

Richard Wagners Lohengrin – eine spirituelle Deutung

„Lohengrin“ von Richard Wagner wird sowohl in Texten als auch durch heutige Inszenierungen meist auf einer gesellschaftskritischen oder einer psychologischen Ebene interpretiert (s. z. B. die Aufführungsbesprechung unter „Nationaltheater Mannheim“, [www](http://www.nationaltheater-mannheim.de)). Dies alles lässt sich sicher Wagners Text und Musik entnehmen, ist meiner Meinung nach aber ergänzungsbedürftig. Hier mache ich daher den Versuch einer spirituellen Deutung. Hierbei erscheinen die Personen der Oper als Vertreter geistiger Mächte oder auch als Wesensteile des Menschen.

Eine solche Interpretation des Symbolgehaltes ist immer eine Annäherung oder ein Versuch, nichts Endgültiges, da eine symbolische Bildsprache nicht eindeutig in eine gedanklich geprägte Sprache zu übertragen ist. Bilder und Symbole sind immer mehrdeutig. Deswegen tragen meine Deutungen alle den Charakter des Möglichen, des Vermutens oder Ahnens.

Um weiter zu dem hinzuführen, was mit „spiritueller“ Deutung gemeint ist, möchte ich eine Stelle aus dem Epheserbrief voranstellen. Aus dieser geht hervor, dass die Existenz außerhalb des Menschen liegender geistiger Mächte für den Apostel Paulus nicht fraglich ist:

„Denn wir haben nicht mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sondern mit Mächtigen und Gewaltigen, nämlich mit den Herren der Welt, die in dieser Finsternis herrschen, mit den bösen Geistern unter dem Himmel.“ (Eph 6,12)

Eine spirituelle Deutung zeigt das Ringen des Menschen mit nicht allein innerweltlichen (psychischen, gesellschaftlichen, politischen) Kräften, sondern sieht den Menschen hineingestellt in eine Welt geistiger Wesenheiten, die auf sein Inneres zugreifen wollen. Die Personen der Oper sind in diesem Sinne nicht nur menschliche Charaktere, sondern symbolische Gestalten, die die verschiedenen Kräfte darstellen, die auf den Menschen einwirken. Diese zu erkennen, ist eine Aufgabe, um die in der Oper „Lohengrin“ gerungen wird. Es geht hier um die Unterscheidung der Geister. Nach 1 Kor 12, 10 ist diese Fähigkeit eine Wirkung des Heiligen Geistes, und 1 Joh 4, 1 heißt es: „Ihr Lieben, glaubet nicht einem jeglichen Geist, sondern prüfet die Geister, ob sie von Gott sind.“

In der spirituellen Deutung geht es auch um das Aufzeigen von Entwicklungsvorgängen oder -möglichkeiten im christlichen Sinne, das heißt hin zu einer sich seiner voll bewussten, liebes- und beziehungsfähigen Persönlichkeit. Die Unterscheidung der Geister soll Hemmnisse erkennen lassen, die vor allem in uns selbst liegen, aber von geistigen Wesenheiten benutzt werden, um gerade diese Entwicklung zu behindern.

Elsa

Im Mittelpunkt des Geschehens steht Elsa. Sie stellt die menschliche Seele dar. Es geht um Elsas eigenes inneres Ringen, aber auch um das Ringen gegensätzlicher geistiger Mächte um sie. Diese Mächte sind symbolisch vertreten durch die anderen Personen der Handlung. Ortrud kann als ihr Schatten verstanden werden, als ein dunkler Seelenanteil in ihr selbst, aber gleichzeitig als Verkörperung einer objektiv vorhandenen geistigen Widersachermacht. Dass Elsa verwaist ist, deutet darauf hin, dass sie von ihrem Ursprung getrennt und auf sich selbst gestellt ist. Ihr Vormund, Graf Telramund, ist eine unzuverlässige geistige Macht, mit der sie zunächst (mehr oder weniger freiwillig) verbunden werden soll oder sich verbunden hat. Er ist analog zu der in vielen Märchen vorkommenden Gestalt der „falschen Braut“ hier „der falsche Bräutigam“, das heißt, eine geistige Kraft in Elsas Innerem, die sie von ihrer Entwicklung abhält, man könnte auch sagen, ihr niederes Ich. Nur die Verbindung mit dem

„wahren Bräutigam“ führt zur weiteren Entwicklung. Elsa spürt dies sehr genau, denn sie hat ja offensichtlich Telramund zurückgewiesen. Von dem wahren Bräutigam, ihrem höheren Ich, dem Ritter, der „für sie“ kämpft, hat sie noch ein traumhaftes Wissen. Sie weiß, aus welcher Sphäre er kommt und dass er derjenige ist, der ihr eigentliches Wesen kennt, sie von den Anschuldigungen befreit und sie als das erscheinen lässt, was sie ist, nämlich das ursprünglich reine Menschenwesen. Das Bild „Jungfrau“ deutet in bildhaften Texten auf den ursprünglichen Zustand der menschlichen Seele hin, vor dem „Sündenfall“ (hier einige diesbezügliche Äußerungen verschiedener Autoren: Die „Jungfrau“ ist die Seele der kosmischen, nichtgefallenen Natur: Der Anonymus d’outre tombe, S. 285 - „Jungfräulichkeit“ ist der integrale Bewusstseinszustand des innersten Keimkegels der Schöpfung: Zimmermann, 24. Rundbrief 2006 - Die jungfräuliche Sophia-Maria-Gestalt ist eine Erinnerung an das kosmische Urbild der Seele. Der Eingeweihte muss seine Seele so läutern, dass sie wieder zu diesem astralischen Wesen wird: Veltman, S. 202.).

Bei Elsas erstem Auftreten „ändert sich der Charakter der Musik“ (Pahlen S. 22ff., dem ich hier teilweise folge): Tonarten, Instrumentierung und Harmonie bewirken dies. Elsa sind hier die B-Tonarten zugeordnet, nach Mikisch (Tonarten) charakterisieren sie die Nacht- bzw. Winterseite des Seins und drücken damit einerseits Elsas Verlassenheit und Traurigkeit aus, besonders natürlich in Moll-Klängen, aber auch mindestens ebenso stark die Offenbarungen, die sich ihr in Nacht und Traum mitteilten und von denen sie zu immer größerer Zuversicht geleitet wird. Das im vierstimmigen Holzbläsersatz vorgetragene Motiv (Klavierauszug S. 19) erreicht über verschiedene Akkorde und in einer aufwärtssteigenden Melodie sogar schon ahnend die Gralstonart A-Dur, und dies im vom Grundton losgelösten Quartsextakkord (Klavierauszug S. 33). Zudem besteht eine rhythmische Verwandtschaft zum Gralsmotiv, das kurz zuvor ja noch beherrschend im Vorspiel erklingen war: Ein Zeichen für das Wissen und Noch-Eingebundensein der ursprünglichen Seele in die geistige Welt. Pahlen schreibt weiter zu dieser Szene: „Fast unbemerkt ist das starke Modulieren in das nun für längere Zeit vorherrschende As-Dur übergegangen – eine Tonart, die bei Wagner ... die Milde und unendliche Ruhe der Nacht auszustrahlen scheint“ (S. 24). Mikisch (Tonarten) gibt As-Dur die Charakteristik „inneres Licht bei äußerer Dunkelheit“: Die Dunkelheit ist Elsas bedrohte Lage, die durch das innere Licht der Traumerscheinung des Gralsritters völlig überstrahlt wird. Mit dem Übergang zum Gralsmotiv (Klavierauszug S. 23) öffnet sich auch uns der Blick in die Welt, aus der der Ritter erscheint. Das Gralsmotiv erscheint in der Tonart As-Dur allerdings etwas abgedunkelt, er ist es ja nicht selbst, sondern eine Vision wie durch einen Schleier.

Von diesem traumhaft wissenden Zustand aus macht Elsa starke Veränderungen im Verlauf der Oper durch: Beim ursprünglichen Zustand der Seele bleibt es in der Entwicklung der Menschheit nicht, sondern er ist nur der Ausgangspunkt, von dem aus die Oper in ihrem symbolischen Gehalt auf den Menschen der Gegenwart hinweist, der in Gefahr ist, von Mächten beeinflusst zu werden, die gerade nicht seine Höherentwicklung wollen. So sagt Wagner selbst, der Lohengrin-Stoff enthalte die „Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart“ (zitiert bei Roch, S.144).

