in diesem Sinne ist es wirklich eine Verantwortung, Wagner zu inszenieren, weil gewisse Konventionen, Konzepte der Präsentation, Botschaften nicht mehr akzeptabel sind in unserer Zeit.

LFF Da stimme ich zu. Und es ist weiß Gott keine leichte Aufgabe.

R. spricht dann über seine  
verschiedenen Stoffe, immer Lohengrin  
als den allertraurigsten findend ...



## IN VOLLENDETER INDUSTRIE

Der 2010 verstorbene Maurice Broomfield war Großbritanniens bekanntester Industriefotograf, der spektakuläre, fast bühnenhafte Interpretationen von Fabrikarbeit im 20. Jahrhundert schuf. Broomfield, der im Alter von 15 Jahren als Dreher in der Rolls-Royce-Fabrik in Derby arbeitete, besaß ein tiefes Verständnis für die Industrie und hatte großen Respekt vor diesem Wirtschaftssektor. In seinen fast obsessiv perfektionierten Porträts betonte er das Dramatische, Erhabene und Besondere sowie die zum Teil surrealen Aspekte der Fabrikarbeit in Großbritannien. Seine beeindruckend plastischen

Bilder schaffen es, eine zarte Schönheit nahtlos mit der brutalen Kraft der Industriemaschinerie zu verbinden und den immensen physischen und gesellschaftlichen Aufschwung der Nachkriegsgeneration wiederzugeben. Sie zeigen eine Ära des schnellen Wandels, in dem die Überreste der industriellen Revolution mit neu aufkommenden Technologien einhergehen. Auf fast unheimliche Weise haben seine Bilder auch in unserer Gegenwart nichts von ihrem Futurismus eingebüßt. In propagandistischem Stil drängen sie uns in eine schöne neue Welt, die womöglich unsere Erlösung oder endgültige Selbstzerstörung sein wird.





---

## BESETZUNG

Heinrich der Vogler, deutscher König	Bass
Lohengrin	Tenor
Elsa von Brabant	Sopran
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf	Bariton
Ortrud, seine Gemahlin	Sopran
Der Heerrufer des Königs	Bass
Vier brabantische Edle	Tenor und Bass
Vier Edelknaben	Sopran und Alt
Herzog Gottfried, Elsas Bruder	Stumme Rolle

Sächsishe und thüringische Grafen und Edle,  
Brabantische Grafen und Edle,  
Edelfrauen, Edelknaben, Mannen, Frauen, Knechte

Ort der Handlung: Antwerpen  
Zeit: Erste Hälfte des 10. Jahrhunderts

---

## ORCHESTERBESETZUNG

3 Flöten (3. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinette), 3 Fagotte – 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba – Pauke, Becken, Triangel, Tamburin – Harfe – Streicher  
Bühnenmusik: Kleine Flöte, 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte – 4 Hörner, 12 Trompeten, 4 Posaunen – Pauke, Schlagzeug (Becken, Triangel, Rührtrommel) – Harfe – Orgel

---

## ERSTER AKT

*Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen. Der Fluss macht dem Hintergrund zu eine Biegung, so dass rechts durch einige Bäume der Blick auf ihn unterbrochen wird und man erst in weiterer Entfernung ihn wieder sehen kann.*

*(Im Vordergrund sitzt König Heinrich unter einer mächtigen alten Eiche, ihm zunächst stehen sächsische und thüringische Grafen, Edle und Reisige, welche des Königs Heerbann bilden. Gegenüber stehen die brabantischen Grafen und Edlen, Reisige und Volk, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund, zu dessen Seite Ortrud. Die Mitte bildet ein offener Kreis. Der Heerrufer des Königs und vier Hornbläser schreiten in die Mitte. Die Bläser blasen den Königsruf.)*

### DER HEERRUFER

Hört! Grafen, Edle, Freie von Brabant!  
Heinrich, der Deutschen König, kam zur Statt,  
mit euch zu dingen nach des Reiches Recht.  
Gebt ihr nun Fried' und Folge dem Gebot?

### DIE BRABANTER

Wir geben Fried' und Folge dem Gebot.  
Willkommen, willkommen, König, in Brabant!

### KÖNIG HEINRICH (*erhebt sich*)

Gott grüß euch, liebe Männer von Brabant!  
Nicht müßig tat zu euch ich diese Fahrt!  
Der Not des Reiches seid von mir gemahnt!  
Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen,  
die deutsches Land so oft aus Osten traf?  
In fernster Mark hießt Weib und Kind ihr beten:  
„Herr Gott, bewahr uns vor der Ungarn Wut!“  
Doch mir, des Reiches Haupt, musst' es geziemen,  
solch wilder Schmach ein Ende zu ersinnen;  
als Kampfes Preis gewann ich Frieden auf  
neun Jahr – ihn nützt' ich zu des Reiches Wehr;  
beschirmte Städt' und Burgen ließ ich baun,  
den Heerbann übte ich zum Widerstand.  
Zu End' ist nun die Frist, der Zins versagt –  
mit wildem Drohen rüstet sich der Feind.  
Nun ist es Zeit, des Reiches Ehr' zu wahren;  
ob Ost, ob West, das gelte allen gleich!  
Was deutsches Land heißt, stelle Kampffesscharen,  
dann schmäh't wohl niemand mehr das Deutsche Reich!

### DIE SACHSEN UND THÜRINGER

Wohlauf! Mit Gott für Deutschen Reiches Ehr!

---

DER KÖNIG *(hat sich wieder gesetzt)*

Komm' ich zu euch nun, Männer von Brabant,  
zur Heeresfolg' nach Mainz euch zu entbieten,  
wie muss mit Schmerz und Klagen ich ersehn,  
dass ohne Fürsten ihr in Zwietracht lebt!  
Verwirrung, wilde Fehde wird mir kund;  
drum ruf ich dich, Friedrich von Telramund!  
Ich kenne dich als aller Tugend Preis,  
jetzt rede, dass der Drangsal Grund ich weiß.

FRIEDRICH

Dank, König, dir, dass du zu richten kamst!  
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' ist mir fremd.  
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,  
und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,  
Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben;  
mit Treue pflog ich seiner großen Jugend,  
sein Leben war das Kleinod meiner Ehre.  
Ermiss nun, König, meinen grimmen Schmerz,  
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!  
Lustwandelnd führte Elsa den Knaben einst  
zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück;  
mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder,  
da sie, von ungefähr von ihm verirrt,  
bald seine Spur – so sprach sie – nicht mehr fand.  
Fruchtlos war all Bemühn um den Verlorenen;  
als ich mit Drohen nun in Elsa drang,  
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben  
der grässlichen Schuld Bekenntnis sie uns sehn.  
Es fasste mich Entsetzen vor der Magd;  
dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir  
verliehn, entsagt' ich willig da und gern  
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel:  
*(Er stellt Ortrud vor, die sich vor dem König verneigt.)*  
Ortrud, Radbods, des Friesenfürsten Spross.  
*(Er schreitet feierlich einige Schritte vor.)*  
Nun führ' ich Klage wider Elsa von  
Brabant; des Brudermordes zeih' ich sie.  
Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,  
da ich der Nächste von des Herzogs Blut,  
mein Weib dazu aus dem Geschlecht, das einst  
auch diesen Landen seine Fürsten gab.  
Du hörst die Klage, König! Richte recht!

ALLE MÄNNER

Ha, schwerer Schuld zeiht Telramund!  
Mit Grausen werd' ich der Klage kund!

---

## DER KÖNIG

Welch fürchterliche Klage sprichst du aus!  
Wie wäre möglich solche große Schuld?

## FRIEDRICH

O Herr, traumselig ist die eitle Magd,  
die meine Hand voll Hochmut von sich stieß.  
Geheimer Buhlschaft klag' ich drum sie an:  
Sie wähnte wohl, wenn sie des Bruders ledig,  
dann könnte sie als Herrin von Brabant  
mit Recht dem Lehnsmanne ihre Hand verwehren  
und offen des geheimen Buhlen pflegen.

## DER KÖNIG *(durch eine ernste Gebärde Friedrichs Eifer unterbrechend)*

Ruft die Beklagte her!  
Beginnen soll nun das Gericht!  
Gott lass mich weise sein!

## DER HEERRUFER *(schreitet feierlich in die Mitte)*

Soll hier nach Recht und Macht Gericht gehalten sein?

## DER KÖNIG *(hängt mit Feierlichkeit den Schild an der Eiche auf)*

Nicht eh'r soll bergen mich der Schild,  
bis ich gerichtet streng und mild!

## ALLE MÄNNER *(die Schwerter entblößend, welche die Sachsen und Thüringer vor sich in die Erde stoßen, die Brabanter flach vor sich niederstrecken.)*

Nicht eh'r zur Scheide kehr' das Schwert,  
bis ihm durch Urteil Recht gewährt!

## DER HEERRUFER

Wo ihr des Königs Schild gewahrt,  
dort Recht durch Urteil nun erfahrt!  
Drum ruf ich klagend laut und hell:  
Elsa, erscheine hier zur Stell'!

*(Elsa tritt auf in einem weißen, sehr einfachen Gewande; sie verweilt eine Zeitlang im Hintergrunde, dann schreitet sie sehr langsam und mit großer Verschämtheit der Mitte des Vordergrundes zu; Frauen, sehr einfach weiß gekleidet, folgen ihr, diese bleiben aber zunächst im Hintergrunde an der äußersten Grenze des Gerichtskreises.)*

## DIE MÄNNER

Seht hin! Sie naht, die hart Beklagte!  
Ha! wie erscheint sie so licht und rein!  
Der sie so schwer zu zeihen wagte,  
wie sicher muss der Schuld er sein!

---

DER KÖNIG

Bist du es, Elsa von Brabant?

*(Elsa neigt das Haupt bejahend.)*

Erkennst du mich als deinen Richter an?

*(Elsa wendet ihr Haupt nach dem König, blickt ihm ins Auge und bejaht dann mit vertrauensvoller Gebärde.)*

So frage ich weiter:

Ist die Klage dir bekannt,

die schwer hier wider dich erhoben?

*(Elsa erblickt Friedrich und Ortrud, erbebt, neigt traurig das Haupt und bejaht.)*

Was entgegnest du der Klage?

*(Elsa durch eine Gebärde: „Nichts!“)*

So bekenntst du deine Schuld?

ELSA *(blickt eine Zeitlang traurig vor sich hin)*

Mein armer Bruder!

ALLE MÄNNER

Wie wunderbar! Welch seltsames Gebaren!

DER KÖNIG

Sag, Elsa! Was hast du mir zu vertraun?

ELSA *(in ruhiger Verklärung vor sich hinblickend)*

Einsam in trüben Tagen

hab' ich zu Gott gefleht,

des Herzens tiefstes Klagen

ergoss ich im Gebet.

Da drang aus meinem Stöhnen

ein Laut so klagevoll,

der zu gewalt'gem Tönen

weit in die Lüfte scholl:

Ich hört' ihn fernhin hallen,

bis kaum mein Ohr er traf;

mein Aug' ist zugefallen,

ich sank in süßen Schlaf.

ALLE MÄNNER

Wie sonderbar! Träumt sie? Ist sie entrückt?

---

DER KÖNIG *(als wolle er Elsa aus dem Traume wecken)*

Elsa, verteid'ge dich vor dem Gericht!

*(Elsas Mienen gehen von dem Ausdruck träumerischen Entrücktseins zu dem schwärmerischer Verklärung über.)*

ELSA

In Lichter Waffen Scheine  
ein Ritter nahte da,  
so tugendlicher Reine  
ich keinen noch ersah:  
Ein golden Horn zur Hüften,  
gelehnet auf sein Schwert –  
so trat er aus den Lüften  
zu mir, der Recke wert;  
mit züchtigem Gebaren  
gab Tröstung er mir ein;  
des Ritters will ich wahren,  
er soll mein Streiter sein!

ALLE MÄNNER

Bewahre uns des Himmels Huld,  
dass klar wir sehen, wer hier schuld!

DER KÖNIG

Friedrich, du ehrenwerter Mann,  
bedenke wohl, wen klagst du an?

FRIEDRICH

Mich irret nicht ihr träumerischer Mut;  
ihr hört, sie schwärmt von einem Buhlen!  
Wess' ich sie zeih', dess' hab' ich sichren Grund.  
Glaubwürdig ward ihr Frevel mir bezeugt;  
doch eurem Zweifel durch ein Zeugnis wehren,  
das stünde wahrlich übel meinem Stolz!  
Hier steh' ich, hier mein Schwert! Wer wagt von euch,  
zu streiten wider meiner Ehre Preis!

DIE BRABANTER

Keiner von uns! Wir streiten nur für dich!

FRIEDRICH

Und, König, du! Gedenkst du meiner Dienste,  
wie ich im Kampf den wilden Dänen schlug?

DER KÖNIG

Wie schlimm, ließ' ich von dir daran mich mahnen!  
Gern geb' ich dir der höchsten Tugend Preis;

---

in keiner andern Hut, als in der deinen,  
möcht' ich die Lande wissen. Gott allein  
soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden!

ALLE MÄNNER

Zum Gottesgericht!

Zum Gottesgericht!

Wohlan!

DER KÖNIG

Dich frag' ich, Friedrich, Graf von Telramund!

Willst du durch Kampf auf Leben und auf Tod

im Gottesgericht vertreten deine Klage?

FRIEDRICH

Ja!

DER KÖNIG

Und dich nun frag' ich, Elsa von Brabant!

Willst du, dass hier auf Leben und auf Tod

im Gottesgericht ein Kämpfer für dich streite?

ELSA (*ohne die Augen aufzuschlagen*)

Ja!

DER KÖNIG

Wen wählst du zum Streiter?

FRIEDRICH

Vernehmet jetzt

den Namen ihres Buhlen!

DIE BRABANTER

Merket auf!

ELSA (*hat Stellung und schwärmerische Miene nicht verlassen; alles blickt mit  
Gespanntheit auf sie*)

Des Ritters will ich wahren,

er soll mein Streiter sein!

(*Ohne sich umzublicken.*)

Hört, was dem Gottgesandten

ich biete für Gewähr:

In meines Vaters Landen

die Krone trage er;

mich glücklich soll ich preisen,

nimmt er mein Gut dahin –



---

will er Gemahl mich heißen,  
geb' ich ihm, was ich bin!

ALLE MÄNNER *(unter sich)*

Ein schöner Preis, stünd' er in Gottes Hand!  
Wer für ihn stritt', wohl setzt' er schweres Pfand!

DER KÖNIG

Im Mittag hoch steht schon die Sonne:  
So ist es Zeit, dass nun der Ruf ergeh'!

*(Der Heerrufer tritt mit den vier Heerhornbläsern vor, die er, den vier Himmels-  
gegenden zugewendet, an die äußersten Grenzen des Gerichtskreises vor-  
schreiten und so den Ruf blasen lässt.)*

DER HEERRUFER

Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam  
für Elsa von Brabant, der trete vor,  
der trete vor!

*(Langes Stillschweigen. Elsa, welche bisher in ununterbrochen ruhiger Haltung  
verweilt, zeigt entstehende Unruhe der Erwartung.)*

ALLE MÄNNER

Ohn' Antwort ist der Ruf verhallt!

FRIEDRICH *(auf Elsa deutend)*

Gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt?

ALLE MÄNNER

Um ihre Sache steht es schlecht!

FRIEDRICH

Auf meiner Seite bleibt das Recht!

ELSA *(etwas näher zum König tretend)*

Mein lieber König, lass dich bitten,  
noch einen Ruf an meinen Ritter!  
Wohl weilt er fern und hört' ihn nicht.

DER KÖNIG *(zum Heerrufer)*

Noch einmal rufe zum Gericht!

*(Auf das Zeichen des Heerrufers richten die Heerhornbläser sich wieder nach  
den vier Himmelsgegenden.)*

---

## DER HEERRUFER

Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam  
für Elsa von Brabant, der trete vor,  
der trete vor!

*(Wiederum langes, gespanntes Stillschweigen.)*

## ALLE MÄNNER

In düstrem Schweigen richtet Gott!

*(Elsa sinkt zu inbrünstigem Gebet auf die Knie. Die Frauen, in Besorgnis um ihre Herrin, treten etwas näher in den Vordergrund.)*

## ELSA

Du trugst zu ihm meine Klage,  
zu mir trat er auf dein Gebot:  
O Herr, nun meinem Ritter sage,  
dass er mir helf in meiner Not!

## DIE FRAUEN *(auf die Knie sinkend)*

Herr! Sende Hilfe ihr!  
Herr Gott! Höre uns!

## ELSA

Lass mich ihn sehn, wie ich ihn sah,  
*(mit freudig verklärter Miene)*  
wie ich ihn sah, sei er mir nah!

*(Die auf einer Erhöhung dem Ufer des Flusses zunächststehenden Männer gewahren zuerst die Ankunft Lohengrins, welcher in einem Nachen, von einem Schwan gezogen, auf dem Flusse in der Ferne sichtbar wird. Die vom Ufer entfernter stehenden Männer im Vordergrund wenden sich zunächst ohne ihren Platz zu verlassen mit immer regerer Neugier fragend an die dem Ufer näher stehenden; sodann verlassen sie den Vordergrund, um selbst am Ufer nachzusehen.)*

## DIE MÄNNER

Seht! Seht! Welch ein seltsam Wunder! Wie? Ein Schwan?  
Ein Schwan zieht einen Nachen dort heran!  
Ein Ritter drin hoch aufgerichtet steht!  
Wie glänzt sein Waffenschmuck! Das Aug' vergeht  
vor solchem Glanz! Seht, näher kommt er schon heran!  
An einer goldnen Kette zieht der Schwan!

*(Auch die letzten eilen noch nach dem Hintergrunde; im Vordergrund bleiben nur der König, Elsa, Friedrich, Ortrud und die Frauen. Von seinem erhöhten Platze aus überblickt der König alles; Friedrich und Ortrud sind durch Schreck und Staunen gefesselt; Elsa, die mit steigender Entzückung den Ausrufen der*

---

*Männer gelauscht hat, verbleibt in der Mitte der Bühne; sie wagt gleichsam nicht, sich umzublicken. Die Männer stürzen in höchster Ergriffenheit wieder nach vorn.)*

Ein Wunder! Ein Wunder!  
Ein Wunder ist gekommen,  
ein unerhörtes, nie gesehnes Wunder!  
Ein Wunder! Ein Wunder! usw.

#### DIE FRAUEN

Dank, du Herr und Gott, der die Schwache beschirmt!

ELSA (*hat sich umgewandt und schreit bei Lohengrins Anblick laut auf*)  
Ha!

#### ALLE MÄNNER UND FRAUEN

Sei begrüßt, du gottgesandter Held!  
Sei begrüßt, du gottgesandter Mann!

*(Der Nachen, vom Schwan gezogen, erreicht in der Mitte des Hintergrundes das Ufer; Lohengrin, in glänzender Silberrüstung, den Helm auf dem Haupte, den Schild im Rücken, ein kleines goldenes Horn zur Seite, steht, auf sein Schwert gelehnt, darin. Friedrich blickt in sprachlosem Entsetzen auf Lohengrin hin. Ortrud, die während des Gerichtes in kalter, stolzer Haltung verblieben, gerät beim Anblick des Schwans in tödlichen Schrecken. Sowie Lohengrin die erste Bewegung macht, den Kahn zu verlassen, tritt bei allen sogleich das gespannteste Stillschweigen ein.)*

#### LOHENGRIN (*neigt sich zum Schwan*)

Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!  
Zieh durch die weite Flut zurück,  
dahin, woher mich trug dein Kahn,  
kehr wieder nur zu unsrem Glück!  
Drum sei getreu dein Dienst getan!  
Leb wohl, leb wohl, mein lieber Schwan!

*(Der Schwan wendet langsam den Nachen und schwimmt den Fluss zurück. Lohengrin sieht ihm eine Weile wehmütig nach.)*

#### DIE MÄNNER UND FRAUEN

Wie fasst uns selig süßes Grauen!  
Welch holde Macht hält uns gebannt!  
Wie ist er schön und hehr zu schauen,  
den solch ein Wunder trug ans Land!

*(Lohengrin verlässt das Ufer und schreitet langsam und feierlich nach dem Vordergrund.)*

---

LOHENGRIN (*verneigt sich vor dem König*)

Heil, König Heinrich! Segenvoll  
mög' Gott bei deinem Schwerte stehn!  
Ruhmreich und groß dein Name soll  
von dieser Erde nie vergehn!

DER KÖNIG

Hab Dank! Erkenn' ich recht die Macht,  
die dich in dieses Land gebracht,  
so nahst du uns von Gott gesandt?

LOHENGRIN

Zum Kampf für eine Magd zu stehn,  
der schwere Klage angetan,  
bin ich gesandt. Nun lasst mich sehn,  
ob ich zu Recht sie treffe an.

(*Er wendet sich etwas näher zu Elsa.*)

So sprich denn, Elsa von Brabant:  
Wenn ich zum Streiter dir ernannt,  
willst du wohl ohne Bang' und Graun  
dich meinem Schutze anvertraun?

ELSA (*die, seitdem sie Lohengrin erblickte, wie in Zauber regungslos fest-  
gebannt war, sinkt, wie durch seine Ansprache erweckt, in überwältigend  
wonnigem Gefühle zu seinen Füßen*)

Mein Held, mein Retter! Nimm mich hin;  
dir geb' ich alles, was ich bin!

LOHENGRIN

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

ELSA

Wie ich zu deinen Füßen liege,  
geb' ich dir Leib und Seele frei.

LOHENGRIN

Elsa, soll ich dein Gatte heißen,  
soll Land und Leut' ich schirmen dir,  
soll nichts mich wieder von dir reißen,  
musst eines du geloben mir:  
Nie sollst du mich befragen,  
noch Wissens Sorge tragen,  
woher ich kam der Fahrt,  
noch wie mein Nam' und Art!

---

ELSA (*fast bewusstlos*)

Nie, Herr, soll mir die Frage kommen!

LOHENGRIN

Elsa! Hast du mich wohl vernommen?

Nie sollst du mich befragen,  
noch Wissens Sorge tragen,  
woher ich kam der Fahrt,  
noch wie mein Nam' und Art!

ELSA (*mit großer Innigkeit zu ihm aufblickend*)

Mein Schirm! Mein Engel! Mein Erlöser,  
der fest an meine Unschuld glaubt!  
Wie gäb' es Zweifels Schuld, die größer,  
als die an dich den Glauben raubt?  
Wie du mich schirmst in meiner Not,  
so halt' in Treu' ich dein Gebot!

LOHENGRIN (*ergriffen und entzückt sie an seine Brust erhebend*)

Elsa! Ich liebe dich!

(*Beide verweilen eine Zeitlang in der angenommenen Stellung.*)

DIE MÄNNER UND FRAUEN

Welch holde Wunder muss ich sehen?  
Ist's Zauber, der mir angetan?  
Ich fühl' das Herze mir vergehen,  
schau' ich den hehren, wonnevollen Mann!

LOHENGRIN (*geleitet Elsa zum König und übergibt sie dessen Hut, dann schreitet er feierlich in die Mitte des Kreises*)

Nun hört! Euch, Volk und Edlen, mach' ich kund:  
Frei aller Schuld ist Elsa von Brabant!  
Dass falsch dein Klagen, Graf von Telramund,  
durch Gottes Urteil werd' es dir bekannt!

BRABANTISCHE EDLE (*erst einige, dann immer mehrere, heimlich zu Friedrich*)

Steh ab vom Kampf! Wenn du ihn wagst,  
zu siegen nimmer du vermagst!  
Ist er von höchster Macht geschützt,  
sag, was dein tapfres Schwert dir nützt?  
Steh ab! Wir mahnen dich in Treu'!  
Dein harter Unsieg, bittre Reu'!

FRIEDRICH (*der bisher unverwandt und forschend sein Auge auf Lohengrin geheftet, mit leidenschaftlich schwankendem und endlich sich entscheidendem inneren Kampfe*)

Viel lieber tot als feig!  
Welch Zaubern dich auch hergeführt,

---

Fremdling, der mir so kühn erscheint,  
dein stolzes Drohn mich nimmer rührt,  
da ich zu lügen nie vermeint.  
Den Kampf mit dir drum nehm' ich auf  
und hoffe Sieg nach Rechtes Lauf!

LOHENGRIN

Nun, König, ordne unsern Kampf!

*(Alles begibt sich in die erste Gerichtsstellung.)*

DER KÖNIG

So tretet vor, zu drei für jeden Kämpfer,  
und messet wohl den Ring zum Streite ab!

*(Drei sächsische Edle treten für Lohengrin, drei brabantische für Friedrich vor, sie messen mit feierlichen Schritten den Kampfplatz aus und stecken ihn, einen vollständigen Ring bildend, durch ihre Speere ab.)*

DER HEERRUFER *(in der Mitte des Kampfringes)*

Nun höret mich und achtet wohl:  
Den Kampf hier keiner stören soll!  
Dem Hage bleibet abgewandt,  
denn wer nicht wahrt des Friedens Recht,  
der Freie büß' es mit der Hand,  
mit seinem Haupte büß' es der Knecht!

ALLE MÄNNER

Der Freie büß' es mit der Hand,  
mit seinem Haupte büß' es der Knecht!

DER HEERRUFER *(zu Lohengrin und Friedrich)*

Hört auch, ihr Streiter vor Gericht!  
Gewahrt in Treue Kampfes Pflicht!  
Durch bösen Zaubers List und Trug  
stört nicht des Urteils Eigenschaft!  
Gott richtet euch nach Recht und Fug,  
so trauet ihm, nicht eurer Kraft!

LOHENGRIN UND FRIEDRICH *(zu beiden Seiten außerhalb des Kampfkreises stehend)*

Gott richte mich nach Recht und Fug,  
so trau' ich ihm, nicht meiner Kraft!

DER KÖNIG *(mit großer Feierlichkeit in die Mitte vorschreitend)*

Mein Herr und Gott, nun ruf ich dich,  
*(Alle entblößen das Haupt und lassen sich zur feierlichsten Andacht an.)*  
dass du dem Kampf zugegen seist!  
Durch Schwertes Sieg ein Urteil sprich,

---

das Trug und Wahrheit klar erweist!  
Des Reinen Arm gib Heldenkraft,  
des Falschen Stärke sei erschlaft!  
So hilf uns, Gott, zu dieser Frist,  
weil unsre Weisheit Einfalt ist!

#### ELSA UND LOHENGRIN

Du kündest nun dein wahr Gericht,  
mein Gott und Herr, drum zag' ich nicht! usw.

#### ORTRUD

Ich baue fest auf seine Kraft,  
die, wo er kämpft, ihm Sieg verschafft! usw.

#### FRIEDRICH

Ich geh' in Treu vor dein Gericht!  
Herr Gott, nun verlass mein' Ehre nicht!

#### DER KÖNIG

Mein Herr und Gott, dich rufe ich! usw.  
So künde nun dein wahr Gericht!  
Mein Herr und Gott, nun zög're nicht!

#### DER HEERRUFER UND ALLE MÄNNER

Des Reinen Arm gib Heldenkraft usw.  
So künde nun dein wahr Gericht,  
du Herr und Gott, nun zög're nicht!

#### DIE FRAUEN

Segne ihn! Herr, mein Gott! Segne ihn!

*(Alle treten unter großer feierlicher Aufmerksamkeit an ihre Plätze zurück. Die sechs Kampfzeugen bleiben bei ihren Speeren dem Ringe zunächst, die übrigen Männer stellen sich in geringerer Weite um ihn her. Elsa und die Frauen im Vordergrund unter der Eiche beim König. Auf des Heerrufers Zeichen blasen die Heerhornbläser den Kampf an. Lohengrin und Friedrich vollenden ihre Waffenrüstung. Der König zieht sein Schwert und schlägt damit dreimal an den an der Eiche aufgehängten Schild. Beim ersten Schlage nehmen Lohengrin und Friedrich die Kampfstellung ein; beim zweiten ziehen sie die Schwerter und legen sich aus; beim dritten Schlage beginnen sie den Kampf. Lohengrin greift zuerst an. Nach mehreren ungestümen Gängen streckt er mit einem weitausgeholtten Streiche seinen Gegner zu Boden. Friedrich versucht sich wieder zu erheben, taumelt einige Schritte zurück und stürzt zu Boden. Mit Friedrichs Fall ziehen die Sachsen und Thüringer ihre Schwerter aus der Erde, die Brabanter nehmen die ihrigen auf.)*

---

LOHENGRIN (*das Schwert auf Friedrichs Hals setzend*)

Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein:

(*von ihm ablassend*)

Ich schenk' es dir, mögst du der Reu' es weihn!

(*Der König nimmt seinen Schild von der Eiche. Alle Männer stoßen ihre Schwerter in die Scheiden. Die Kampfzeugen ziehen die Speere aus der Erde. Jubelnd brechen alle Edlen und Männer in den vorherigen Kampfkreis, so dass dieser von der Masse dicht erfüllt wird.*)

ALLE MÄNNER UND FRAUEN

Sieg! Sieg! Sieg!