Der Verlauf der Oper zeigt (natürlich in dramatischer Zeitverkürzung, in Wirklichkeit handelt es sich menschheitlich um lange Zeiträume) eine zunehmende Verfinsterung der menschlichen Seele. Ortrud ist, wie gesagt, ebenfalls nicht nur eine Person, sondern ein Teil Elsas, ihr Seelenanteil, der im Lauf der Entwicklung immer mehr am Geistigen (Lohengrin) irre wird. Elsa ist nicht fähig, Ortruds wahres Wesen zu erkennen, auch überschätzt sie ihre eigenen Kräfte. Sie möchte Ortrud „bekehren“ und merkt nicht, dass sie schon längst von ihr beeinflusst ist (schon beim ersten Anruf „Elsa!“ im 2. Akt, Klavierauszug S. 103). Sie hat

zwar ein ungutes Gefühl, lässt sich aber von diesem nicht leiten. Die Einflüsterungen Ortruds steigen in ihrem eigenen Inneren auf.

Elsa ist bei einem Spaziergang im Wald ihr Bruder abhanden gekommen und sie weiß nicht, wie das geschehen ist. Man erfährt später, dass Ortrud ihn in einen Schwan verwandelt hat. Bei spirituellen Deutungen werden weibliche Gestalten als Seelisches verstanden, männliche Gestalten als Geistiges. Der „Bruder“ ist also ein Teil des geistigen Wesensanteiles Elsas, der „verzaubert“, das heißt ihr nicht mehr bewusst ist. Sie weiß ja nichts von seiner Verwandlung noch von deren Verursacherin noch davon, wohin er gekommen ist.

Lohengrin

Lohengrin ist Gralsritter, ein Abgesandter der Gralsgemeinschaft.

Sowohl „Gral“ als auch „Ritter“ sind zwei äußerst symbolträchtige Ausdrücke, mit denen ich mich daher zunächst etwas ausführlicher befasse.

Der Gral ist ein Symbol, das in mehreren mittelalterlichen Dichtungen im 12. und 13. Jahrhundert erscheint, die bekanntesten sind „Perceval“ von Chrestien de Troyes und „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach. In einer Burg, die aus dem Nichts plötzlich dem Auge des Suchers Parzival erscheint, wird neben anderen geheimnisvollen, zeichenhaften Gegenständen auch der „Gral“ bewahrt, beschrieben als Schale, Kelch oder Stein, der vom Himmel gekommen ist und segensreiche, lebensspendende Kräfte den Menschen vermittelt. Es ist nicht einfach, wenn gar unmöglich, die schwebende, andeutende Art der Bildersprache dieser Dichtungen in eine denkerische Sprache zu „übersetzen“. In dem Augenblick, in dem man es versucht, entschwindet der Zauber wie ein Traumbild, das beim Erwachen im Halbschlaf noch wirklichkeitsgetränkt um einen ist, aber bei sich verstärkender Wachheit von Sekunde auf Sekunde immer mehr zerfließt und ungreifbar wird, so wie ja auch hinter Parzival am Morgen beim Verlassen der Gralsburg brutal die Zugbrücke hochgerissen wird. Die Mittel der Musik sind wahrscheinlich viel angemessener, um dieses Geheimnis anzudeuten. So genügte es rein gefühlsmäßig, hierzu das Vorspiel des ersten Aktes zu hören. Trotzdem und völlig zu Recht sucht unser Verstand nach Antworten, und so möchte ich einige gedanklich-sprachliche Versuche verschiedener Autoren nennen, die sich mit der Frage des „Grals“ befasst haben.

So heißt es, dass im Symbol des Grals „das innerste Wesen des Christentums, das Wesen des Christus und das Zeichen seiner Verbindung mit der Erde im Abendmahl“ erscheint (Sandkühler, S. 187). Leben und aufbauende Kräfte gehen aus dem Gefäß hervor, deshalb erscheint seine Wirkung auch in Gestalt einer „Speisung“ (Hans Zimmermann, Rundbrief 12, 2006). Ähnlich ein anderer Autor: „Der Gral ist die Gestaltwerdung eines Göttlich-Transzendenten“ und bewirkt Lebenserneuerung und Jugendfrische (Ehmer, S. 216f.). Die Gralserzählungen drücken innere Gewissheit und ehrliches Suchen der Seele nach der tiefsten Vereinigung mit Christus aus (Veltman, S. 72). Die Gemeinschaft der Gralsritter versteht Dienste an der Welt, so auch Lohengrin. Da der Gral nur im Geheimen wirken kann, geben sich die in die Welt entsandten Gralsritter nicht zu erkennen, ihr geheimes Wissen soll nicht unbedacht preisgegeben werden (Ehmer, S. 219f.). Und schließlich bemerkte Wagner selbst, dass die wunderbare Gestalt des heiligen Grales ein Ausdruck des „unertötbaren Liebesverlangens des menschlichen Herzens“ sei (angeführt bei Roch, S. 143. Wagner schrieb dies im Programm der Zürcher Festkonzerte vom 18., 20. und 22. Mai 1853.) (Zum Thema „Gral“ empfehle ich folgende Literatur, die Auswahl erhebt keinen Anspruch darauf, auch nur irgendwie repräsentativ zu sein, es sind einige Werke, die den spirituellen

Aspekt betonen: Veltman, Meyer Zum Raum wird hier die Zeit, Sandkühler, Steiner Mythen und Sagen, Mosmuller, Ehmer.)

Der Ritter oder Held bzw. Heros, der für das Gute kämpft, meist gegen ein Ungeheuer irgendwelcher Art, ist ein uralter Mythos, der offensichtlich zu den mythischen Urbildern der Menschheit gehört. In der babylonischen Mythologie ist es der Held bzw. Gott Marduk im Kampf gegen den Chaosdrachen, in der ägyptischen Mythologie erscheint die Schlange Apophis als Bild des urzeitlichen Chaos, bekämpft von dem Schöpfer- und Sonnengott Atum. Einige wichtige weitere Beispiele:

1. Aus der griechischen Mythologie führe ich stellvertretend für die anderen, die gegen Ungeheuer kämpfen, nur Perseus an: Perseus rettet Andromeda vor einem Seeungeheuer, dem sie unschuldig ausgeliefert ist, und erhält sie zur Gemahlin. Eine interessante Motivparallele zur Lohengrin-Sage ist es, dass sich Perseus ebenfalls mit „Flügelkraft“ fortbewegt, eine zweite, dass auch Andromeda zuvor schon einem anderen Mann versprochen war, der sich danach rächt (Phineus; Ovid, Metam. 4,663 bis 5,235). Weiter ist bedeutend, dass Perseus vom „göttlichen Gold“ abstammt, sein Vater ist Zeus in der Gestalt eines Goldregens. „Gold“ ist in bildhaften Texten fast immer ein symbolischer Verweis auf die Sonne, Perseus ist also ein Sonnenheld. „Sonne“ stellt die höchste göttliche Sphäre dar. Dieser Sphäre ist auch der lichte „Sonnengott“ Apollon verbunden, der sich auch durch einen Schwanenwagen bzw. -schiff fortbewegt und so zu den Urbildern des Schwanenritters zählt. Zum Symbol des Schwans unten ausführlich. (Zum Perseus-Mythos s. Reinhardt, MH, S. 117ff.)
2. Der Erzengel Michael, der in der Offenbarung des Johannes gegen den „Drachen“ und sein Gefolge im Himmel kämpft (Off 12, 7). Auch hier bedroht der Drache eine weibliche Gestalt. Der mit Rüstung und Schwert ausgestattete Erzengel wurde zu einem beherrschenden prägenden Bild während des Mittelalters, in unzähligen Figuren und Bildern dargestellt, als Brunnenfigur der Marktplätze die Städte schützend. Die Symbolik des Ritters und seiner Waffen findet sich in Eph 6, 11-17, der bekannten Beschreibung der „militia Christi“, woraus ich einleitend schon zitiert habe. Ein solcher Ritter führt das Schwert des Geistes, es geht also um einen geistigen Kampf.
3. Die bereits legendäre Gestalt des Märtyrers Georg verband sich im späten Mittelalter mit dem Motiv des Drachenkampfes zur Errettung einer Jungfrau und fand ebenfalls eine weite Verbreitung in ganz Europa und besonders im ostkirchlichen Bereich (vgl. Wikipedia, Georg und Wikipedia, Drachentöter).
4. Schon Perseus wird als „Märchenheld“ bezeichnet (Reinhardt, MH, S. 117), so ist es kein Wunder, dass der gegen Ungeheuer kämpfende Held auch in unzähligen Märchen vorkommt, als Beispiel nenne ich nur Grimm, Die zwei Brüder (KHM 60). Darin geht es auch um eine Jungfrau, die von dem Drachen bedroht ist und von dem Helden gerettet wird.