Heil! Heil dir, Heil!

DER KÖNIG (*sein Schwert ebenfalls in die Scheide stoßend*)

Sieg! Sieg!

ELSA

O fänd' ich Jubelweisen,

deinem Ruhme gleich,

dich würdig zu preisen,

an höchstem Lobe reich!

In dir muss ich vergehen,

vor dir schwind' ich dahin,

soll ich mich selig sehen,

nimm alles, was ich bin!

(*Der König führt Elsa Lohengrin zu, sie sinkt an Lohengrins Brust.*)

DER KÖNIG UND DIE MÄNNER

Ertöne, Siegesweise,

dem Helden laut zum höchsten Preise!

Ruhm deiner Fahrt!

Preis deinem Kommen!

Heil deiner Art,

Schützer der Frommen!

Du hast gewahrt

das Recht der Frommen,

Preis deinem Kommen,

Heil deiner Art!

Dich nur besingen wir,

dir schallen unsre Lieder!

Nie kehrt ein Held gleich dir

zu diesen Landen wieder!

ORTRUD (*die Friedrichs Fall mit Wut gesehen, den finsternen Blick unverwandt auf Lohengrin geheftet*)

Wer ist's, der ihn geschlagen,

durch den ich machtlos bin?



---

DER KÖNIG

Preis deiner Fahrt!

Heil deiner Art!

LOHENGRIN (*Elsa von seiner Brust erhebend*)

Den Sieg hab' ich erstritten

durch deine Rein' allein;

nun soll, was du gelitten,

dir reich vergolten sein!

DIE FRAUEN

Wo fänd' ich Jubelweisen,

seinem Ruhme gleich,

ihn würdig zu preisen,

an höchstem Lobe reich!

Du hast gewahrt usw.

ALLE MÄNNER

Du hast gewahrt usw.

ELSA

O fänd' ich Jubelweisen usw.

DER KÖNIG

Heil sei deiner Fahrt usw.

ORTRUD

Wer ist's, der ihn geschlagen usw.

Sollt' ich vor ihm verzagen,

wär' all mein Hoffen hin? usw.

FRIEDRICH (*sich am Boden qualvoll windend*)

Weh, mich hat Gott geschlagen,

durch ihn ich sieglos bin!

Am Heil muss ich verzagen,

mein Ruhm und Ehr' ist hin! usw.

*(Friedrich sinkt zu Ortruds Füßen ohnmächtig zusammen. Junge Sachsen erheben Lohengrin auf seinen Schild und Brabanter Elsa auf den Schild des Königs, auf welchen zuvor mehrere ihre Mäntel ausgebreitet haben; so werden beide unter Jauchzen davongetragen.)*

---

## ZWEITER AKT

*In der Burg von Antwerpen. In der Mitte des Hintergrundes der Pallas (Ritterwohnung), links im Vordergrund die Kemenate (Frauenwohnung); rechts im Vordergrund die Pforte des Münsters; ebenda im Hintergrund das Turmtor. Es ist Nacht. Die Fenster des Pallas sind hell erleuchtet; aus dem Pallas hört man jubelnde Musik, Hörner und Posaunen klingen lustig daraus her.*

*(Auf den Stufen zur Münsterpforte sitzen Friedrich und Ortrud, beide in düsterer, ärmlicher Kleidung. Ortrud, die Arme auf die Knie gestützt, heftet unverwandt ihr Auge auf die leuchtenden Fenster des Pallas; Friedrich blickt finster zur Erde.)*

FRIEDRICH *(erhebt sich rasch)*

Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!

Der junge Tag darf hier uns nicht mehr sehn.

ORTRUD *(ohne ihre Stellung zu ändern)*

Ich kann nicht fort, hieher bin ich gebannt.

Aus diesem Glanz des Festes unsrer Feinde

lass saugen mich ein furchtbar tödlich Gift,

das unsre Schmach und ihre Freuden ende!

FRIEDRICH *(finster vor Ortrud hintretend)*

Du fürchterliches Weib, was bannt mich noch

in deine Nähe? Warum lass ich dich nicht

allein und fliehe fort, dahin, dahin,

wo mein Gewissen Ruhe wieder fänd'!

Durch dich musst' ich verlieren

mein' Ehr, all meinen Ruhm;

nie soll mich Lob mehr zieren,

Schmach ist mein Heldentum!

Die Acht ist mir gesprochen,

zertrümmert liegt mein Schwert,

mein Wappen ward zerbrochen,

verflucht mein Vaterherd!

Wohin ich nun mich wende,

geflohn, gefemt bin ich;

dass ihn mein Blick nicht schände,

flieht selbst der Räuber mich!

Durch dich musst' ich verlieren usw.

O hätt' ich Tod erkoren, da ich so elend bin!

Mein Ehr' hab' ich verloren,

mein Ehr', mein Ehr' ist hin!

*(Er stürzt, von Schmerz überwältigt, zu Boden. Musik aus dem Pallas.)*

---

ORTRUD (*immer in ihrer ersten Stellung, während Friedrich sich erhebt*)  
Was macht dich in so wilder Klage doch vergehn?

FRIEDRICH

Dass mir die Waffe selbst geraubt,  
(*mit einer heftigen Bewegung gegen Ortrud*)  
mit der ich dich erschlög'!

ORTRUD

Friedreicher Graf von Telramund!  
Weshalb misstraust du mir?

FRIEDRICH

Du fragst? War's nicht dein Zeugnis, deine Kunde,  
die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?  
Die du im düstren Wald zu Haus, logst du  
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus  
die Untat habest du verüben sehn  
mit eignem Aug', wie Elsa selbst den Bruder  
im Weiher dort ertränkt? Umstricktest du  
mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,  
bald würde Radbods alter Fürstenstamm  
von neuem grünen und herrschen in Brabant?  
Bewogst du so mich nicht, von Elsas Hand,  
der Reinen, abzustehn und dich zum Weib  
zu nehmen, weil du Radbods letzter Spross?

ORTRUD (*leise, doch grimmig*)

Ha, wie tödlich du mich kränkst!  
(*laut*)

Dies alles, ja, ich sagt' und zeugt' es dir!

FRIEDRICH

Und machtest mich, dess' Name hochgeehrt,  
dess' Leben aller höchsten Tugend Preis,  
zu deiner Lüge schändlichem Genossen?

ORTRUD

Wer log?

FRIEDRICH

Du! Hat nicht durch sein Gericht  
Gott mich dafür geschlagen?

ORTRUD

Gott?

---

FRIEDRICH

Entsetzlich!

Wie tönt aus deinem Munde furchtbar der Name!

ORTRUD

Ha, nennst du deine Feigheit Gott?

FRIEDRICH

Ortrud!

ORTRUD

Willst du mir drohn? Mir, einem Weibe drohn?

O Feiger! Hättest du so grimmig ihm  
gedroht, der jetzt dich in das Elend schickt,  
wohl hättest Sieg für Schande du erkauf!  
Ha, wer ihm zu entgegenen wüsst, der fänd'  
ihn schwächer als ein Kind!

FRIEDRICH

Je schwächer er,  
desto gewalt'ger kämpfte Gottes Kraft!

ORTRUD

Gottes Kraft? Ha, ha!

Gib mir die Macht, und sicher zeig' ich dir,  
welch schwacher Gott es ist, der ihn beschützt.

FRIEDRICH *(von Schauer ergriffen)*

Du wilde Seherin, wie willst du doch  
geheimnisvoll den Geist mir neu berücken?

ORTRUD *(auf den Palas deutend, in dem das Licht verlöscht ist)*

Die Schwelger streckten sich zur üpp'gen Ruh'.

Setz dich zur Seite mir! Die Stund' ist da,  
wo dir mein Seherauge leuchten soll!

*(Während des Folgenden nähert sich Friedrich, wie unheimlich von ihr ange-  
zogen, Ortrud immer mehr und neigt sein Ohr aufmerksam zu ihr herab.)*

Weißt du, wer dieser Held, den hier  
ein Schwan gezogen an das Land?

FRIEDRICH

Nein!

ORTRUD

Was gäbst du doch, es zu erfahren,  
wenn ich dir sag': Ist er gezwungen,  
zu nennen, wie sein Nam' und Art,  
all seine Macht zu Ende ist,  
die mühevoll ihm ein Zauber leiht?

---

FRIEDRICH

Ha! Dann begriff ich sein Verbot!

ORTRUD

Nun hör! Niemand hier hat Gewalt,  
ihm das Geheimnis zu entreißen,  
als die, der er so streng verbot,  
die Frage je an ihn zu tun.

FRIEDRICH

So gält' es, Elsa zu verleiten,  
dass sie die Frag' ihm nicht erließ'?

ORTRUD

Ha, wie begreifst du schnell und wohl!

FRIEDRICH

Doch wie soll das gelingen?

ORTRUD

Hör!  
Vor allem gilt's, von hinnen nicht  
zu fliehn; drum schärfe deinen Witz!  
Gerechten Argwohn ihr zu wecken,  
tritt vor, klag ihn des Zaubers an,  
mit dem er das Gericht getäuscht!

FRIEDRICH

Ha! Trug und Zaubers List!

ORTRUD

Missglückt's,  
so bleibt ein Mittel der Gewalt!

FRIEDRICH

Gewalt?

ORTRUD

Umsonst nicht bin ich in  
geheimsten Künsten tief erfahren;  
drum achte wohl, was ich dir sage!  
Jed' Wesen, das durch Zauber stark,  
wird ihm des Leibes kleinstes Glied  
entrissen nur, muss sich alsbald  
ohnmächtig zeigen, wie es ist.

FRIEDRICH

Ha, sprächst du wahr!

---

ORTRUD

O hättest du  
im Kampf nur einen Finger ihm,  
ja, eines Fingers Glied ent schlagen,  
der Held – er war in deiner Macht!

FRIEDRICH

Entsetzlich! Ha, was lässest du mich hören!  
Durch Gott geschlagen wähnt' ich mich:  
Nun ließ durch Trug sich das Gericht betören,  
durch Zaubers List verlor mein' Ehre ich!  
Doch meine Schande könnt' ich rächen,  
bezeugen könnt' ich meine Treu'?  
Des Buhlen Trug, ich könnt' ihn brechen,  
und meine Ehr' gewänn' ich neu?  
O Weib, das in der Nacht ich vor mir seh',  
betrügst du jetzt mich noch, dann weh dir! Weh!

ORTRUD

Ha, wie du rasest! Ruhig und besonnen!  
So lehr' ich dich der Rache süße Wonnen!

*(Friedrich setzt sich langsam an Ortruds Seite auf die Stufen nieder.)*

ORTRUD UND FRIEDRICH

Der Rache Werk sei nun beschworen  
aus meines Busens wilder Nacht!  
Die ihr in süßem Schlaf verloren,  
wisst, dass für euch das Unheil wacht!

*(Elsa, in weißem Gewande, erscheint auf dem Söller; sie tritt an die Brüstung und lehnt den Kopf auf die Hand.)*

ELSA

Euch Lüften, die mein Klagen  
so traurig oft erfüllt,  
euch muss ich dankend sagen,  
wie sich mein Glück enthüllt!

ORTRUD

Sie ist es!

FRIEDRICH

Elsa!

ELSA

Durch euch kam er gezogen,  
ihr lächeltet der Fahrt,

---

auf wilden Meereswogen  
habt ihr ihn treu bewahrt.

ORTRUD

Der Stunde soll sie fluchen,  
in der sie jetzt mein Blick gewahrt!

ELSA

Zu trocknen meine Zähnen  
hab' ich euch oft gemüht;  
wollt Kühlung nur gewähren  
der Wang', in Lieb' erglüht!

ORTRUD *(zu Friedrich)*

Hinweg! Entfernen' ein kleines dich von hier!

FRIEDRICH

Warum?

ORTRUD

Sie ist für mich – ihr Held gehöre dir!

*(Friedrich entfernt sich und verschwindet im Hintergrunde.)*

ELSA

Wollt Kühlung nur gewähren  
der Wang', in Lieb' erglüht!  
In Liebe!

ORTRUD *(in ihrer bisherigen Stellung verbleibend)*

Elsa!

ELSA

Wer ruft? Wie schauerlich und klagend  
ertönt mein Name durch die Nacht?

ORTRUD

Elsa!

Ist meine Stimme dir so fremd?  
Willst du die Arme ganz verleugnen,  
die du ins fernste Elend schickst?

ELSA

Ortrud! Bist du's? Was machst du hier, unglücklich Weib?

ORTRUD

„Unglücklich Weib!“  
Wohl hast du recht, so mich zu nennen!  
In ferner Einsamkeit des Waldes,

---

wo still und friedsam ich gelebt,  
was tat ich dir? Was tat ich dir?  
Freudlos, das Unglück nur beweinend,  
das lang belastet meinen Stamm,  
was tat ich dir? Was tat ich dir?

ELSA

Um Gott, was klagest du mich an?  
War ich es, die dir Leid gebracht?

ORTRUD

Wie könntest du fürwahr mir neiden  
das Glück, dass mich zum Weib erwählt  
der Mann, den du so gern verschmähst?

ELSA

Allgüt'ger Gott! Was soll mir das?

ORTRUD

Musst' ihn unsel'ger Wahn betören,  
dich Reine einer Schuld zu zeihn –  
von Reu' ist nun sein Herz zerrissen,  
zu grimmer Buß' ist er verdammt.

ELSA

Gerechter Gott!

ORTRUD

Oh, du bist glücklich!  
Nach kurzem, unschuldsüßem Leiden  
siehst lächeln du das Leben nur;  
von mir darfst selig du dich scheiden,  
mich schickst du auf des Todes Spur,  
dass meines Jammers trüber Schein  
nie kehr' in deine Feste ein!

ELSA

Wie schlecht ich deine Güte priese,  
Allmächt'ger, der mich so beglückt,  
wenn ich das Unglück von mir stieße,  
das sich im Staube vor mir bückt!  
O nimmer! Ortrud! Harre mein!  
Ich selber lass dich zu mir ein!

*(Sie eilt in die Kemenate zurück).*



---

ORTRUD (*springt in wilder Begeisterung von den Stufen auf*)

Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!  
Bestraft die Schmach, die hier euch angetan!  
Stärkt mich im Dienste eurer heil'gen Sache!  
Vernichtet der Abtrünn'gen schnöden Wahn!  
Wodan! Dich Starken rufe ich!  
Freia! Erhabne, höre mich!  
Segnet mir Trug und Heuchelei,  
dass glücklich meine Rache sei!

ELSA (*noch außerhalb*)

Ortrud, wo bist du?

(*Elsa und zwei Mägde mit Lichtern treten aus der unteren Tür der Kemenate.*)

ORTRUD (*sich demütigend vor Elsa niederwerfend*)

Hier zu deinen Füßen.

ELSA (*bei Ortruds Anblick erschreckt zurücktretend*)

Hilf Gott! So muss ich dich erblicken,  
die ich in Stolz und Pracht nur sah!  
Es will das Herze mir ersticken,  
seh' ich so niedrig dich mir nah!  
Steh auf! O spare mir dein Bitten!  
Trugst du mir Hass, verzieh ich dir;  
was du schon jetzt durch mich gelitten,  
das, bitte ich, verzieh auch mir!

ORTRUD

O habe Dank für so viel Güte!

ELSA

Der morgen nun mein Gatte heißt,  
an fleh' ich sein liebeich Gemüte,  
dass Friedrich auch er Gnad' erweist.

ORTRUD

Du fesselst mich in Dankes Banden!

ELSA

In Frühn lass mich bereit dich sehn –  
geschmückt mit prächtigen Gewanden  
sollst du mit mir zum Münster gehn:  
Dort harre ich des Helden mein,  
vor Gott sein Eh'gemahl zu sein!  
Sein Eh'gemahl!

---

ORTRUD

Wie kann ich solche Huld dir lohnen,  
da machtlos ich und elend bin?  
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,  
stets bleibe ich die Bettlerin!  
*(immer näher zu Elsa tretend)*  
Nur eine Kraft ist mir geblieben,  
sie raubte mir kein Machtgebot;  
durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,  
bewahr' es vor der Reue Not!

Elsa

Wie meinst du?

ORTRUD

Wohl, dass ich dich warne,  
zu blind nicht deinem Glück zu traun;  
dass nicht ein Unheil dich umgarne,  
lass mich für dich zur Zukunft schaun.

ELSA

Welch Unheil?

ORTRUD

Könntest du erfassen,  
wie dessen Art so wundersam,  
der nie dich möge so verlassen,  
wie er durch Zauber zu dir kam!

ELSA *(von Grausen erfasst, wendet sich unwillig ab; voll Trauer und Mitleid wendet sie sich dann wieder zu Ortrud)*

Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,  
wie zweifellos ein Herze liebt?  
Du hast wohl nie das Glück besessen,  
das sich uns nur durch Glauben gibt?  
Kehr bei mir ein! Lass mich dich lehren,  
wie süß die Wonne reinster Treu'!  
Lass zu dem Glauben dich bekehren:  
Es gibt ein Glück, das ohne Reu'!

ORTRUD *(für sich)*

Ha! Dieser Stolz,  
er soll mich lehren,  
wie ich bekämpfe ihre Treu'!  
Gen ihn will ich die Waffen kehren,  
durch ihren Hochmut werd' ihr Reu'! usw.

---

ELSA

Lass mich dich lehren,  
wie süß die Wonne reinster Treu' usw.

*(Ortrud tritt, von Elsa geleitet, mit heuchlerischem Zögern durch die kleine Pforte ein; die Mägde leuchten voran und schließen, nachdem alle eingetreten. Erstes Tagesgrauen.)*

FRIEDRICH *(tritt aus dem Hintergrunde vor)*

So zieht das Unheil in dies Haus!  
Vollführe, Weib, was deine List eronnen;  
dein Werk zu hemmen fühl' ich keine Macht!  
Das Unheil hat mit meinem Fall begonnen,  
nun stürzt nach, die mich dahin gebracht!  
Nur eines seh' ich mahnend vor mir stehn:  
Der Räuber meiner Ehre soll vergehn!

*(Nachdem er den Ort erspäht, der ihn vor dem Zulaufe des Volkes am günstigsten verbergen könnte, tritt er hinter einen Mauervorsprung des Münsters. Allmählicher Tagesanbruch. Zwei Wächter blasen vom Turm das Morgenlied; von einem entfernteren Turme hört man antworten. Während die Türmer herabsteigen und das Tor erschließen, treten aus verschiedenen Richtungen der Burg Dienstmannen auf, begrüßen sie, gehen ruhig an ihre Verrichtungen usw. Einige schöpfen am Brunnen in metallenen Gefäßen Wasser, klopfen an die Pforte des Pallas und werden damit eingelassen. Die Pforte des Pallas öffnet sich von neuem, die vier Heerhornbläser des Königs schreiten heraus und blasen den Ruf, dann treten sie wieder in den Pallas zurück. Die Dienstmannen haben die Bühne verlassen. Aus dem Burghofe und durch das Turmtor kommen nun immer zahlreicher brabantische Edle und Mannen vor dem Münster zusammen; sie begrüßen sich in heiterer Erregtheit.)*

DIE EDLEN UND MANNEN

In Frühn versammelt uns der Ruf,  
gar viel verheißen wohl der Tag!  
Der hier so hehre Wunder schuf,  
manch neue Tat vollbringen mag!  
In Frühn versammelt uns der Ruf usw.

*(Der Heerrufer schreitet aus dem Pallas auf die Erhöhung vor dessen Pforte heraus, die vier Heerhornbläser ihm voran. Der Königsruf wird wiederum geblasen; alle wenden sich in lebhafter Erwartung dem Hintergrunde zu.)*

DER HEERRUFER

Des Königs Wort und Will' tu' ich euch kund:  
drum achtet wohl, was euch durch mich er sagt!  
In Bann und Acht ist Friedrich Telramund,  
weil untreu er den Gotteskampf gewagt.  
Wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt,  
nach Reiches Recht derselben Acht verfällt.

---

## DIE MÄNNER

Fluch ihm, dem Ungetreuen,  
den Gottes Urteil traf!  
Ihn soll der Reine scheuen,  
es flieh' ihn Ruh' und Schlaf!  
Fluch ihm, dem Ungetreuen!

*(Beim Rufe der Heerhörner sammelt sich das Volk schnell wieder zur Aufmerksamkeit.)*

## DER HEERRUFER

Und weiter kündet euch der König an,  
dass er den fremden, gottgesandten Mann,  
den Elsa zum Gemahle sich ersehnt,  
mit Land und Krone von Brabant belehnt.  
Doch will der Held nicht Herzog sein genannt –  
ihr sollt ihn heißen: Schützer von Brabant!

## DIE MÄNNER

Hoch der ersehnte Mann!  
Heil ihm, den Gott gesandt!  
Treu sind wir untertan  
dem Schützer von Brabant!  
Hoch der ersehnte Mann usw.  
Heil ihm! Heil dem Schützer von Brabant!

*(Neuer Ruf der Heerhornbläser)*

## DER HEERRUFER

Nun hört, was er durch mich euch sagen lässt:  
Heut feiert er mit euch sein Hochzeitfest;  
doch morgen sollt ihr kampferüstet nahn,  
zur Heeresfolg' dem König untertan;  
er selbst verschmäht der süßen Ruh' zu pflegen,  
er führt euch an zu hehren Ruhmes Segen!

*(Er geht mit den vier Heerhornbläsern in den Pallas zurück.)*

## DIE MÄNNER

Zum Streite säumet nicht,  
führt euch der Ehre an!  
Wer mutig mit ihm ficht,  
dem lacht des Ruhmes Bahn!  
Auf! säumt zu streiten nicht,  
führt euch der Ehre an!  
Gott hat ihn gesandt  
zur Größe von Brabant!  
Von Gott ist er gesandt  
zur Größe von Brabant!

---

Wer mutig mit ihn ficht usw.  
Von Gott ist er gesandt!

*(Während das Volk freudig durcheinander wogt, treten im Vordergrund vier Edle, Friedrichs sonstige Lehensmannen, zusammen.)*

DER DRITTE EDLE

Nun hört, dem Lande will er uns entführen!

DER ZWEITE EDLE

Gen einen Feind, der uns noch nie bedroht?

DER VIERTE EDLE

Solch kühn Beginnen sollt' ihm nicht gebühren!

DER ERSTE EDLE

Wer wehret ihm, wenn er die Fahrt gebot?

FRIEDRICH *(ist unbemerkt unter sie getreten)*

Ich!

*(Er enthüllt sein Haupt.)*

DIE VIER EDLEN *(fahren entsetzt zurück)*

Ha! Wer bist du? – Friedrich!

DER VIERTE EDLE

Seh' ich recht?

DER ERSTE, ZWEITE UND DRITTE EDLE

Du wagst dich her, zur Beute jedem Knecht?

DER VIERTE EDLE

Hier wagst du dich her?

FRIEDRICH

Gar bald will ich wohl weiter noch mich wagen,  
vor euren Augen soll es leuchtend tagen!

Der euch so kühn die Heerfahrt angesagt,  
der sei von mir des Gottestrugs beklagt!

DIE VIER EDLEN

Was hör' ich? Rasender! Was hast du vor?

Weh dir! Verlorn' du, hört dich des Volkes Ohr!

*(Sie drängen ihn nach dem Münster, wo sie ihn vor dem Blicke des Volkes zu verbergen suchen. Vier Edelknaben treten aus der Tür der Kemenate auf den Söller, laufen munter den Hauptweg hinab und stellen sich vor dem Pallas auf der*

---

*Höhe auf. Das Volk, das die Knaben gewahrt, drängt sich mehr nach dem Vordergrunde.)*

## EDELKNABEN

Macht Platz!

Macht Platz für Elsa, unsre Frau:

Die will in Gott zum Münster gehn.

*(Sie schreiten nach vorn, indem sie durch die willig zurückweichenden Edlen eine breite Gasse bis zu den Stufen des Münsters bilden, wo sie dann sich selbst aufstellen. Vier andere Edelknaben treten gemessen und feierlich aus der Tür der Kemenate auf den Söller und stellen sich daselbst auf, um den Zug der Frauen, den sie erwarten, zu geleiten. Ein langer Zug von Frauen in prächtigen Gewändern schreitet langsam aus der Pforte der Kemenate auf den Söller; er wendet sich links auf dem Hauptwege am Pallas vorbei und von da wieder nach vorn dem Münster zu, auf dessen Stufen die zuerst Gekommenen sich aufstellen.)*

## DIE EDLEN UND MANNEN (während des Aufzugs)

Gesegnet soll sie schreiten,

die lang in Demut litt!

Gott möge sie geleiten,

Gott hüte ihren Schritt!

*(Die Edlen, die unwillkürlich die Gasse wieder vertreten hatten, weichen vor den Edelknaben aufs neue zurück, welche dem Zuge, da er bereits vor dem Pallas angekommen ist, Bahn machen. Elsa ist, prächtig geschmückt, im Zuge aufgetreten und auf der Erhöhung vor dem Pallas angelangt; die Gasse ist wieder offen, alle können Elsa sehen, welche eine Zeitlang verweilt.)*

Sie naht, die Engelgleiche,

von keuscher Glut entbrannt!

*(Elsa schreitet aus dem Hintergrunde langsam nach vorn durch die Gasse der Männer.)*

Heil dir, o Tugendreiche!

Heil dir, Elsa von Brabant!

Gesegnet sollst du schreiten!

Heil dir usw.

## DIE FRAUEN

Heil dir usw.

*(Außer den Edelknaben sind auch die vordersten Frauen bereits auf der Treppe des Münsters angelangt, wo sie sich aufstellen, um Elsa den Vortritt in die Kirche zu lassen; unter den Frauen, welche ihr noch folgen und den Zug schließen, geht Ortrud, ebenfalls reich gekleidet; die Frauen, die dieser zunächst gehen, halten sich voll Scheu und wenig verhaltenem Unwillen von ihr entfernt, so dass sie sehr einzeln erscheint: In ihren Mienen drückt sich immer steigender Ingrimms aus. Als Elsa unter dem lauten Zurufe des Volkes eben den Fuß auf die erste Stufe zum Münster setzen will, tritt Ortrud heftig hervor, schreitet auf Elsa zu, stellt sich auf derselben Stufe ihr entgegen und zwingt sie so, vor ihr wieder zurückzutreten.)*

---

ORTRUD

Zurück, Elsa! Nicht länger will ich dulden,  
dass ich gleich einer Magd dir folgen soll!  
Den Vortritt sollst du überall mir schulden,  
vor mir dich beugen sollst du demutsvoll!

DIE EDELKNABEN UND DIE MÄNNER

Was will das Weib? Zurück!

*(Sie drängen Ortrud nach der Mitte der Bühne zurück.)*

ELSA

Um Gott! Was muss ich sehn?  
Welch jäher Wechsel ist mit dir geschehn?

ORTRUD

Weil eine Stund' ich meines Werts vergessen,  
glaubst du, ich müsste dir nur kriechend nahn?  
Mein Leid zu rächen will ich mich vermessen,  
was mir gebührt, das will ich nun empfahn!

*(Lebhaftes Staunen und Bewegung aller.)*

ELSA

Weh, ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,  
die diese Nacht sich jammernd zu mir stahl?  
Wie willst du nun in Hochmut vor mir schreiten,  
du, eines Gottgerichteten Gemahl?

ORTRUD *(mit dem Anschein tiefer Gekränktheit)*

Wenn falsch Gericht mir den Gemahl verbannte,  
war doch sein Nam' im Lande hoch geehrt;  
als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,  
gekannt, gefürchtet war sein tapfres Schwert.  
Der deine, sag, wer sollte hier ihn kennen,  
vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen!

DIE MÄNNER

Was sagt sie? Ha, was tut sie kund?

DIE FRAUEN UND KNABEN

Sie lästert!

DIE MÄNNER

Wehret ihrem Mund!

---

ORTRUD

Kannst du ihn nennen, kannst du uns es sagen,  
ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt?  
Woher die Fluten ihn zu dir getragen,  
wann und wohin er wieder von dir fährt?  
Ha, nein! Wohl brächte es ihm schlimme Not –  
der kluge Held die Frage drum verbot!

MÄNNER, FRAUEN UND KNABEN

Ha, spricht sie wahr? Welch schwere Klagen!  
Sie schmähet ihn! Darf sie es wagen?

ELSA (*nach großer Betroffenheit sich ermannend*)

Du Lästlerin! Ruchlose Frau!  
Hör, ob ich Antwort mir getrau'!  
So rein und edel ist sein Wesen,  
so tugendreich der hehre Mann,  
dass nie des Unheils soll genesen,  
wer seiner Sendung zweifeln kann!

DIE MÄNNER

Gewiss! Gewiss!

ELSA

Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen  
mein teurer Held den Gatten dein?  
(*zum Volke*)  
Nun sollt nach Recht ihr alle sagen,  
wer kann da nur der Reine sein?

DIE MÄNNER

Nur er! Nur er!  
Dein Held allein!