Bei Paulus Eph 6 ist der „Ritter“ der geistige Mensch, der mit Christus verbunden ist, der die „Waffen“ Christi anlegt, um gegen die Widersachermächte zu kämpfen. Ein solcher Ritter, der in jedem von uns vorhanden ist, so wie Christus in uns wirken lassen, ist Lohengrin. Der Segen des Grales, durch den er wirkt, ist Christus selbst. Es ist unser höheres Ich, das sich Christus öffnet und in Verbundenheit mit ihm lebt. Die heilende Wirkung des Opfertodes Christi ergießt sich ja seitdem in die Menschheit, so dass ein solcher Gralsritter durchaus eine reale geistige Gestalt ist. Er ist ein höherer Mensch, ein Christusträger. Das ist der Grund, warum er unantastbar ist. Er ist unser göttlicher Wesensteil, der mit Christus vereint ist und in die „Welt“ geschickt wird, um das, was noch nicht erlöst ist, die anderen Wesensglieder, das Seelische und das Leibliche, zu Christus hinanzuziehen. Die Oper zeigt das Ringen um die

Seele (Elsa), die aber noch nicht fähig ist zur dauerhaften Verbindung mit diesem geistigen Teil. Lohengrin ist eine wirkliche geistige Gestalt, die offensichtlich seherisch von Wagner wahrgenommen wurde. Daher ist auch Lohengrins Trauer so real und so ergreifend (herzerreißend gesungen und dargestellt von Klaus Florian Vogt, Bayreuth 2011/2012).

Er vertritt das Prinzip der Liebe, und diese kann niemals unbeteiligt „darüber“ oder daneben stehen.

(In „Mitteilungen an meine Freunde“, 1851, schreibt Wagner davon, dass die Lohengrin-Sage in den überlieferten Texten ihm zunächst nur als eine herkömmliche Heiligenfigur der mittelalterlichen Religiosität erschien, die ihm wenig sagte, nach einigem Abstand aber „tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf“; zitiert nach Pahlen, S. 247. - Zum Motiv des „Helden“ vgl. auch Reinhardt, MSM, S. 303-327: Der Prinz, die Prinzessin und das bedrohliche Ungeheuer)

Lohengrin gilt als „Lichtgestalt“. Die gesamte Licht- und Sonnensymbolik in den Mythen und Religionen läuft auf die einzige „Sonne“ zu, Christus; alle Sonnenhelden sind in Wahrheit Vorprägungen, Vor“bilder“, Präfigurationen der Gestalt Christi, die den Sehern in vorchristlicher Zeit offenbart wurden. Lohengrin ist die Vision des durchchristeten menschlichen Geistes, eigentlich noch eine Zukunftsgestalt, die aber doch auch schon jetzt, als erlöster Teil, gegenwärtig ist. Von daher kommt die Lichtsymbolik, die glänzende Aura, von der Lohengrin umflossen ist. Diese Lichtaureole ist von Wagner in Tönen gemalt worden, und wir wissen, er bedient sich dabei unter anderem der speziellen Tonart A-Dur.

Der Musikwissenschaftler Ernst Krause nannte „Lohengrin“ ein „strahlendes Musikmärchen in A-Dur“ (s. Strahle mann mit Abgründen), Hindemith hielt A-Dur für eine Art Sprache der Engel (Mikisch, Tonarten). Peter bezeichnet A-Dur ebenfalls als lichte Tonart und nennt außer dem zweiten Terzett der drei Knaben in der „Zauberflöte“, „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“ (Nr. 16), weitere Werke Mozarts: „immer findet man diese reine, leuchtende Stimmung wieder“ (S. 132; das Terzett wird S. 315f. besprochen).

Stefan Mikisch sagt zu der Tonart: A-Dur ist im Jahreslauf dem Sternzeichen Krebs, also der Sommersonnenwende und Höchststand der Sonne, zugeordnet, im Tagesverlauf dem Mittag. A-Dur stellt das Ruhen in der höchsten Höhe dar, ihre Charakteristik ist die Gralskraft, die größte Wirkung der Sonnenkraft. Daher ist sie Lohengrins Haupttonart, erscheint folgerichtig auch in „Parsifal“ bei der Textstelle „Hoch steht die Sonne“ und in „Siegfried“ beim Tod Siegfrieds. Der Todesaugenblick ist die Stelle höchsten Glanzes für Siegfried [zu ergänzen: da er zu sich selbst kommt und zum ersten Mal Brünnhildes Wesen wirklich erkennt]. Für Mikisch ist A-Dur der Schlüssel für die Musik. In „Lohengrin“ zeigt sich die finstere Gegenseite durch die Paralleltonart Fis-Moll, die der Sphäre von Ortrud und Telramund zugeteilt ist.

Soweit Mikisch. Die gerade genannte Textstelle „Hoch steht die Sonne“ ist nicht zufällig und kommt ähnlich auch in „Lohengrin“ sowie „Siegfried“ vor. In „Lohengrin“ und „Siegfried“ markiert die Mittagsstunde nicht nur die Zeit des höchsten Sonnenglanzes, sondern auch die Zeit des Kampfes des Sonnenhelden, also der größten Wirkkraft der Sonne, des Niederringens der finsternen Widersachermächte. Im Freimaurerritual ist die Stunde des „Hochmittags“ und der Sonnenlauf ebenfalls von symbolischer Bedeutung. Ab der Mittagsstunde bis Mitternacht „arbeitet“ der Freimaurer in Gemeinschaft in der profanen Welt, ab Hochmitternacht wendet er sich dem Inneren Licht zu (Ruf). Es ist bekannt, dass Wagner den Freimaurern nahestand und von da möglicherweise die Anregung erhielt. Tatsächlich handelt es sich bei der Freimaurersymbolik um uraltes Wissen. Bekanntlich spielt der Sonnenlauf in der altägyptischen Religion eine zentrale Rolle.

Auch in den Evangelien sind Zeitangaben nicht zufällig. In unserem Zusammenhang ist zu bemerken, dass bei der Kreuzigung Jesu Christi von der sechsten Stunde, also der

Mittagsstunde an, eine „Finsternis über das ganze Land“ hereinbrach bis zur neunten Stunde, dem Todesaugenblick (Mt 27, 45 f.). Vielleicht kann dies so verstanden werden, dass die „Sonne“, das höchste Licht in seiner stärksten Erscheinung in der Mittagszeit, mit all ihrer Kraft den Kampf gegen die Mächte der Finsternis und des Todes führte. Der „neunten Stunde“, also nach unserer Uhrzeit etwa 14.00 bis 15.00 Uhr, ist bei Mikisch die Tonart E-Dur zugeordnet, und diese nennt er die Liebestonart, wofür er viele Beispiele aus der Musik anführt.

Der Schwanenritter: Auf Ähnlichkeiten zwischen Apollon und Lohengrin wurde schon hingewiesen (vgl. hierzu auch Ehmer, S.220). Auch Apollon weilt einen Teil des Jahres in einem „fernen“, paradiesischen Land, dem Land der Hyperboreer, zu dem nach Pindar kein gewöhnlicher Weg führt: „Mit Schiffen freilich oder zu Fuß wirst du nicht finden einen Wunderweg zum Ort der Hyperboreer“ (Pindar, Pyth. 10, 29f.) Die Stelle hat einen eindeutigen Anklang an den Beginn der „Gralserzählung“: „In fernem Land, unnahbar euren Schritten“. Auch Apollon verwendet für seine Reise ins Land der Hyperboreer und zurück ein Wundergefährt, nämlich einen von Schwänen gezogenen Wagen, Schiff oder anderen Behälter. Auf einem Vasenbild fährt Apollon in seinem Dreifuß über das Meer, der Flügel besitzt, die nach Größe und Gestalt Schwanenflügeln sehr ähnlich sehen. Der Schwanenwagen, ein Geschenk des Zeus, wird erwähnt bei dem spätantiken athenischen Rhetor Himerios (Orat. 14,10), die Stelle geht auf einen Hymnus des Alkaios zurück (Otto, S. 65). Die Hyperboreer stellen einen paradiesischen Menschheitszustand dar. Dieser ursprünglichen Reinheit ist das Symbol des Schwans zugeordnet, wie auch der Hauptwesenszug Apollons die Reinheit ist, das Helle, Lichte, Sonnige (vgl. Otto, S. 62-91).