DIE FRAUEN UND KNABEN

Dein Held allein!

ORTRUD

Ha, diese Reine deines Helden,  
wie wäre sie so bald getrübt,  
müsst' er des Zaubers Wesen melden,  
durch den hier solche Macht er übt!  
Wagst du ihn nicht darum zu fragen,  
so glauben alle wir mit Recht,  
du müsstest selbst in Sorge zagen,  
um seine Reine steh' es schlecht!



---

DIE FRAUEN (*Elsa unterstützend*)  
Helft ihr vor der Verruchten Hass!

(*Der Pallas wird geöffnet, die vier Heerhornbläser schreiten heraus und blasen.*)

DIE MÄNNER (*dem Hintergrunde zu blickend*)  
Macht Platz! Macht Platz! Der König naht!

(*Der König, Lohengrin und die sächsischen Grafen und Edlen sind in feierlichem Zuge aus dem Pallas getreten; durch die Verwirrung im Vordergrund wird der Zug unterbrochen.*)

DIE BRABANTER  
Heil! Heil dem König!

(*Der König und Lohengrin dringen durch die verwirrten Haufen des Vordergrundes lebhaft vor*)

Heil dem Schützer von Brabant!

DER KÖNIG  
Was für ein Streit?

ELSA (*sehr aufgeregt an Lohengrins Brust stürzend*)  
Mein Herr! O mein Gebieter!

LOHENGRIN  
Was ist?

DER KÖNIG  
Wer wagt es hier, den Kirchengang zu stören?

DES KÖNIGS GEFOLGE  
Welcher Streit, den wir vernahmen?

LOHENGRIN (*Ortrud erblickend*)  
Was seh' ich! Das unsel'ge Weib bei dir?

ELSA  
Mein Retter! Schütze mich vor dieser Frau!  
Schilt mich, wenn ich dir ungehorsam war!  
In Jammer sah ich sie vor dieser Pforte,  
aus ihrer Not nahm ich sie bei mir auf.  
Nun sieh, wie furchtbar sie mir lohnt die Güte:  
Sie schilt mich, dass ich dir zu sehr vertrau'!

---

LOHENGRIN (*den Blick fest und bannend auf Ortrud heftend, welche vor ihm sich nicht zu regen vermag*)

Du fürchterliches Weib, steh ab von ihr!

Hier wird dir nimmer Sieg!

(*Er wendet sich freundlich zu Elsa.*)

Sag, Elsa, mir,

vermocht' ihr Gift sie in dein Herz zu gießen?

(*Elsa birgt ihr Gesicht weinend an seiner Brust. Lohengrin richtet sie auf und deutet nach dem Münster.*)

Komm, lass in Freude dort diese Tränen fließen!

(*Er wendet sich mit Elsa und dem König dem Zuge voran nach dem Münster, alle lassen sich an, wohlgeordnet zu folgen.*)

FRIEDRICH (*tritt auf der Treppe des Münsters hervor; die Frauen und Edelknaben, als sie ihn erkennen, weichen entsetzt aus seiner Nähe*)

O König! Trugbetörte Fürsten! Haltet ein!

DER KÖNIG

Was will der hier?

DIE MÄNNER

Was will der hier?

Verfluchter! Weich von dannen!

FRIEDRICH

O hört mich an!

DIE MÄNNER

Hinweg!

Zurück!

DER KÖNIG

Zurück!

Weiche von dannen!

DIE MÄNNER

Du bist des Todes, Mann!

FRIEDRICH

Hört mich, dem grimmes Unrecht ihr getan!

DER KÖNIG

Hinweg!

DIE MÄNNER

Hinweg! Weich von dannen!

---

FRIEDRICH

Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen!  
Durch eines Zaubrers List seid ihr belogen!

DER KÖNIG

Greift den Verruchten!

DIE MÄNNER, FRAUEN UND KNABEN

Greift den Verruchten!

Hört! Er lästert Gott!

*(Sie dringen von allen Seiten auf ihn ein)*

FRIEDRICH *(mit der fürchterlichsten Anstrengung, um gehört zu werden, seinen Blick nur auf Lohengrin geheftet und der Andringenden nicht achtend)*

Den dort im Glanz ich vor mir sehe,

den klage ich des Zaubers an!

*(Die Andringenden schrecken vor Friedrichs Stimme zurück und hören endlich aufmerksam zu.)*

Wie Staub vor Gottes Hauch verwehe

die Macht, die er durch List gewann!

Wie schlecht ihr des Gerichtes wahrhet,

das doch die Ehre mir benahm,

da eine Frag' ihr ihm erspartet,

als er zum Gotteskampfe kam!

Die Frage nun sollt ihr nicht wehren,

dass sie ihm jetzt von mir gestellt:

*(in gebieterischer Stellung)*

Nach Namen, Stand und Ehren

frag' ich ihn laut vor aller Welt!

*(Bewegung großer Betroffenheit unter allen)*

Wer ist er, der ans Land geschwommen,

gezogen von einem wilden Schwan?

Wem solche Zaubertiere frommen,

dess' Reinheit achte ich für Wahn!

Nun soll der Klag' er Rede stehn';

vermag er's, so geschah mir recht –

wo nicht, so sollet ihr ersehn,

um seine Reine steh' es schlecht!

*(Alle blicken bestürzt und erwartungsvoll auf Lohengrin.)*

DIE MÄNNER, DER KÖNIG, DIE FRAUEN UND KNABEN

Welch harte Klagen!

Was wird er ihm entgegen?

---

LOHENGRIN

Nicht dir, der so vergaß der Ehren,  
hab' not ich Rede hier zu stehn!  
Des Bösen Zweifel darf ich wehren,  
vor ihm wird Reine nie vergehn!

FRIEDRICH

Darf ich ihm nicht als würdig gelten,  
dich ruf' ich, König, hoch geehrt!  
Wird er auch dich unadlig schelten,  
dass er die Frage dir verwehrt?

LOHENGRIN

Ja, selbst dem König darf ich wehren  
und aller Fürsten höchstem Rat!  
Nicht darf sie Zweifels Last beschweren,  
sie sahen meine gute Tat!  
Nur eine ist's, der muss ich Antwort geben:  
Elsa –

*(Er hält betroffen an, als er, sich zu Elsa wendend, diese mit heftig wogender  
Brust in wildem innerem Kampfe vor sich hinstarren sieht.)*

Elsa! Wie seh' ich sie erbeben!

DER KÖNIG, DIE MÄNNER, FRAUEN UND KNABEN

Welch ein Geheimnis muss der Held bewahren?

ORTRUD UND FRIEDRICH

In wildem Brüten darf ich sie gewahren,  
der Zweifel keimt in ihres Herzens Grund!

LOHENGRIN

In wildem Brüten muss ich sie gewahren!

DER KÖNIG, DIE MÄNNER, FRAUEN UND KNABEN

Bringt es ihm Not, so wahr' es treu sein Mund!

FRIEDRICH UND ORTRUD

Der Zweifel keimt in ihres Herzens Grund.

LOHENGRIN

Hat sie betört des Hasses Lügenmund?

ELSA *(der Umgebung entrückt vor sich hinblickend)*

Was er verbirgt, wohl brächt' es ihm Gefahren,  
vor aller Welt spräch' es hier aus seinem Mund;  
die er errettet, weh mir Undankbaren,  
verriet' ich ihn, dass hier es werde kund.

---

#### DIE FRAUEN UND KNABEN

Bringt sein Geheimnis ihr Not,  
so wahr' es treu sein Mund!

#### DER KÖNIG

Bringt ihm sein Geheimnis Not,  
so wahr' es treu sein Mund!

#### LOHENGRIN

In wildem Brüten muss ich sie gewahren!

#### ORTRUD UND FRIEDRICH

In wildem Brüten darf ich sie gewahren!

#### LOHENGRIN

O Himmel, schirm ihr Herz vor den Gefahren!  
Nie werde Zweifel dieser Reinen kund! usw.

#### DER KÖNIG UND DIE MÄNNER

Wir schirmen ihn, den Edlen, vor Gefahren;  
durch seine Tat ward uns sein Adel kund! usw.

#### ELSA

Wüsst' ich sein Los, ich wollt' es treu bewahren!  
Im Zweifel doch erbebt des Herzens Grund! usw.

#### ORTRUD UND FRIEDRICH

Er ist besiegt, besiegt ist dieser Held,  
der mir zur Not in dieses Land gefahren,  
er ist besiegt, wird ihm die Frage kund! usw.

#### DIE FRAUEN UND KNABEN

Bringt ihr sein Geheimnis Not,  
so bewahr' es treu sein Mund! usw.

#### DER KÖNIG

Mein Held, entgegen kühn dem Ungetreuen!  
Du bist zu hehr, um, was er klagt, zu scheuen!

#### DIE SÄCHSISCHEN UND BRABANTISCHEN EDLEN *(sich an Lohengrin drängend)*

Wir stehn zu dir, es soll uns nie gereuen,  
dass wir der Helden Preis in dir erkannt!  
Reich uns die Hand! Wir glauben dir in Treuen,  
dass hehr dein Nam', wenn er auch nicht genannt! usw.

---

## LOHENGRIN

Euch Helden soll der Glaube nicht gereuen,  
werd' euch mein Nam' und Art auch nie genannt! usw.

*(Während Lohengrin, von den Männern, in deren dargereichte Hand er jedem einschlägt, umringt, etwas tiefer im Hintergrund verweilt, drängt sich Friedrich an Elsa, welche bisher vor Unruhe, Verwirrung und Scham noch nicht vermocht hat, auf Lohengrin zu blicken, und so, mit sich kämpfend, noch einsam im Vordergrunde steht.)*

FRIEDRICH *(sich zu Elsa neigend)*

Vertraue mir! Lass dir ein Mittel heißen,  
das dir Gewissheit schafft!

ELSA *(erschrocken; doch leise)*

Hinweg von mir!

FRIEDRICH

Lass mich das kleinste Glied ihm nur entreißen,  
des Fingers Spitze, und ich schwöre dir,  
was er dir hehlt, sollst frei du vor dir sehn,  
dir treu, soll nie er dir von hinnen gehn!

ELSA

Ha! Nimmermehr!

FRIEDRICH

Ich bin dir nah zur Nacht –  
rufst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht.

LOHENGRIN *(schnell in den Vordergrund tretend)*

Elsa, mit wem verkehrst du da?

*(Elsa wendet sich mit einem zweifelvoll schmerzlichen Blick von Friedrich ab und sinkt tief erschüttert zu Lohengrins Füßen. Lohengrin wendet sich an Ortrud und Friedrich.)*

Zurück von ihr, Verfluchte!

Dass nie mein Auge je  
euch wieder bei ihr seh'!

*(Friedrich macht eine Gebärde der schmerzlichsten Wut.)*

Elsa, erhebe dich! In deiner Hand,  
in deiner Treu' liegt alles Glückes Pfand!  
Lässt nicht des Zweifels Macht dich ruhn?  
Willst du die Frage an mich tun?

---

ELSA (*in heftigster innerer Aufregung und in schamvoller Verwirrung*)

Mein Retter, der mir Heil gebracht!

Mein Held, in dem ich muss vergehn!

Hoch über alles Zweifels Macht

soll meine Liebe stehn.

*(Sie sinkt an seine Brust. Die Orgel ertönt aus dem Münster.)*

LOHENGRIN

Heil dir, Elsa!

Nun lass vor Gott uns gehn!

DIE MÄNNER

Seht, er ist von Gott gesandt!

DIE FRAUEN UND KNABEN

Heil! Heil! Heil!

*(Lohengrin führt Elsa feierlich an den Edlen vorüber zum König. Wo sie vorbeikommen, machen die Männer ehrerbietig Platz.)*

DIE MÄNNER

Heil! Heil euch!

Heil Elsa von Brabant!

*(Von dem König geleitet, schreiten Lohengrin und Elsa langsam dem Münster zu.)*

Gesegnet sollst du schreiten!

DIE MÄNNER, FRAUEN UND KNABEN

Heil dir, Tugendreiche!

Heil Elsa von Brabant!

Heil dir!

*(Als der König mit dem Brautpaar die höchste Stufe erreicht, wendet sich Elsa in großer Ergriffenheit zu Lohengrin, dieser empfängt sie in seinen Armen. Aus dieser Umarmung blickt sie mit scheuer Besorgnis rechts von der Treppe hinab und gewahrt Ortrud, welche den Arm gegen sie erhebt, als halte sie sich des Sieges gewiss; Elsa wendet erschreckt ihr Gesicht ab. Vom König geführt, schreiten Lohengrin und Elsa dem Eingange des Münsters zu.)*

1. BILD

*Das Brautgemach, in der Mitte des Hintergrundes das reichgeschmückte Brautbett; an einem offenen Erkerfenster ein niedriges Ruhebett. Musik hinter der Szene; der Gesang ist erst entfernt, dann näherkommend.*

BRAUTLIED DER MÄNNER UND FRAUEN

Treulich geführt ziehet dahin,  
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!  
Siegreicher Mut, Minnegewinn  
eint euch in Treue zum seligsten Paar.  
Streiter der Jugend, schreite voran!  
Zierde der Jugend, schreite voran!  
Rauschen des Festes seid nun entronnen,  
Wonne des Herzens sei euch gewonnen!

*(Rechts und links im Hintergrunde werden Türen geöffnet; rechts treten Frauen auf, welche Elsa, links die Männer mit dem Könige, welche Lohengrin geleiten. Edelknaben mit Lichtern voraus.)*

Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,  
nehm' euch nun auf, dem Glanze entrückt.  
Treulich geführt ziehet nun ein,  
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!  
Siegreicher Mut, Minne so rein  
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

*(Als die beiden Züge in der Mitte der Bühne sich begegneten, ist Elsa von den Frauen Lohengrin zugeführt worden; sie umfassen sich und bleiben in der Mitte stehen. Edelknaben entkleiden Lohengrin des reichen Obergewandes, gürten ihm das Schwert ab und legen dieses am Ruhebette nieder; Frauen entkleiden Elsa ebenfalls ihres kostbaren Obergewandes. Acht Frauen umschreiten währenddessen langsam Lohengrin und Elsa.)*

ACHT FRAUEN *(nach dem Umschreiten)*

Wie Gott euch selig weihte,  
zu Freuden weihn euch wir.

*(Sie halten einen zweiten Umgang.)*

In Liebesglücks Geleite  
denkt lang der Stunde hier!