Das Bild des überirdischen Wesens, das sich in einem Schwanengefährt fortbewegt, erscheint im Mittelalter als „Schwanenritter“ (Le chevalier au cygne) (zu den Quellen s. Reinhardt, MSM, S. 86f.). Es gab davon viele Fassungen. Eine grundlegende Quelle, auch für Wagner, ist die Sammlung „Deutsche Sagen“ der Brüder Grimm, deren Nummern 540 bis 545 vom Schwanenritter handeln. Nummer 542 nennt als seinen Namen Lohengrin, so wie er auch durch „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach bekannt war. Lohengrin, der Sohn des Gralskönigs Parzival, wird zur Fürstin von Brabant geschickt als ihr von Gott ausersehener Gemahl. Er wird von einem Schwan dorthin gebracht (Parzival 16, 823, 27 bis 826,30). Nach Steiner (Die okkulten Wahrheiten alter Mythen und Sagen, Vortrag Berlin, 28. März 1905, S. 111) war „Schwan“ die Bezeichnung für einen Eingeweihten, der als Vermittler von geistigem Wissen zu den Menschen gesandt wird, um eine Bewusstseinsentwicklung einzuleiten. Dieser „Schwan“ ist also ein Symbol des Weges und der geflügelten Fortbewegungsart des Gralsritters, durch die er in den irdischen Bereich gelangt. Hier stellt der Schwan keine Verzauberung dar. Zugleich ist der Schwan ein Symbol der Reinheit.

Als solches erscheint es auch in den Märchen. Es gibt allerdings zwei Typen von Schwanenmärchen (vgl. Volksmärchen, thematisch geordnet, Schwanenmärchen):

1. Märchen mit dem Motiv der Schwanenjungfrau, die ihren „Schleier“, das Federkleid, zum Baden ablegt, z. B. im Märchen „Der geraubte Schleier“ von Musäus. Dieses Märchen gilt als Vorbild für das Ballett „Schwanensee“. Rudolf Meyer, Volksmärchen, S. 61ff., sieht bei diesem Märchentyp im Bild der Schwanenjungfrau die höhere, unverletzte Seele. Auch Platon sagt, dass die Seele ursprünglich befiedert war und später eine Verhärtung die Federn hinderte zu wachsen (Phaidros, 251 a).
2. Bei der zweiten Art von Schwanenmärchen geht es um die Verwandlung in Schwäne durch eine böse Macht. Prototyp hierfür ist Grimm, Die sechs Schwäne (KHM 49).

In Wagners Lohengrin, und eigentlich auch im Schwanensee- Ballett, scheint eine Vermischung der beiden Typen vorzuliegen, auch im Märchen Grimm, Der Trommler (KHM 193. Das Schwanenkleid wird hier nur als weißes Hemdchen aus besonders feinem Leinen bezeichnet.). Weiteres erfolgt unten bei der Besprechung der Gestalt des Gottfried.

Nur zur Ergänzung: Dass das Grimm-Märchen „Die sechs Schwäne“ Wagner bekannt war, halte ich für sehr wahrscheinlich, denn das Motiv „Erlösung bzw. Rückverwandlung der verzauberten Brüder durch die Schwester“ kommt ja auch in „Lohengrin“ vor, nur misslingt hier die Erlösung durch Elsa. Auch das Verbot-Motiv kommt in dem Märchen vor: Die Schwester darf bis zur Vollendung der Erlösung weder sprechen noch lachen. Das hat zur Folge, dass der Königshof, an den sie kommt, zu Glauben, Vertrauen und „Unterscheidung der Geister“ herausgefordert ist und vollständig an der Aufgabe scheitert. Obwohl sie durch einen Stern auf der Stirn, das Nähen der erlösenden Hemden aus Sternenblumen und ihre „Schönheit“ als höhere, reine, himmlische Seele gekennzeichnet ist, wird sie nicht erkannt, sondern verdächtigt. Zuletzt wird sogar der König, ihr Gemahl, aufgrund der Einflüsterungen böser Kräfte an ihr irre.

Wie inspirierend dieses Märchen wirkte, zeigt die Nachdichtung „Die wilden Schwäne“ von Hans Christian Andersen von 1838. Andersen und Wagner waren persönlich miteinander bekannt.

Das Frageverbot

Das Frageverbot wird nach dem siegreichen Kampf Lohengrins von entscheidender Bedeutung für den Fortgang der Handlung.

Über dessen Sinn ist viel geschrieben worden. Manche Auffassungen gehen in die Richtung, dass ein solches Verbot unmenschlich sei und es keine andere Folge geben könne, als dass die Liebe zwischen Elsa und Lohengrin daran scheitert.

Ich bin der Meinung, dass auch hier mit einer rein psychologischen Deutung die Sache nicht zu verstehen ist. Das Motiv des Verbots stammt aus dem Bereich des Elementaren Wortes, also aus Mythos, Sage und Märchen. Wagner selbst hat auf den Mythos von Zeus und Semele (in „Mitteilungen an meine Freunde“: www.lohengrin-minden) hingewiesen: Der Mensch ist nicht in der Lage, das Göttliche in seiner wahren Gestalt zu sehen und wird vernichtet, wenn es doch geschieht. Das Motiv des Sehverbots ist in Märchen weit verbreitet: Der Partner ist nur in der Nacht, im Dunkeln, anwesend und darf nicht gesehen werden. Ein Beispiel ist „Das singende, springende Löweneckerchen“ (Grimm KHM 88). Reinhardt (MSM, S. 53-122) sieht als Ausgangspunkt oder jedenfalls erstes Auftreten des Verbotmotivs das antike Kunstmärchen „Amor und Psyche“ von Apuleius (Metamorphoses 4,28ff. Laut Röth, S.68, benutzte Apuleius vermutlich einen älteren Text). Der Kern ist der Umgang eines Gottes (Heros, Prinz, Ritter) mit einer jungen Frau besonderer Herkunft unter der Bedingung, dass seine Identität ein Geheimnis bleibt. Der Umgang kann durch ein Seh- bzw. Frageverbot oder eine zeitliche Begrenzung eingeschränkt sein. Der Bruch der Abmachung hat zur Folge, dass sich das überirdische Wesen in seinen höheren Ursprungsbereich zurückzieht oder zurückziehen muss (Reinhardt, MSM, S. 77). Reinhardt sieht auch die Lohengrin-Sage innerhalb der umfangreichen Rezeptionsgeschichte von „Amor und Psyche“ (S. 86ff.). Das Auftreten des Verbotmotivs innerhalb des Elementaren Wortes zeigt, dass es sich um ein Urmotiv von grundlegender Bedeutung handelt.

Rudolf Meyer sagt weiter dazu, dass das Wirken im Auftrag der Gralsgemeinschaft geheim bleiben musste. Der Gralsritter sollte allein durch seine Taten wirken, ohne sich auf etwas zu

stützen, was außerhalb seiner selbst liegt, wie irgendeine geistliche oder priesterliche Funktion oder eine besondere Abstammung, wie es sonst im Mittelalter üblich war (Zum Raum wird hier die Zeit, S. 221). Durch die Gralsritterschaft wird eigentlich die mittelalterliche Mentalität verlassen und zeigt sich ein neues und, wie ich meine, christliches Menschenbild: Ein unabhängiges Individuum, nicht gebunden an eine bestimmte Art, Sippe, Familie (Name!) oder Volk und deren Akzeptanz. Nur die Intensität der Liebe zählt, und es kommt wesentlich darauf an, ob Elsa dies aushält, ob es ihr genügt, ob sie die Freiheit aufbringt, in dieser Unabhängigkeit ihre Liebe nur auf das zu bauen, was zwischen ihr und ihrem Gatten lebt und webt. Es ist geradezu das Wesen der Liebe, von allen äußeren Bedingungen unabhängig zu bestehen.

Lohengrin als Gralsritter ist auch ein Bild für das Wirken des Heiligen Geistes, was das Symbol der Taube andeutet. Vom diesem Geist wird gesagt: „Der Wind weht, wo er will. Du hörst sein Brausen wohl, aber weißt nicht, woher er kommt und wohin er führt. So ist ein jeglicher, der aus dem Geist geboren ist (Joh 3)“. Auch dies zeigt das Allumfassende, die ungeheure Freiheit an, die in dieser Sphäre herrscht. Der Geist lässt sich mit herkömmlichen, fest umgrenzten menschlichen Kategorien nicht erfassen. Mit „Art“ und „Namen“ könnte auch gemeint sein, etwas im Sinne naturwissenschaftlicher Definitionen genau einzugrenzen. Es wären hier also neuzeitliche Denkkategorien, die in ihrer Ausschließlichkeit dem Geist, der im Gralsbereich herrscht, nicht angemessen sind. Der neue Geist ist nicht Gesetzen und äußeren Begrenzungen unterworfen oder von Zwängen beherrscht.

Es kommt noch ein anderer Aspekt hinzu. Das Geistig-Göttliche zeigt sich dem Menschen nicht in seiner vollen Gestalt (Zeus, Amor), um den Menschen nicht zu überwältigen. Wirkliche Liebe ist nur in Freiheit möglich. Um dieser Freiheit willen kann sich Lohengrin nicht als Gralsritter zu erkennen geben. Die Überwältigung durch seine geistige Macht wäre so groß, dass sich die Menschen ihm deswegen anschließen und nicht aus Überzeugung und eigener Erkenntnis seines Wesens. Es ist derselbe Grund, aus dem Christus in der Versuchungsgeschichte es ablehnt, seine göttliche Macht zum Einsatz zu bringen und so die Menschen zu seiner Anbetung zu nötigen. Hierzu schreibt Emil Bock (S. 55ff.), Jesus habe bei der Versuchung erkannt, dass er kraft des ausstrahlenden Glanzes der in ihm wohnenden Gottesglorie zum religiösen Anführer und Herrscher werden könnte, habe aber im Sinne seines Opfers [sc. der Aufgabe seiner Göttlichkeit bei der Inkarnation] auf diese göttlichen Kräfte verzichtet, damit sich die Menschen frei, ohne Überwältigung, verändern könnten. Im 3. Akt, als Lohengrin es öffentlich ablehnt, seine Identität zu nennen, verweist er auf seine Tat, an der man ihn erkennen könne. Auch dies hat eine Parallele im Evangelium: „Die Werke, die ich tue in meines Vaters Namen, die zeugen von mir“ (Joh 10, 25). Diese Erkenntnisarbeit wird dem Menschen nicht abgenommen, nicht die Unterscheidung der Geister, denn nur dies führt zur freien Entscheidung, die allein der Liebe würdig ist. Um der Liebe willen zwingt das Göttliche den Menschen nicht. Dies ist ein Thema, das auch für die Handlung des „Ringes“ ausschlaggebend ist. Wotan: „Einen Freien kann ich nicht wollen“ (Walküre, Zweiter Aufzug, Burghold S. 121); „Wen ich liebe, lass’ ich für sich gewähren“ (Siegfried, Zweiter Aufzug, Burghold S.210). Um diese Grundfrage des Religiösen, und das bedeutet, des Menschlichen überhaupt, kreiste offensichtlich Wagners Denken jahrzehntelang.

Dieses Gewährenlassen führt zu Irrtümern und tragischen Verwicklungen. Mit derselben Zwangsläufigkeit, mit der Psyche die Identität ihres geheimen nächtigen Geliebten aufdeckt, mit der der Königssohn in „Der treue Johannes“ die verbotene Tür öffnet, Orpheus sich nach Eurydike umdreht und Adam und Eva die verbotene Frucht essen, stellt Elsa die verbotene Frage.

In „Amor und Psyche“ und den europäischen Volksmärchen schließt sich in der Regel eine sogenannte „Suchwanderung“ an, durch die die bzw. der einsam Zurückgebliebene auf

langen, gefährvollen, schwierigen Wegen durch die Welt den verloren Gegangenen sucht und schließlich auch findet, wodurch es zur endgültigen Vereinigung von Männlich und Weiblich, dem Hieros Gamos, kommt. Die Suchwanderung ist ein wesentlicher Motivbereich der Märchen. Sie wurde als Prüfungsweg aufgefasst, wie es im Buddhismus und auch in den Mysterienreligionen oder - kulten einen Einweihungsweg gibt. Aus diesem Bereich stammt auch die Vorstellung des Hieros Gamos, also die Wiedervereinigung des Seelischen mit dem Geistigen, wenn die Seele so weit geläutert ist, dass sie für den Geist aufnahmefähig ist. Die Vereinigung des Männlichen und Weiblichen gehört wesentlich zu dem Fernziel des neuen, erlösten, ganzheitlich geheilten Menschen.

Exkurs:

Als religionswissenschaftlicher Begriff meint hieròs gámos die rituelle Vereinigung von Hoherpriesterin und König als Vertreter der Göttin Inanna und ihres Geliebten Dumuzi in der sumerischen Religion. (Vgl. hierzu Lanczkowski, S.121.) Jede symbolische Verwendung der Vereinigung von Weiblich und Männlich ist Ausdruck der Sehnsucht nach Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit. Nach dem Durchgang durch die Tiefe der Trennung ist das neue Einswerden auf höherer Stufe möglich. So gibt es eine Stelle im apokryphen Thomasevangelium, die von der unbedingten Notwendigkeit dieser Vereinigung spricht: „Es sprach Jesus zu ihnen: Wenn ihr zwei zu eins macht... und wo ihr das Männliche und das Weibliche zu einem Einzigen macht, damit nicht das Männliche männlich und das Weibliche weiblich bleibe... dann werdet ihr hineinkommen“ – gemeint ist das Reich Gottes (Spruch 22 des Thomasevangeliums, zitiert nach: anthroposophie.net.). C. G. Jung hat entdeckt, wie wichtig es ist, den in jedem Menschen vorhandenen gegengeschlechtlichen Anteil – von ihm bekanntlich als anima und animus bezeichnet – ins Bewusstsein zu führen. Ohne diese Entwicklung zur Ganzheit ist die Entfaltung des Selbst, auch Individuation genannt, nicht möglich. In dem Buch „Die Bibel als Heilungsbuch“ von Guido Kreppold wird eine Verbindung zwischen den Jungschen Erkenntnissen und symbolischen Darstellungen der Bibel hergestellt. Nach mehreren Beispielen hierfür führt Kreppold aus, dass der Umgang Jesu mit Frauen die Ganzheit seiner Persönlichkeit zeige, bei der anima und animus in geheimer Weise miteinander in Einklang sind. Dies ist Ziel des verborgenen, größeren, zukünftigen Menschen, der gleichzeitig völlig individuell und so allgemein ist, dass Verbindung zu allen Menschen möglich ist (S. 52ff.). Weiter ist auf Mozarts Zauberflöte hinzuweisen: Sie ist alles andere als frauenfeindlich. Bei der letzten, entscheidenden Prüfung ist Pamina die führende Kraft, und Frau und Mann erleben ihre Initiation gemeinsam, so wie auch Pamina schon vorher gesungen hatte „Mann und Weib und Weib und Mann – man beachte die Vertauschung – reichen an die Gottheit an“: diese Stelle verstehe ich als Hinweis auf den erlösten zukünftigen Menschen, der seine Gottebenbildlichkeit wieder erlangt, und dazu gehört gerade die Verbindung von Männlich und Weiblich, die die alte Gegensätzlichkeit und Feindschaft der Geschlechter ablöst. (Hierzu vgl. Hastings, Fricka and other Goddesses.)

Dass die Aufspaltung in zwei Geschlechter dem irdischen Zustand des Menschen zugehörig ist, zeigt auch die Stelle im Evangelium, wo es um die Frage geht, welcher der Männer einer mehrmals verheirateten Frau im Leben nach dem Tod ihr Mann sein werde: Die Antwort lautet, dass die Menschen sein werden wie die Engel und dass sie nicht freien werden (Mt 22,30). Die Notwendigkeit des „Freienseins“ ist mit dem Todesschicksal des Menschen verknüpft, so auch die Trennung der Geschlechter. Zum Wesen des zukünftigen, dem Bild Gottes entsprechenden Menschen gehört es, dass in ihm die Geschlechtertrennung überwunden ist.

Die Suchwanderung, der Einweihungsweg, ist die Geschichte der Menschheit und auch der Biographie eines jeden Menschen. Der Weg geht durch Gefahren, Not, Leid und Trauer, Zweifel, Irrtümer und Fehlentscheidungen, bis der „wahre Bräutigam“ wiedergefunden wird. Die Bräutigamsymbolik erscheint auch im Neuen Testament in Bezug auf Christus sowie auch das Bild der Heiligen Hochzeit und fand in der Brautmystik reiche Entfaltung bis hin zur „Matthäusp passion“ Bachs. Dieser Weg, den die nach-paradiesische Menschheit geht, scheint aber den Menschen erst fähig zu machen, sich mit dem Bräutigam zu vermählen, denn Leiden fordert dazu heraus, sich jenseits des Alltäglichen auf das Wesentliche zu besinnen, führt also zu Bewusstseinsfortschritt und zur Suche nach dem höheren Selbst (Graf Dürckheim, S. 157-174 - Zur Bedeutung des Leidens nach dem Sündenfall sagt auch der Anonymus d’outre tombe, S. 69f.: Das Leiden führt zur Bewusstseins-erweckung.)

Nur – die Suchwanderung fehlt ja in der Lohengrin-Sage. Reinhardt begründet dies mit der Überlieferungsgeschichte von „Amor und Psyche“: In der Zeit der Entstehung der mittelalterlichen Sage war nur der erste Teil von „Amor und Psyche“ bekannt (MSM, S. 81ff.). Dies wäre kein Grund gewesen, in freier Behandlung der mittelalterlichen Überlieferungen, wie Wagner dies ja immer tat, einen anderen Ausgang zu finden, zumal er hierzu von Freunden gedrängt wurde und selbst daran dachte, es aber doch bei dem tragischen Ende beließ (s. Roch, S. 143).