---

*(Der König umarmt und segnet Lohengrin und Elsa. Die Edelknaben mahnen zum Aufbruch. Die Züge ordnen sich wieder, und während des Folgenden schreiten sie an den Neuvermählten vorüber, so dass die Männer rechts, die Frauen links das Gemach verlassen.)*

#### BRAUTLIED

Treulich bewacht bleibt zurück,  
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!  
Siegreicher Mut, Minne und Glück  
eint euch in Treue zum seligsten Paar.  
Streiter der Tugend, bleibe daheim!  
Zierde der Jugend, bleibe daheim!  
Rauschen des Festes seid nun entronnen,  
Wonne des Herzens sei euch gewonnen!  
Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,  
nahm euch nun auf, dem Glanze entrückt.

*(Die beiden Züge haben die Bühne gänzlich verlassen; die Türen werden von den letzten Knaben geschlossen. In immer weiterer Ferne verhallt der Gesang.)*

Treulich bewacht bleibt zurück,  
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!  
Siegreicher Mut, Minne und Glück  
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

*(Elsa ist, als die Züge das Gemach verlassen haben, wie überselig Lohengrin an die Brust gesunken. Lohengrin setzt sich, während der Gesang verhallt, auf dem Ruhebett am Erkerfenster nieder, indem er Elsa sanft nach sich zieht.)*

#### LOHENGRIN

Das süße Lied verhallt; wir sind allein,  
zum erstenmal allein, seit wir uns sahn.  
Nun sollen wir der Welt entronnen sein,  
kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nahn.  
Elsa, mein Weib! Du süße, reine Braut!  
Ob glücklich du, das sei mir jetzt vertraut!

#### ELSA

Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,  
besitz' ich aller Himmel Seligkeit!  
Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,  
atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht;  
fühl' ich zu dir so süß mich entbrennen,  
atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!

---

LOHENGRIN

Vermagst du, Holde, glücklich dich zu nennen,  
gibst du auch mir des Himmels Seligkeit!  
Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,  
atme ich Wonne, die nur Gott verleiht;  
fühl' ich so süß usw.

ELSA

Fühl' ich so süß usw.

LOHENGRIN

Wie hehr erkenn' ich unsrer Liebe Wesen!  
Die nie sich sahn, wir hatten uns geahnt;  
war ich zu deinem Streiter auserlesen,  
hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt:  
Dein Auge sagte mir dich rein von Schuld –  
mich zwang dein Blick, zu dienen deiner Huld.

ELSA

Doch ich zuvor schon hatte dich gesehen,  
in sel'gem Traume warst du mir genah;  
als ich nun wachend dich sah vor mir stehen,  
erkannt' ich, dass du kamst auf Gottes Rat.  
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,  
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,  
als eine Blume, duftend auf der Wiesen,  
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.  
Ist dies nur Liebe? Wie soll ich es nennen,  
dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,  
wie ach! dein Name – den ich nie darf kennen,  
bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!

LOHENGRIN

Elsa!

ELSA

Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet!  
Gönnt du des deinen holden Klang mir nicht?  
Nur, wenn zur Liebesstille wir geleitet,  
sollst du gestatten, dass mein Mund ihn spricht.

LOHENGRIN

Mein süßes Weib!

ELSA

Einsam, wenn niemand wacht;  
nie sei der Welt er zu Gehör gebracht!

---

LOHENGRIN (*sie freundlich umfassend und durch das offene Fenster auf den Blumengarten deutend*)

Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?  
O wie so hold berauschen sie den Sinn!  
Geheimnisvoll sie nahen durch die Lüfte,  
fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin.  
So ist der Zauber, der mich dir verbunden,  
da als ich zuerst, du Süße, dich ersah;  
nicht deine Art ich brauchte zu erkunden,  
dich sah mein Aug' – mein Herz begriff dich da.  
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,  
nahm sie mir gleich aus rätselvoller Nacht:  
So deine Reine musste mich entzücken,  
traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht.

ELSA (*birgt ihre Beschämung, indem sie sich demütig an ihn schmiegt*)

Ach, könnt' ich deiner wert erscheinen,  
müsst' ich vor dir nicht bloß vergehn;  
könnt' ein Verdienst mich dir vereinen,  
dürft' ich in Pein für dich mich sehn!  
Wie du mich trafst vor schwerer Klage,  
o wüsste ich auch dich in Not;  
dass mutvoll ich ein Mühen trage,  
kennt' ich ein Sorgen, das dir droht!  
Wär' das Geheimnis so geartet,  
das aller Welt verschweigt dein Mund?  
Vielleicht, dass Unheil dich erwartet,  
würd' aller Welt es offen kund?  
Wär' es so und dürft' ich's wissen,  
dürft' ich in meiner Macht es sehn,  
durch keines Drohn sei mir's entrissen,  
für dich wollt' ich zu Tode gehn!

LOHENGRIN  
Geliebte!

ELSA  
O mach mich stolz durch dein Vertrauen,  
dass ich in Unwert nicht vergeh'!  
Lass dein Geheimnis mich erschauen,  
dass, wer du bist, ich offen seh'!

LOHENGRIN  
Ach, schweige, Elsa!

---

ELSA

Meiner Treue  
enthülle deines Adels Wert!  
Woher du kamst, sag' ohne Reue –  
durch mich sei Schweigens Kraft bewährt!

LOHENGRIN (*streng und ernst einige Schritte zurücktretend*)

Höchstes Vertraun hast du mir schon zu danken,  
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt;  
wirst nimmer du vor dem Gebote wanken,  
hoch über alle Fraun dünkst du mich wert!

*(Er wendet sich schnell wieder liebevoll zu Elsa.)*

An meine Brust, du Süße, Reine!  
Sei meines Herzens Glühen nah,  
dass mich dein Auge sanft bescheine,  
in dem ich all mein Glück ersah!  
O gönne mir, dass mit Entzücken  
ich deinen Atem sauge ein:  
Lass fest, ach! fest an mich dich drücken,  
dass ich in dir mög' glücklich sein!  
Dein Lieben muss mir hoch entgelten  
für das, was ich um dich verließ;  
kein Los in Gottes weiten Welten  
wohl edler als das meine hieß.  
Böt' mir der König seine Krone,  
ich dürfte sie mit Recht verschmähn.  
Das einz'ge, was mein Opfer lohne,  
muss ich in deiner Lieb' erseh'n!  
Drum wolle stets den Zweifel meiden,  
dein Lieben sei mein stolz Gewähr!  
Denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,  
aus Glanz und Wonne komm' ich her!

ELSA

Hilf Gott, was muss ich hören!  
Welch Zeugnis gab dein Mund!  
Du wolltest mich betören,  
nun wird mir Jammer kund!  
Das Los, dem du entronnen,  
es war dein höchstes Glück;  
du kamst zu mir aus Wonnen  
und sehnst dich zurück!  
Wie soll ich Ärmste glauben,  
dir g'nüge meine Treu'?  
Ein Tag wird dich mir rauben  
durch deiner Liebe Reu'!

---

LOHENGRIN

Halt ein, dich so zu quälen!

ELSA

Was quälest du mich doch!

Soll ich die Tage zählen,  
die du mir bleibest noch?

In Sorg' um dein Verweilen  
verblüht die Wange mir –  
dann wirst du mir enteilen,  
im Elend bleib' ich hier!

LOHENGRIN

Nie soll dein Reiz entschwinden,  
bleibst du von Zweifel rein!

ELSA

Ach, dich an mich zu binden,  
wie sollt' ich mächtig sein?  
Voll Zauber ist dein Wesen,  
durch Wunder kamst du her;  
wie sollt' ich da genesen,  
wo fänd' ich dein' Gewähr?

*(Sie schreckt in heftigster Aufregung zusammen und hält an, wie um zu lauschen.)*

Hörtest du nichts? Vernahmest du kein Kommen?

LOHENGRIN

Elsa!

ELSA

Ach nein!

*(vor sich hinstarrend)*

Doch, dort – der Schwan – der Schwan!  
Dort kommt er auf der Wasserflut geschwommen –  
du rufest ihm – er zieht herbei den Kahn!

LOHENGRIN

Elsa! Halt ein! Beruh'ge deinen Wahn!

ELSA

Nichts kann mir Ruhe geben,  
dem Wahn mich nichts entreißt,  
als – gelt' es auch mein Leben –  
zu wissen, wer du seist!

---

LOHENGRIN

Elsa, was willst du wagen?

ELSA

Unselig holder Mann,  
hör, was ich dich muss fragen!  
Den Namen sag mir an!

LOHENGRIN

Halt ein!

ELSA

Woher der Fahrt!

LOHENGRIN

Weh dir!

ELSA

Wie deine Art?

LOHENGRIN

Weh uns, was tatest du!

*ELSA (die vor Lohengrin steht, welcher den Hintergrund im Rücken hat, gewahrt Friedrich und seine vier Genossen, welche mit gezückten Schwertern durch eine hintere Tür hereinbrechen)*

Rette dich! Dein Schwert, dein Schwert!

*(Sie reicht das am Ruhebett angelegte Schwert hastig Lohengrin, so dass dieser schnell es aus der Scheide, welche sie hält, ziehen kann. Lohengrin streckt Friedrich, welcher nach ihm ausholt, mit einem Streiche tot zu Boden; den entsetzten Edlen entfallen die Schwerter, sie stürzen zu Lohengrins Füßen auf die Knie. Elsa, die sich an Lohengrins Brust geworfen hatte, sinkt ohnmächtig langsam an ihm zu Boden.)*

LOHENGRIN *(steht allein aufrecht)*

Weh, nun ist all unser Glück dahin!

*(Er neigt sich zu Elsa hinab, erhebt sie sanft und lehnt sie auf das Ruhebett.)*

ELSA *(die Augen aufschlagend)*

Allewiger, erbarm dich mein!

*(Der Tag ist in allmählichem Anbruche begriffen; die tiefer herabgebrannten Kerzen drohen zu erlöschen. Auf Lohengrins Zeichen erheben sich die vier Edlen.)*

LOHENGRIN

Tragt den Erschlagenen vor des Königs Gericht!

---

*(Die Edlen nehmen die Leiche Friedrichs auf und entfernen sich mit ihr durch eine Tür des Hintergrundes. Lohengrin läutet an einem Glockenzuge; vier Frauen treten von links ein.)*

LOHENGRIN *(zu den Frauen)*

Sie vor den König zu geleiten,  
schmückt Elsa, meine süße Frau!  
Dort will ich Antwort ihr bereiten,  
dass sie des Gatten Art erschau'.

*(Er entfernt sich mit traurig feierlicher Haltung durch die Tür rechts. Die Frauen geleiten Elsa, die keiner Bewegung mächtig ist, nach links ab. Der Tag hat langsam begonnen zu grauen; die Kerzen sind verloschen. Wie aus dem Burghofe herauf hört man Heerhörner einen Aufruf blasen.)*

## 2. BILD

*Die Aue am Ufer der Schelde, wie im 1. Akt. Glühende Morgenröte, allmählicher Anbruch des vollen Tages.*

*(Ein Graf mit seinem Heergefolge zieht im Vordergrund rechts auf, steigt vom Pferde und übergibt dies einem Knechte. Zwei Edelknaben tragen ihm Schild und Speer. Er pflanzt sein Banner auf, sein Heergefolge sammelt sich um dasselbe. Während ein zweiter Graf auf die Weise wie der erste einzieht, hört man bereits die Trompeten eines dritten sich nähern. Ein dritter Graf zieht mit seinem Heergefolge ebenso ein. Die neuen Scharen sammeln sich um ihre Banner; die Grafen und Edlen begrüßen sich, prüfen und loben ihre Waffen usw. Ein vierter Graf zieht mit seinem Gefolge von rechts her ein und stellt sich bis in die Mitte des Hintergrundes auf. Als von links die Trompeten des Königs vernommen werden, eilt alles, um sich um die Banner zu ordnen. Der König mit seinem sächsischen Heerbann zieht von links ein.)*

ALLE MÄNNER *(als der König unter der Eiche angelangt ist)*

Heil König Heinrich!

König Heinrich Heil!

KÖNIG HEINRICH

Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!

Wieühl' ich stolz mein Herz entbrannt,

find' ich in jedem deutschen Land

so kräftig reichen Heerverband!

Nun soll des Reiches Feind sich nahn,

wir wollen tapfer ihn empfahn:

Aus seinem öden Ost daher

soll er sich nimmer wagen mehr!

Für deutsches Land das deutsche Schwert!

So sei des Reiches Kraft bewährt!

---

## ALLE MÄNNER

Für deutsches Land das deutsche Schwert!  
So sei des Reiches Kraft bewährt!

## DER KÖNIG

Wo weilt nun der, den Gott gesandt  
zum Ruhm, zur Größe von Brabant?

*(Ein scheues Gedränge ist entstanden; die vier brabantischen Edlen bringen auf einer Bahre Friedrichs verhüllte Leiche getragen und setzen sie in der Mitte der Bühne nieder. Alles blickt sich unheimlich fragend an.)*

## DIE MÄNNER

Was bringen die? Was tun sie kund?  
Die Mannen sind's des Telramund!

## DER KÖNIG

Wen führt ihr her? Was soll ich schaun?  
Mich fasst bei eurem Anblick Graun!

## DIE VIER EDLEN

So will's der Schützer von Brabant;  
wer dieser ist, macht er bekannt!

*(Elsa, mit großem Gefolge von Frauen, tritt auf und schreitet langsam, wankenden Schrittes in den Vordergrund.)*

## DIE MÄNNER

Seht, Elsa naht, die Tugendreiche!  
Wie ist ihr Antlitz trüb und bleiche!

DER KÖNIG *(der Elsa entgegengegangen ist und sie nach einem hohen Sitze, ihm gegenüber, geleitet)*

Wie muss ich dich so traurig sehn!  
Will dir so nah die Trennung gehn?

*(Elsa versucht vor ihm aufzublicken, vermag es aber nicht. Großes Gedränge entsteht im Hintergrunde.)*

## EINIGE MÄNNER

Macht Platz dem Helden von Brabant!

*(Lohengrin, ganz so gewaffnet wie im ersten Akt, tritt ohne Gefolge auf und schreitet feierlich und ernst in den Vordergrund.)*

## ALLE MÄNNER

Heil dem Helden von Brabant!  
Heil! Heil!



---

DER KÖNIG (*hat seinen Platz unter der Eiche wieder eingenommen*)

Heil deinem Kommen, teurer Held!  
Die du so treulich riefst ins Feld,  
die harren dein in Streites Lust,  
von dir geführt, des Siegs bewusst.

DIE MÄNNER

Wir harren dein in Streites Lust,  
von dir geführt, des Siegs bewusst.

LOHENGRIN

Mein Herr und König, lass dir melden:  
Die ich berief, die kühnen Helden,  
zum Streit sie führen darf ich nicht!