Nein, der unversöhnliche Ausgang hat seinen Grund: Elsa ist eine Vertreterin des neuzeitlichen Menschen, stellt vielleicht sogar (in dramatischer Verkürzung, wie oben schon dargelegt) einen Entwicklungsweg der ursprünglich reinen Seele dar, jedoch schon mit der Einschränkung, dass sie in einem „Wald“ ihren Bruder verliert, bis hin zu immer stärker werdenden Zweifeln an ihrem höheren Ich. Sie hat zum Schluss nicht mehr die Kraft, an die Unverletzlichkeit und Ewigkeit der Liebe zu glauben, sondern argwöhnt, dass Lohengrin sie verlassen wird.

Die Oper stellt also bestimmte geistig-seelische Entwicklungsvorgänge dar, die den neuzeitlichen Menschen betreffen. Ich erinnere noch einmal an Wagners Aussage von der Tragik des modernen Menschen. Im Gegensatz zum Märchen werden wir nur bis zur Gegenwart mit ihren Möglichkeiten, sich dem Geistigen zuzuwenden, aber auch mit den gefährlichen Einflüssen, denen die Seele ausgesetzt ist, durch „Lohengrin“ geführt. So sind auch wir dadurch mit Elsa zur Unterscheidung der Geister herausgefordert. Zukünftige Entwicklungen dagegen werden nur angedeutet, bleiben Vermutungen überlassen (vgl. den Abschnitt „Die letzte Szene“).

Zur Situation des modernen Menschen gehört auch seine Unsicherheit und Verführbarkeit. Damit komme ich zu den Gegenspielern Ortrud und Telramund.

Ortrud

Eine weibliche Gestalt, die Elsa veranlasst, die verbotene Frage zu stellen, kommt bei Wolfram von Eschenbach noch nicht vor. Hier heißt es, die Fürstin von Brabant habe die Frage aus „übergroßer Liebe“ gestellt; dies wird aber weiter nicht erklärt (Parzival 16, 825, 26. Möglicherweise aus dem Orpheus-Mythos bei Ovid Metam. 10, 56-61 übernommen?). Doch schon bei Apuleius’ „Amor und Psyche“ kommen drei Schwestern Psyches vor, die ihr das Glück mit dem unbekannten Geliebten neiden und sie aus geheuchelter Sorge um ihr Wohlergehen dazu verleiten, ein Licht anzuzünden und sich den schlafenden Geliebten anzusehen.

Bei Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 542 und 543 ist offensichtlich der Ursprung der Ortrud-Gestalt zu suchen. In der Sage Nr. 542, „Lohengrin zu Brabant“, reizt die Herzogin von

Kleve, deren Mann bei einem Turnier von Lohengrin besiegt worden war, Elsam: „Ein kühner Held mag Lohengrin sein, und Christenglauben scheint er zu haben; schade, dass Adels halben sein Ruhm gering ist; denn niemand weiß, woher er ans Land geschwommen kam.“ In der Sage Nr. 543 kommt ein „Kammerweib“ vor, das sich in Zauberkünsten auskennt, denn sie rät der Gemahlin Lohengrins, sie solle ihm ein Stück Fleisch von seinem Leib schneiden und verzehren, um ihn dadurch fest an sich zu bannen.

Dieses Motiv hat Wagner aufgegriffen, ihm aber einen anderen Sinn gegeben.

Wie bereits erwähnt, lassen sich im Märchen, wie auch in anderen Gattungen des Elementaren Wortes, die einzelnen Figuren der Handlung als Teile des Menschen auffassen. Bei dieser Interpretation wäre Ortrud also ein Teil Elsas, der menschlichen Seele. Graf Telramund, als männliche Gestalt, wäre ein geistiger Wesensanteil. Ähnlich sieht es auch Roch: Die vier Haupthelden sind Projektionen der Psyche Elsas (S.151); er zitiert dazu Wagners Aussage, dass sich das ganze Drama auf Elsas inneren Seelenkampf beziehe (Anm. 29). Gleichzeitig, da bildhafte Sprache nie eindeutig sein kann, sind die Personen aber auch Verkörperungen geistiger Wesenheiten, die von außen Einfluss nehmen.

Exkurs: Dies stellt eine Art mystischer Identität dar, so wie es auch in den Religionen nie eindeutig zu fassen ist, ob das Göttlich-Geistige eher im Menschen liegend aufgefasst wird oder als eine selbständige Person. Campbell neigt eher zum ersten und hält es für einen Fehlgriff der westlichen Geistesgeschichte, die Götter als selbständige Wesen anzusehen (u. a. Bd. 3, S. 13-18; Bd. 2, S. 13-24). - Vgl. hierzu den hermetischen Grundsatz „Quod est inferius, est sicut id quod est superius, et quod est superius, est sicut id quod est inferius“, „Was unten ist, ist wie das, was oben ist, und das was oben ist, ist wie das, was unten ist“, den Anonymus d’outre tombe, S.1-28, und Ehmer, S. 227ff. interpretieren. - Diese Trennung von Innen und Außen spielt überhaupt nur für das neuzeitliche Denken eine Rolle. In alten Bewusstseinszuständen gab es keine Unterscheidung zwischen innerlichen „Gedanken“ und äußerer „Realität“.

-

Ortrud verkörpert so einerseits eine Macht, die den allgemeinen Bewusstseinsfortschritt aufhalten will, andererseits legt sie es speziell darauf an, Elsa zu verderben. Deswegen erscheint sie als Zauberin. Magie, das heißt, die Einwirkung mit geistigen Kräften auf Psychisches oder Materielles, ist eine Realität und wurde in der Antike nie bezweifelt. Allerdings ist Magie etwas, was automatisch wirkt und daher dem Gegenüber keine Entscheidungsfreiheit gewährt. Sie stand also zur Zeit des frühen Christentums, durch das die Menschen zum Ideal des durch die Liebe Christi freien Menschen geführt werden sollten, dem hinderlich im Wege. Deswegen gilt Ortrud als eine rückständige Kraft (von Wagner in einem Brief an Franz Liszt vom 30. Januar 1852 als Reaktionärin bezeichnet: „Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte...“, s. Voigt). Von magischen Vorstellungen, die auch noch in der römischen Kultur eine übermächtige Rolle spielten, mussten die Menschen zunächst ferngehalten werden, damit sie zu sich selbst kommen konnten.

Ortrud ist „der letzte Spross“ des Friesenkönigs Radbod und möchte wieder zur Herrschaft gelangen. Die alte seelische Kraft bekämpft daher Elsa, die neue seelische Kraft, die Verbindung zum Gralsbereich, zum Liebesreich Christi, hat. Ortruds Dämonie ist deswegen so stark, weil sie ja zugleich eine Widersacherin Christi innerhalb der Seele ist. Der Seelenbereich, in dem die Kraft Christi stärker werden kann, ist der unversehrte Teil des

Menschen, die jungfräuliche, noch paradiesische Seele, von der aus die heilenden Kräfte Christi den ganzen Menschen durchdringen können. In dieser Reinheit ist Elsa ja von Anfang an dargestellt (ebenfalls wunderbar verkörpert durch Annette Dasch). Auch der „König“ und alle Brabanter sind von dieser Reinheit ihres ersten Erscheinens überwältigt und eigentlich von ihrer Unschuld überzeugt. Diese schattenlose Reinheit greifen die Widersachermächte unter Einsatz aller Kraft und Mittel an.

Musikalisch wird die Widersachermacht durch Tonart, Melodie und Harmonik dargestellt, wie sie zunächst in der ersten Szene des 2. Aktes vorkommen und die Ortrud-Gestalt durchgängig charakterisieren. Die Tonart Fis-Moll kennzeichnet schon im „Freischütz“ das Dämonische und Abgründige (Mikisch, Tonarten) und stellt durch die Parallele zu A-Dur Ortrud als Gegenspielerin der Gralswelt heraus. Ortrud besitzt auch übermenschliche Kräfte, die sie aber missbraucht. Fis-Moll erscheint daher in dieser Szene nach längerem Abschweifen wieder, als sie den an ihr zweifelnden Telramund aufs neue mit ihren Zauberkraften umstrickt (Klavierauszug S.95). Telramund übernimmt sogar die Tonart von ihr. Chromatik im Melodieverlauf und in den harmonischen Zusammenhängen gehören weiterhin zu ihrer Charakteristik. Bei „Chromatik“ handelt es sich um Halbtöne, die in der jeweiligen Tonart „fremd“ sind und daher etwas ausdrücken, das die Klarheit vor allem der Dur-Tonarten verdunkelt: Übermächtige Gefühle, Irrationales, Geheimnisvolles und hier eben Ortruds zerstörerische finstere Kraft. Ein solcher „chromatischer“ Klang ist der im zweiten Akt häufig verwendete verminderte Septakkord, aus dem oder Teilen von ihm auch das abwärts und aufwärts sich windende beschwörende Motiv Ortruds gebildet ist (vgl. Pahlen S. 60 und 264f.).

Ortrud wohnte zunächst im Wald. Natur-, Erd- und Blutskräfte sind es, denen sie verbunden ist. Sie zeigt sich damit noch der uralten Muttergöttin verwandt, die jahrtausendlang eine Herrscherin der Menschen war. So sehr wir heute unter der Entgöttlichung der Natur leiden und an der Erde schuldig werden, am Ende der Antike war die Situation anders. Es war eher nötig, die Menschen aus alten Natur- und Erdkräften zu lösen, wie Blutsverwandtschaft, Abstammung, Stammeszugehörigkeit oder angeborene Standeszugehörigkeit, um dem Individuellen mehr Raum zu geben. Dass der „Wald“ ein Ort ist, an dem die alten Zauberkraften herrschen, die den Menschen bannen, verzaubern oder töten können, geht aus unseren Volksmärchen hervor. Dort ist der Wald keineswegs etwas Romantisches. Elsa ist gefährlich arglos oder naiv-unwissend. Anders ist nicht zu erklären, dass sie sich in den „Wald“ begeben hat. Was ihrem Bruder und damit eigentlich ihr selbst widerfahren ist, ist ihr zutiefst unbewusst. So sehen wir sie schon bei ihrem ersten Auftritt von den Kräften Ortruds umstrickt und in Lebensgefahr gebracht.

Im weiteren Verlauf ist zu verfolgen, wie Ortrud in Elsas Innerem Schritt für Schritt immer mehr Raum gewinnt. Man könnte dies auch so verstehen, dass Ortrud die Zweifel verkörpert, die in der Seele selbst aufsteigen, zunächst nur in einem leisen Anflug noch halb unbewusst. Dies zeigt sich daran, dass Elsa (im Dialog mit Ortrud im 2. Akt) etwas anderes sagt als sie empfindet. Äußerlich spricht sie von ihrem festen Glauben an den „Ritter“ und ihrer Liebe zu ihm, doch hat sich der Zweifel in Gestalt der lügnischen, sich verstellenden Ortrud längst bei ihr eingenistet. Ortrud zieht alle Register der Lüge und Verstellung und weiß genau, an welchen Stellen Elsas schwache Punkte liegen, so dass diese ihr völlig ausgeliefert ist. Das Duett zwischen Ortrud und Elsa im zweiten Akt ist eigentlich gar keines, sondern zeigt das Bewusste und Unbewusste gleichzeitig. Ortrud heuchelt - wie die drei Schwestern in „Amor und Psyche“ – Fürsorge für Elsa, indem sie geheimnisvoll andeutend von einer Gefahr spricht, vor der sie sie warnen wolle. Dadurch löst sie bei Elsa Urängste aus, nämlich dass sie abermals durch Verlassensein in Lebensgefahr geraten könnte. Dieser Situation ist sie ja gerade entkommen. Später wird dieser Gedanke, nämlich dass ihr Gemahl sie verlassen könnte, so übermächtig, dass er der letzte Auslöser ist, die verhängnisvolle Frage zu stellen.

Davor liegt noch der Auftritt Ortruds vor dem Münster. In aller Öffentlichkeit gibt sie ihre Auffassung kund, dass der „fremde Ritter“ von zweifelhafter Herkunft sei und dies durch das Frageverbot geschickt verheimliche. In ihren Augen mindert dies auch Elsas Wert, und so verlangt sie den Vortritt ins Münster. (Dass Elsa und Ortrud zwei Seiten der einen Seele sind, wird in der Bayreuther Inszenierung sehr gut durch das gleiche Kleid in weißer und schwarzer Farbe herausgestellt, auch wenn diese Idee aus „Schwanensee“ stammt. Dort ist übrigens der männliche Geist nicht in der Lage, die „falsche Braut“ zu erkennen.) Hier zeigt sich deutlich, wie rückständig Ortruds Werte sind: Der Mensch gilt nur so viel wie seine Zugehörigkeit zur adeligen Familie (Art und Name). Lohengrin selbst wird wenig später sagen, dass man ihn an seiner Tat erkennen kann. Dies bedeutet, dass das individuelle Handeln über der ererbten Zugehörigkeit steht, auf die der Einzelne keinen Einfluss hat. So wie Lohengrin als Vertreter des neuen Menschenbildes diese Szene betreten hat, ist auch der Vertreter des rückständigen Menschenbildes erschienen, Graf Telramund.

Friedrich von Telramund

Wie gesagt, verkörpert Graf Telramund eine sehr rückständige Kraft. Dies ist schon an der als „alt“ stilisierten Musik erkenntlich, die ihm zugeordnet ist: Sie stammt aus Zeiten des Absolutismus. Im Gegensatz dazu steht Ortruds musikalische Charakterisierung: Sie wird von Mikisch (Lohengrin) als „höchst moderne Musik“ bezeichnet. In der Einleitung des 2. Aktes erklingt diese Musik einstimmig, nur von Pauken begleitet. Ortrud benutzt ihre Zauberkräfte als schwarze Magie zu egoistischen Zwecken, auch Telramund wird von ihr benutzt, ist nicht wirklicher Partner. Als männliche Gestalt ist er dem Geistigen zugeordnet. Seine Werte sind vollständig die der adeligen Abstammung und der „Ehre“. Unter „Ehre“ versteht er das Eingebundensein in die Adelsgesellschaft und die Anerkennung durch sie. Als er Ehre, Schwert, Wappen und „Vaterherd“ verloren hat, fühlt er sich vernichtet, da er einen Menschen ohne dies für nicht existenzfähig hält. Er weiß also nichts davon, dass ein Mensch seinen Wert aus sich heraus haben kann. Die existentielle Bedrohung ist für ihn so übermächtig, dass dies der einzige Augenblick ist, in dem er das Wesen Ortruds richtig erkennt (am Beginn des 2. Aktes), also sein einziger lichter Augenblick während der ganzen Oper.

An diesen höchsten Werten kann Ortrud anknüpfen: Ihr Adel ist älter als der von Elsas Vater, daher ist sie als Gemahlin für ihn interessant geworden. Er selbst sieht sich als den rechtmäßigen Prätendenten der Krone von Brabant an, da er der nächste Verwandte von Elsas Vater ist. So ist er völlig in Ortruds Gewalt geraten, deren magische Fähigkeiten ihn außerdem überwältigen. Er übernimmt – außer bei dem einzigen Versuch, ihren Einfluss abzuschütteln – jede ihrer Behauptungen ohne eigene Meinung. Für ihn gibt es nur ein Ziel, nämlich seine Vorstellungen von Ehre, und damit die für ihn einzige Art der menschlichen Existenz, zu retten. Dafür glaubt er willig Ortruds Einflüsterungen und macht sich zu ihrem Werkzeug, ohne es zu merken. Er ist von allen Personen am wenigsten zur Unterscheidung der Geister fähig.

Als männliche Gestalt ist er auch ein Anteil Lohengrins, man könnte sagen, er ist das niedere Ich. Das niedere Ich ist das gewöhnliche Wachbewusstsein des Menschen, das aber auch für alle Verführungen und Illusionen der materiellen Welt empfänglich ist. Beide müssen kämpfen „auf Leben und auf Tod“. Lohengrin ist so souverän, dass er Graf Telramund nach dessen Entwaffnung das Leben schenkt: Er „kann mit ihm leben“. Erst als dieser ihn heimtückisch im Augenblick seiner größten Verwundbarkeit angreift, „tötet“ er ihn. Da in der hier vorgelegten Art von Interpretation die Personen der Oper nicht als Menschen aufgefasst werden, sondern als Bilder menschlicher Wesensanteile, findet hier keine Tötung eines

Menschen statt. Töten bedeutet stattdessen, dass aus dem Inneren an einer bestimmten Stelle der Entwicklung etwas ausgeschieden werden kann, das sozusagen „überholt“ ist.

Gottfried

Weder bei Wolfram von Eschenbach noch in der Grimmschen Sagensammlung kommt ein Bruder Elsas vor. In der Sage Grimm, Nr. 544 heißt Elsas Vater Gottfried. In Nr. 542 ist Elsa dadurch bedroht, dass Friedrich von Telramund, den sie nicht heiraten möchte, fälschlich behauptet, der Vater habe dies auf dem Totenbett verfügt.