*(Alle drücken höchste Betroffenheit aus.)*

DER KÖNIG UND DIE MÄNNER

Hilf Gott!  
Welch hartes Wort er spricht!

DIE FRAUEN

Hilf Gott!

LOHENGRIN

Als Streitgenoss' bin ich nicht hergekommen;  
als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen!

*(Er enthüllt Friedrichs Leiche, von deren Anblick sich alle mit Abscheu abwenden.)*

Zum ersten klage laut ich vor euch allen  
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:  
Da dieser Mann zur Nacht mich überfallen,  
sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?

DER KÖNIG UND DIE MÄNNER (*die Hand feierlich nach der Leiche ausstreckend*)

Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,  
soll dort ihm Gottes Strafe werden!

LOHENGRIN

Zum andern aber sollt ihr Klage hören,  
denn aller Welt nun klag' ich laut,  
dass zum Verrat an mir sich ließ betören  
das Weib, das Gott mir angetraut!

---

## DIE MÄNNER

Elsa! Wie mochte das geschehn?

Wie konntest du dich so vergehn?

## DER KÖNIG

Elsa! Wie konntest du dich so vergehn?

DIE FRAUEN *(mit klagenden Gebärden auf Elsa blickend)*

Wehe dir, Elsa!

## LOHENGRIN

Ihr hörtet alle, wie sie mir versprochen,

dass nie sie wollt' erfragen, wer ich bin?

Nun hat sie ihren teuren Schwur gebrochen,

treulosem Rat gab sie ihr Herz dahin!

*(Alle drücken die heftigste Erschütterung aus.)*

Zu lohnen ihres Zweifels wildem Fragen,

sei nun die Antwort länger nicht gespart:

Des Feindes Drängen durft' ich sie versagen,

nun muss ich künden, wie mein Nam' und Art.

*(mit immer steigender Verklärung seiner Mienen)*

Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muss scheuen:

Vor aller Welt, vor König und vor Reich

enthülle mein Geheimnis ich in Treuen.

*(sich hoch aufrichtend)*

So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!

## DIE MÄNNER

Welch Unerhörtes muss ich nun erfahren?

O könnt' er die erzwungne Kunde sich ersparen!

## DER KÖNIG

Was muss ich nun erfahren?

O könnt' er die Kunde sich ersparen!

LOHENGRIN *(in feierlicher Verklärung vor sich herblickend)*

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 überird'scher 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 unerkannt.  
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.

DER KÖNIG, DIE MÄNNER UND FRAUEN  
Hör' ich so seine höchste Art bewähren,  
entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren.

ELSA (*wie vernichtet*)

Mir schwankt der Boden! Welche Nacht!  
O Luft! Luft der Unglücksel'gen!

(*Sie droht umzusinken; Lohengrin fasst sie in seine Arme.*)

LOHENGRIN (*in schmerzlichster Ergriffenheit*)

O Elsa! Was hast du mir angetan?  
Als meine Augen dich zuerst ersahn,  
zu dir fühl' ich in Liebe mich entbrannt,  
und schnell hatt' ich ein neues Glück erkannt:  
die hehre Macht, die Wunder meiner Art,  
die Kraft, die mein Geheimnis mir bewahrt,  
wollt' ich dem Dienst des reinsten Herzens weihn –  
was rissst du nun mein Geheimnis ein?  
Jetzt muss ich – ach! von dir geschieden sein!

DER KÖNIG, ALLE MÄNNER UND FRAUEN

Weh! Wehe! Musst du von uns ziehn?  
Du hehrer, gottgesandter Mann!  
Soll uns des Himmels Segen fliehn,  
wo fänden dein wir Tröstung dann?

ELSA (*in heftige Verzweiflung ausbrechend*)

Mein Gatte, nein! ich lass dich nicht von hinnen!  
Als Zeuge meiner Buße bleibe hier!  
Nicht darfst du meiner bittern Reu' entrinnen,  
dass du mich strafest, liege ich vor dir!

---

LOHENGRIN

Ich muss, ich muss, mein süßes Weib!  
Schon zürnt der Gral, dass ich ihm ferne bleib!

ELSA

Verstoß mich nicht, wie groß auch mein Verbrechen!

LOHENGRIN

O schweig, an mir ja selber muss ich's rächen!

ELSA

Bist du so göttlich, als ich dich erkannt,  
sei Gottes Gnade nicht aus dir verbannt!  
Büßt sie in Jammer ihre schwere Schuld,  
nicht flieh' die Ärmste deiner Nähe Huld!

LOHENGRIN

Nur eine Strafe gibt's für dein Vergehen –  
ach! mich wie dich trifft ihre herbe Pein!  
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen:  
dies muss die Strafe, dies die Buße sein!

*(Elsa sinkt mit einem Schrei zu Boden.)*

DER KÖNIG UND DIE EDLEN *(Lohengrin umringend)*

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

LOHENGRIN

O König, hör! Ich darf dich nicht geleiten!  
Des Grales Ritter, habt ihr ihn erkannt,  
wollt' er in Ungehorsam mit euch streiten,  
ihm wäre alle Manneskraft entwandt! –  
Doch, großer König, lass mich dir weissagen:  
Dir Reinem ist ein großer Sieg verliehn.  
Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen  
des Ostens Horden siegreich nimmer ziehn!

*(Während sämtliche Gruppen des Vordergrundes von dem Eindruck der Weissagung lebhaft erregt sind, gewahren die im Hintergrunde die Annäherung des Schwanes.)*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Diese Passage hat Wagner noch vor der Uraufführung gestrichen. An deren Dirigenten Franz Liszt schrieb er am 2. Juli 1850: „Einen einzigen Strich geben ich Dir hiermit selbst an, und zwar bestehe ich sogar auf Hinweglassung des Angezeigten, nämlich des zweiten Teiles von Lohengrins Erzählung in der großen Schlusszene des dritten Aktes. [...] Ich habe mir alles oft vorgetragen und mich überzeugt, dass dieser zweite Abschnitt einen erkältenden Eindruck hervorbringen muss.“

---

EIN TEIL DER MÄNNER *(im Hintergrunde)*

Der Schwan! Der Schwan! Der Schwan!

Der Schwan! Seht dort ihn wieder nahn!

DIE ÜBRIGEN MÄNNER *(im Vordergrunde, nach hinten gewandt)*

Der Schwan! Seht dort ihn wieder nahn!

DIE FRAUEN *(im nächsten Vordergrunde um Elsa)*

Der Schwan! Weh, er naht!

ALLE MÄNNER

Er naht, der Schwan!

*(Der Schwan kommt um die vordere Flussbiegung herum.)*

ELSA *(aus ihrer Betäubung erweckt, erhebt sich, auf den Sitz gestützt, und blickt nach dem Ufer)*

Entsetzlich! Ha, der Schwan!

*(Sie verbleibt lange Zeit wie erstarrt in ihrer Stellung.)*

LOHENGRIN

Schon sendet nach dem Säumigen der Gral!

*(Unter der gespanntesten Erwartung der übrigen tritt er dem Ufer näher und neigt sich zu dem Schwan, ihn wehmütig betrachtend.)*

Mein lieber Schwan!

Ach, diese letzte, traur'ge Fahrt,

wie gern hätt' ich sie dir erspart!

In einem Jahr, wenn deine Zeit

im Dienst zu Ende sollte gehn –

dann, durch des Grales Macht befreit,

wollt' ich dich anders wieder sehn!

*(Er wendet sich im Ausbruch heftigen Schmerzes in den Vordergrund zu Elsa zurück.)*

O Elsa! Nur ein Jahr an deiner Seite

hatt' ich als Zeuge deines Glücks ersehnt!

Dann kehrte, selig in des Grals Geleite,

dein Bruder wieder, den du tot gewähnt.

*(Alle drücken ihre Überraschung aus. Lohengrin überreicht Elsa sein Horn, sein Schwert und seinen Ring.)*

Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,

dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst du ihm geben.

Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,

---

in wildem Kampf dies Schwert ihm Sieg verleiht;  
doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,  
der einst auch dich aus Schmach und Not befreit!

*(Während er Elsa, die keines Ausdrucks mächtig ist, wiederholt küsst.)*

Leb wohl! Leb wohl! Leb wohl, mein süßes Weib!  
Leb wohl! Mir zürnt der Gral, wenn ich noch bleib'!  
Leb wohl, leb wohl!

*(Elsa hat sich krampfhaft an ihm festgehalten; endlich verlässt sie die Kraft, sie sinkt ihren Frauen in die Arme, denen sie Lohengrin übergibt, wonach dieser schnell dem Ufer zueilt.)*

DER KÖNIG, DIE MÄNNER UND FRAUEN

Weh! Weh! Weh! Du edler, holder Mann!  
Welch harte Not tust du uns an!

ORTRUD *(tritt im Vordergrund auf, mit jubelnder Gebärde)*

Fahr heim! Fahr heim, du stolzer Held,  
dass jubelnd ich der Törlin melde,  
wer dich gezogen in dem Kahn!  
Am Kettlein, das ich um ihn wand,  
ersah ich wohl, wer dieser Schwan:  
Es ist der Erbe von Brabant!

ALLE

Ha!

ORTRUD *(zu Elsa)*

Dank, dass den Ritter du vertrieben!  
Nun gibt der Schwan ihm Heimgeleit:  
Der Held, wär' länger er geliebt,  
den Bruder hätt' er auch befreit!

DIE MÄNNER

Abscheulich Weib! Ha, welch Verbrechen  
hast du in frechem Hohn bekannt!

DIE FRAUEN

Abscheulich Weib!

ORTRUD

Erfahrt, wie sich die Götter rächen,  
von deren Huld ihr euch gewandt!

*(Sie bleibt in wilder Verzückung hoch aufgerichtet stehen.)*

---

*(Lohengrin, bereits am Ufer angelangt, hat Ortrud genau vernommen und sinkt jetzt zu einem stummen Gebet feierlich auf die Knie. Aller Blicke richten sich in gespannter Erwartung auf ihn hin. Die weiße Gralstaube schwebt über dem Nachen herab. Lohengrin erblickt sie; mit einem dankbaren Blicke springt er auf und löst dem Schwan die Kette, worauf dieser sogleich untertaucht. An seiner Stelle hebt Lohengrin einen schönen Knaben in glänzendem Silbergewande – Gottfried – aus dem Flusse an das Ufer.)*

#### LOHENGRIN

Seht da den Herzog von Brabant!

Zum Führer sei er euch ernannt!

*(Ortrud sinkt bei Gottfrieds Anblick zusammen. Lohengrin springt schnell in den Kahn, den die Taube an der Kette gefasst hat und sogleich fortzieht. Elsa blickt mit letzter freudiger Verklärung auf Gottfried, welcher nach vorn schreitet und sich vor dem König verneigt. Alle betrachten ihn mit seligem Erstaunen, die Brabanter senken sich huldigend vor ihm auf die Knie. Dann eilt Gottfried in Elsas Arme.)*

*ELSA (nach einer kurzen freudigen Entrückung, wendet hastig den Blick nach dem Ufer, wo sie Lohengrin nicht mehr erblickt)*

Mein Gatte! Mein Gatte!

*(In der Ferne wird Lohengrin wieder sichtbar; er steht mit gesenktem Haupte traurig auf seinen Schild gelehnt im Nachen.)*

ELSA

Ach!

#### DER KÖNIG, DIE MÄNNER UND FRAUEN

Weh!

*(Elsa gleitet langsam entseelt in Gottfrieds Armen zu Boden. Lohengrin wird immer ferner gesehen.)*







719	Radbod seit 679 herrschender König der Friesen, stirbt. Er versuchte, Frieslands Eigenständigkeit gegenüber den rivalisierenden Franken zu erhalten und der christlichen Missionierung Widerstand zu leisten.
939	Heinrich I., seit ab 912 Herzog von Sachsen und von 919 bis 936 König des Ostfrankenreiches, stirbt. Der volkstümliche Beiname „der Vogler“ ist seit dem 12. Jahrhundert belegt. Nach einem neunjährigen Waffenstillstand, den er für umfangreiche Verteidigungsmaßnahmen nutzte, gelang ihm 933 ein Sieg gegen die lange Zeit als unbesiegbar geltenden Ungarn. Die erst Jahrzehnte nach seinem Tod verfassten ottonischen Geschichtswerke würdigen vor allem seine Einung und Befriedung des Reiches nach innen und außen. Lange Zeit galt Heinrich als erster „deutscher“ König im „deutschen Reich“.
1813	22. Mai: Richard Wagner wird in Leipzig geboren.
1814	Nach dem Tod von Wagners Vater im Jahr zuvor heiratet seine Mutter den Schauspieler Ludwig Geyer. Übersiedlung nach Dresden.
1815	Beim von Fürst Metternich geleiteten Wiener Kongress wird nach den Verwerfungen in Folge der Französischen Revolution und den jahrelangen Napoleonischen Kriegen die politische Neuordnung Europas beschlossen, was zu weithin repressiven, die alten Verhältnisse restituierenden Herrschaftsformen führt.
1828	Rückzug der Familie nach Leipzig.
1829	Wagner erlebt die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelpartie von <i>Fidelio</i> und entschließt sich zum Künstlerberuf.
1842	Im Winter 1841/42 möglicherweise die „allererste Konzeption“ von <i>Lohengrin</i> , wie es der Komponist in <i>Mein Leben</i> geschildert hat. Lektüre in Paris der Abhandlung <i>Ueber den Krieg von Wartburg</i> von Christian Theodor Ludwig Lucas (1838), darin „ein kritisches Referat über das Gedicht vom <i>Lohengrin</i> , und zwar mit ausführlicher Mitteilung des Hauptinhalts dieses breitschweifigen Epos“ (Wagner).
1845	Juli: Während eines Kuraufenthalts in Marienbad schreibt Wagner unmittelbar nach dem Prosaentwurf zu <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> einen weiteren zu <i>Lohengrin</i> , den er am 3. August beendet. Oktober/November: erste Fassung des Textbuchs (nach der Dresdner Premiere von <i>Tannhäuser</i> am 19. Oktober), vollendet am 27. November. 18. Dezember: Wagner liest seine <i>Lohengrin</i> -Dichtung dem „Hiller'schen Kränzchen“ vor, einer Dresdener Literaten- und Künstlervereinigung, auch „Engelklub“ genannt, der u. a. die Musiker Ferdinand Hiller und Robert Schumann angehören.

- 
- 1846 Wagner beginnt um den 20. Mai mit dem ersten Gesamtentwurf (der sogenannten Kompositionsskizze) der Musik zu *Lohengrin*: „Seit einem Jahre – der Beendigung des *Tannhäuser* – habe ich keine Note wieder geschrieben; ich bin jetzt aufs Land gegangen, um meine etwas angegriffene Gesundheit zu erholen: fände ich dabei einige gute Laune, so drängt es mich nun zunächst sehr, die Komposition einer neuen Oper, wozu ich die Dichtung fertig habe, zu beginnen“ (an Conrad Löffler, 20. Mai). Die Ausarbeitung des zweiten Gesamtentwurfs, der sogenannten Orchesterskizze, beginnt Wagner am 9. September mit dem dritten Akt. Nach Debatten mit Hermann Franck über die Notwendigkeit der Bestrafung Elsas „durch Lohengrins Scheiden“ und daraus folgenden Textänderungen ist er teilweise zur Neukomposition gezwungen. Wagner bezeichnet den dritten Akt als „Kern des Ganzen“.
- 
- 1847 11. Februar: Wagner fährt „nach 2 monatlicher Unterbrechung“ mit der Orchesterskizze des dritten Aktes fort, die er am 5. März beendet. Vom 12. Mai bis 8. Juni arbeitet er am ersten Akt und vom 18. Juni bis 2. August am zweiten Akt. Die Orchesterskizze des Vorspiels entsteht bis zum 29. August.
26. September: Wagner spricht mit Ludwig Tieck in Berlin, wo er sich wegen der Erstaufführung von *Rienzi* aufhält, über *Lohengrin*: „Dem Gedicht meines *Lohengrin* erklärte er sich durchaus und vollständig geneigt; nur begriff er nicht, wie dies alles ohne eine gänzliche Umwandlung der bisherigen Basis der Oper in Musik zu setzen sein sollte, und äußerte in diesem Bezuge namentlich seine Bedenken gegen Szenen wie die zwischen Ortrud und Friedrich zu Anfang des zweiten Aktes. Mich dünkte, dass ich ihn zu wirklicher Lebhaftigkeit erregte, als ich über die Lösung dieser scheinbaren Schwierigkeiten sowie überhaupt im Betreff meiner Ideen über das Ideal des musikalischen Dramas mich in meiner Weise ihm mitteilte.“
- 
- 1848 1. Januar: Wagner beginnt mit der Anfertigung der Partitur zu *Lohengrin* und beendet sie am 28. April.
22. September: Wagner dirigiert aus Anlass der Dreihundert-Jahr-Feier der Dresdner Hofkapelle in einer konzertanten Voraufführung den Schluss des ersten Aktes.
- 
- 1848/49 In den Revolutionen von 1848/49 kommt es in vielen Ländern Europas zu Aufständen (1848 Februarrevolution in Paris, Märzrevolution in Berlin, außerdem in Wien, Mailand, Venedig, Rom, Prag, Bukarest und weiteren Städten).
- 
- 1849 Im Januar erscheint in Dresden eine Zeitungsnotiz mit der Meldung: „Nächstens soll hier Kapellmeister Wagner's Oper *Lohengrin* mit brillanter Ausstattung in Scene gehen.“ Es gelingt jedoch Wagner nicht, die Uraufführung von *Lohengrin* in Dresden durchzusetzen.
28. März: In der Frankfurter Paulskirche verabschiedet die Nationalversammlung die erste Reichsverfassung, die aber vom preußischen König und von den Einzelstaaten Bayern und Hannover nicht angenommen wird.
-

	<p>Mai: Wagner beteiligt sich am Dresdner Maiaufstand und muss daraufhin aus der Stadt fliehen. In Deutschland steckbrieflich gesucht, ist für ihn das Vorhaben einer <i>Lohengrin</i>-Premiere in Dresden vollends unmöglich geworden; er findet Unterschlupf in der Schweiz.</p>
1850	<p>21. April: Wagner ersucht seinen Freund Franz Liszt, Hofkapellmeister in Weimar, um die Uraufführung von <i>Lohengrin</i> und schickt am 2. Juli musikalische und szenische Anweisungen dazu. Dabei verfügt er auch den seither sanktionierten Strich des zweiten Teils der sogenannten Grals-erzählung im dritten Akt.</p> <p>28. August: Anlässlich der Weimarer Goethe-Feier (Geburtstag des Dichters) wird im Hoftheater die Uraufführung von <i>Lohengrin</i> gegeben. Am 2. September schreibt Liszt an Wagner in Zürich: „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.“ In der Hamburger <i>Kleinen Musikzeitung</i> erscheint eine vernichtende Kritik.</p>
1851	<p>12. April: Einen Tag nach der vierten Weimarer Aufführung von <i>Lohengrin</i> erscheint in der Leipziger <i>Illustrierten Zeitung</i> der von Wagner redigierte, von Karl Ritter und Hans von Bülow übersetzte <i>Lohengrin</i>-Aufsatz von Franz Liszt (ursprünglich französisch). Als Reaktion darauf pilgert man nach Weimar, um das so gerühmte Werk auf der Bühne erleben zu können. Wagner ist jedoch mit der ihm berichteten Lösung der szenischen Schwierigkeiten nicht zufrieden und plant, ähnlich wie bei <i>Tannhäuser</i>, eine Schrift zur Anleitung einer adäquaten Aufführung, die allerdings nicht zustande kommt: „Zwischen meinem <i>Lohengrin</i> und meinem jetzigen Vorhaben“ – dem „Kunstwerk der Zukunft“ nämlich – „liegt eine Welt“ (an Adolf Stahr, 31. Mai).</p> <p>Wagner beendet seine theoretische Schrift <i>Oper und Drama</i> und verfasst die autobiografische Skizze <i>Eine Mitteilung an meine Freunde</i>.</p> <p>Dezember: Der von Wagners Freund Theodor Uhlig erstellte Klavierauszug von <i>Lohengrin</i> erscheint im Druck.</p>
1852	<p>August: Die Partitur von <i>Lohengrin</i> erscheint, mit der Widmung an Franz Liszt, in einem von Kopistenhand autographierten, lithographischen Um-druck.</p>
1853	<p>2. Juli: In Wiesbaden wird zum ersten Mal <i>Lohengrin</i> nachgespielt und dann bald auf lange Zeit zur meistgespielten Oper Wagners.</p> <p>Ende des Jahres erscheint bei Breitkopf &amp; Härtel in Leipzig die von Wagner angeregte Schrift des Kostümbildners Ferdinand Heine <i>Decorative und costümliche Scenirung der Oper: Lohengrin von Richard Wagner. In Auftrag des Dichters entworfen</i>.</p>
1854	<p>Weitere Inszenierungen von <i>Lohengrin</i> in Breslau, Darmstadt, Frankfurt am Main, Schwerin und Leipzig.</p>

1855	Erste Weltausstellung in Paris.
1858	28. Februar: Am Münchner Königlichen Hof- und Nationaltheater erscheint <i>Lohengrin</i> zum ersten Mal auf der Bühne. Der Dirigent ist Franz Lachner. Drei Jahre später sieht der fünfzehnjährige Kronprinz Ludwig, der spätere König von Bayern, eine der Aufführungen und erhält durch sie die Initialzündung für „das Wesen dieses göttlichen Werkes“, die im Jahre 1864 zur Freundschaft mit Wagner führen wird.
1861	11. Mai: Wagner erlebt bei einer Probe in Wien erstmals seinen <i>Lohengrin</i> auf der Bühne: „Soeben 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. Zwölf Jahre meines Lebens – welche Jahre – durchlebte ich!“ (an Mathilde Wesendonck) 15. Mai: Wagner besucht auch eine der Wiener Aufführungen von <i>Lohengrin</i> .
1862	12. September: Wagner dirigiert in Frankfurt seinen <i>Lohengrin</i> zum ersten Mal in einer Bühnenaufführung.
1864	3. Mai: Ein Abgesandter Ludwigs II. von Bayern sucht Wagner in Stuttgart auf und überbringt ihm die Einladung des Königs nach München, mit der Aussicht, seine finanziellen Sorgen zu lösen und ihn bei der Verwirklichung seiner Festspielpläne zu unterstützen.
1866	22. August: Der Krieg zwischen Preußen auf der einen und Bayern und Österreich auf der anderen Seite endet nach Niederlagen Bayerns mit dem Berliner Vertrag.
1867	16. Juni: Die von Ludwig II. angeordnete „Musteraufführung“ von <i>Lohengrin</i> hat am Königlichen Hof- und Nationaltheater in München unter der Musikalischen Leitung Hans von Bülows Premiere. Wagner will wegen der von ihm als verfehlt angesehenen Ausstattung diese Inszenierung nicht zum „Muster“ erhoben sehen; ihn stört die „falsche und läppische“ Kostümierung und der Neuschwanstein-Stil der Inszenierung. Musikalisch ist es für Wagner eine „Musteraufführung“, da er zu Lebzeiten den musikalischen Teil seines Werkes nie wieder so seinen „Intentionen vollkommen gemäß“ hören kann.
1871	1. November: Als erste Wagner-Aufführung in Italien überhaupt hat <i>Lohengrin</i> im Teatro Comunale in Bologna Premiere. Giuseppe Verdi besucht die Vorstellung am 19. November und macht sich während der Aufführung in seinem Klavierauszug kritische Notizen. Er findet das Vorspiel zwar schön, die ständigen hohen Lagen der Violinen jedoch „ermüdend“ und den zweiten Akt „langweilig“. Die Gralserzählung freilich macht auf ihn großen Eindruck. Vom „Lohengrin-Rummel“ insgesamt fühlt er sich abgestoßen. 10. Mai: Der Deutsch-Französische Krieg von 1870/71 endet (nach dem Vorfrieden von Versailles) offiziell mit dem Frieden von Frankfurt. Zu den

---

wichtigsten Ergebnissen gehört das Ende des Zweiten Französischen Kaiserreichs und die Gründung des Deutschen Reichs unter Kaiser Wilhelm I.

---

- |       |  |
|-------|--|
| 1883  | 13. Februar: Richard Wagner stirbt im Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig.  |
| <hr/> |  |
| 1887  | 30. April: Charles Lamoureux dirigiert im Pariser Théâtre Eden die französische Erstaufführung von <i>Lohengrin</i> unter Polizeischutz. Der Widerstand gegen Wagners Werk ist so groß, dass Lamoureux am 5. Mai bekanntgibt, keine weiteren Vorstellungen mehr stattfinden zu lassen. Ein Publikumserfolg wird <i>Lohengrin</i> in Paris erst 1891 (Premiere im Palais Garnier: 16. September; Dirigent ist wieder Charles Lamoureux).  |
| <hr/> |  |
| 1894  | Da Wagner zu Lebzeiten keine ideale Inszenierung von <i>Lohengrin</i> hat sehen können, ist Cosima Wagner entschlossen, „Lohengrin neu zu erfinden“. Sie setzt das Werk auf den Spielplan der Bayreuther Festspiele (Erstaufführung am 20. Juli) und verlegt die Handlung ins 10. Jahrhundert. (Bisher war es üblich, das Stück im 13. Jahrhundert, also zur Zeit der Niederschrift des Epos, spielen zu lassen.) Damit rückt zum ersten Mal die historisch fixierbare Grundspannung zwischen Heiden- und Christentum in den Vordergrund.  |
| <hr/> |  |
| 1930  | 1. April: Cosima Wagner stirbt in Bayreuth.<br>4. August: Siegfried Wagner stirbt in Bayreuth während der Festspiele. Seine Witwe Winifred übernimmt die Festspielleitung.   |
| <hr/> |  |
| 1933  | Adolf Hitler wird Reichskanzler.   |
| <hr/> |  |
| 1936  | Die Bayreuther Neuinszenierung bietet „den Tiefpunkt des politischen Missbrauchs“ (Attila Csampai / Dietmar Holland). Hitler, der sich für den legitimen Erben des „Führers von Brabant“ hält, besucht die Premiere am 19. Juli. Die Produktion gilt nicht nur der kulturellen Repräsentation des Dritten Reiches, sondern auch dem tausendsten Todestag des ersten reichsdeutschen Königs, dem sechzigjährigen Bestehen der Bayreuther Festspiele, den fünfzigsten Todestagen Franz Liszts und König Ludwigs II. und nicht zuletzt den Berliner Olympischen Spielen im selben Jahr. |
| <hr/> |  |
| 1945  | 8. Mai: Mit der Kapitulation endet in Deutschland der Zweite Weltkrieg. Zugleich beginnen die Diskussionen über eine Wiederaufnahme und mögliche künstlerisch-personelle Neuausrichtung der Bayreuther Festspiele. Letztlich bleiben sie in der Hand der Familie Wagner, allerdings übergibt Winifred die Leitung an die vermeintlich unbelastete junge Generation.  |
| 1953  | Mit der ersten Bayreuther <i>Lohengrin</i> -Inszenierung nach dem Krieg setzt ein Prozess der künstlerischen Stilisierung ein, der auch die immanenten Widersprüche und vor allem die zahlreichen psychologischen Schichten von <i>Lohengrin</i> auszuloten versucht. Es beginnt die notwendig gewordene Abkehr vom naiven und historistischen Naturalismus.   |

---

## IMPRESSUM

### HERAUSGEBER

Bayerische Staatsoper  
Staatsintendant Serge Dorny  
Spielzeit 2022/23

Programmheft zur Premiere *Lohengrin*  
von Richard Wagner  
Premiere am 3. Dezember 2022

### REDAKTION

Malte Krasting

### BILDREDAKTION

Martina Borsche

### KONZEPT UND GESTALTUNG

Bureau Borsche  
Stefan Mader, Leon Wahlefeld

### SATZ UND DRUCK

Gotteswinter und FIBO Druck- und Verlags GmbH, München

---

## TEXTNACHWEISE

Die Texte von Prof. Dr. Elisabeth Bronfen, Georg-Albrecht Eckle, Priv.-Doz. Dr. Boris Voigt sowie das Gespräch zwischen Kornél Mundruczó und László F. Földényi (Transkription, redaktionelle Bearbeitung und Übersetzung: Orsolya Kalázs) und das Interview mit dem Regisseur sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Texte zu den Fotografien schrieb Martina Borsche.

Handlung: nach Rainer Karlitschek; Übersetzung ins Englische: Susan Bollinger, Übersetzung ins Französische: Françoise Castello

## BILDNACHWEISE

S.26–44: „Clouds and Bombs“, © Juan Hein

S.48–126: © Estate of Maurice Broomfield

Für die Originalbeiträge alle Rechte vorbehalten. Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.







Mit freundlicher Unterstützung der



Gesellschaft zur Förderung der  
Münchner Opernfestspiele e.V.