Der Bruder, der auf unerklärliche Weise im Wald verschwunden ist, ist offensichtlich Wagners Erfindung, und oberflächlich betrachtet könnte man sagen, sie diene nur einer Steigerung der Dramatik, da Elsa angeklagt ist, den Bruder ermordet zu haben, wodurch sie selbst in Lebensgefahr gerät.

Ich möchte einige Gesichtspunkte nennen, die zu anderen Gedanken Anstoß geben können. Zunächst gehe ich wiederum von der Interpretationsmethode aus, in den Personen der Oper Wesensbestandteile des Menschen zu sehen. So wäre also Gottfried, wie schon angedeutet, eine junge geistige Kraft im Inneren des Menschen. Diese geistige Kraft, die noch jung, also nicht sehr gefestigt ist, wird in einen Wasservogel verwandelt. Nach Friedel Lenz, S. 261, bedeutet in der „Bildsprache des Märchens“ Wasser „die schwankende, wogende, unbeständige Seelenwelt“. Durch seine Verzauberung ist Gottfried, eigentlich eine geistige Kraft, in das seelische Element hinein gebannt. Die junge geistige Kraft im Menschen ist so verzaubert, dass sie wie ein Teil des Seelischen erscheint. Dies erinnert an die sogenannte „Abschaffung des Geistes“ auf dem Konzil zu Konstantinopel im Jahr 869 (vgl. hierzu u. a. Veltman, S. 151f.), also nicht weit entfernt von der Zeit, in der „Lohengrin“ spielt (Heinrich I. wurde 919 zum König erhoben). Auf dem Konzil wurde festgelegt, dass der Geist als selbständiger Wesensteil des Menschen nicht existiert, sondern ein Teil der Seele ist. Dies hat das christliche Menschenbild im gesamten Mittelalter und bis heute verdunkelt und führte dazu, als Ziel des Christentums nur die Erlösung der einzelnen Seele zu sehen. Der Geist als Verwandlungskraft und Schöpfer des neuen Menschen und der neuen Erde spielt seitdem eine untergeordnete Rolle. Auch im materialistisch profanen Weltbild ist der Geist nicht existent, sondern eine Erscheinung der Gehirnfunktionen.

Nebenbei: Vielleicht wird jetzt auch deutlicher, was „spirituelle“ Deutung meint: Es ist der Versuch, bildhaft-symbolische Darstellungen in Kunst und Religion unter ausdrücklicher Berücksichtigung des Geistes (spiritus), nicht nur psychologisch, zu deuten.

Das Märchenmotiv „Verzauberung in Schwäne“ habe ich schon kurz angedeutet. Das Märchen „Die sechs Schwäne“ (Grimm KHM Nr. 49) wird von Geiger ausführlich besprochen (S. 501ff.), ich folge seiner Deutung. In dem Märchen werden sechs Königssöhne von ihrer Stiefmutter in Schwäne verwandelt, indem sie ihnen sechs Hemden aus weißer Seide überwirft. Die weiße Seide zeigt an, dass es der bösen Königin zwar gelingt, sie zu verzaubern, dass sie aber „das lichte Innere ihrer Seelen“ nicht antasten kann. Das Schwanwerden hat nach Geiger zwei Bedeutungen: Den Verzauberten wird die menschliche Entfaltung verwehrt, aber sie bleiben auch in einem Unschuldzustand. Der König, der Vater der Kinder, ist nicht fähig, die Börsartigkeit der zweiten Frau zu erkennen. Die sechs Schwäne werden auf eine Höhe entrückt. Dies bedeutet, dass sie im Geistigen zurückbehalten werden, so dass die Verwandlung in Wahrheit eine Erhöhung darstellt. Das Bild des Schwans stellt den entrückten, unsterblichen Teil des Menschenwesens dar. Das Schwanengefieder bezeichnet eine Individualität, die die Verbindung zu Geisteshöhen herstellen kann.

Ich sehe folgende Parallelen zu der Gottfriedgestalt: Auch Gottfried ist entrückt und verbleibt im unschuldsvollen Kindheitszustand. Er ist auch zum Schluss, bei seiner Wiederkehr, noch

ein Knabe. Auch er erfährt durch seine Schwanenverwandlung eine Erhöhung, denn er gerät dadurch in den Bereich des Grals. Wir erfahren ja, dass er im Dienst des Grals steht. Rätselhaft ist – und Geiger schweigt sich darüber aus -, wieso diese Erhöhung und Einführung in einen höheren Bereich durch eine böse Kraft bewirkt wird. Hier scheint der bekannte Spruch gültig zu sein von der Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft (Goethe, Faust I, Studierzimmerszene). Mikisch (Lohengrin) macht hierzu die humorige Bemerkung, Ortrud habe „das falsche Tier gewählt“, schwarze Magier seien manchmal etwas dumm.

Zum Schluss kehrt Gottfried aus seinem entrückten Zustand wieder, kann das wässrige Element verlassen und übernimmt die Herrschaft. Diese Zukunftsaussicht ist nur eine Andeutung, nichts ist ausgeführt. Deshalb scheint auch die Inszenierung dieser Stelle so unschlüssig bzw. danebengegriffen.

In der Bayreuther Aufführung ist der wiedererschienene Bruder ein abstoßendes, ekelerregendes, missgestaltetes Neugeborenes. Es soll die Aussichtslosigkeit der verkommenen Brabanter Gesellschaft andeuten (Molke).

Durch diese Interpretation endet die Oper in tiefster Hoffnungslosigkeit.

Im letzten Abschnitt meiner Ausführungen werde ich darauf zurückkommen.

Der Chor

Der Chor nimmt in „Lohengrin“ einen breiten Raum ein. Er stellt sächsische und thüringische Grafen und Edle, brabantische Grafen und Edle, Edelfrauen, Edelknaben, Mannen, Frauen und Knechte dar. In heutigen Regiekonzepten werden sie als wankelmütige Menge aufgefasst, die sich zum Ende hin politisch verdächtig kriegslüstern aufpeitscht. In einer Aufführungsbeschreibung werden die Beiträge des Chors als „hohle Phrasendrescherei der herrschenden Klasse“ aufgefasst (Schweikert). In der Bayreuther Inszenierung (2010) ist der Chor deshalb in Rattenkostüme gekleidet, die, bei Bedarf, auch einmal ausgezogen werden können. Ratten gelten ja als ziemlich aggressive Tiere, die sich gern in schmutzigem Umfeld aufhalten.

Als ich, nach langen Jahren der Theater- und Opernabstinenz, ganz unbefangen zum ersten Mal wieder „Lohengrin“ hörte, hatte ich einen anderen Eindruck. Ich wunderte mich über die ausgiebige Präsenz des Chores und die vielen Einwürfe, die mitten im Geschehen von ihm gemacht werden, bis gerade dies mich auf die Fährte brachte: den Chor in der griechischen Tragödie. Bekanntlich hat sich Wagner ausführlich mit der antiken Literatur und besonders der dramatischen Gattung befasst, so auch einige Jahre später an Nietzsches Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ intensiv Anteil genommen und sie mit Begeisterung gelesen und befürwortet (vgl. Borchmeyer, Nietzsche, Cosima, Wagner). In „Mein Leben“ schreibt Wagner, dass die Beschäftigung mit dem griechischen Drama gerade in den Sommer des Abschlusses der Komposition von „Lohengrin“ fiel: „Ich hatte nun zum ersten Male bei gereiftem Gefühle und Verstande mich des Aischylos bemächtigt ... Dies alles drängte und reifte in mir, während ich mit wahrhaft verklärter Freude die Komposition der beiden ersten, nun zuletzt ausgeführten Akte des ‚Lohengrin‘ vollendete (zitiert nach Pahlen, S. 217; zu dieser intensiven Beschäftigung Wagners mit der griechischen Literatur, besonders auch in der Zeit der Entstehung von „Lohengrin“, s. auch Borchmeyer, Richard Wagner, S. 90f.).

Den Wankelmut der Menge, die der Chor darstellt, vermag ich nicht so recht zu erkennen. Wankelmütig wäre für mich z. B., wenn sich der „Chor“ im zweiten Akt von den Anklagen

Telramunds beeinflussen ließe. Dies geschieht nicht. Der „Chor“ steht seit dem Erscheinen Lohengrins unverrückt auf der Seite Lohengrins und Elsas.

Über die Aufgabe des „Chors“ in der antiken Tragödie heißt es bei

„Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online“: Der griechische Chor reagiert situationsbezogen auf die Bühnenhandlung, wobei er innerhalb einer Tragödie verschiedene Rollen repräsentieren und damit perspektivierende Funktion übernehmen kann. In den Opern, die als sogenannte „Musikdramen“ gelten (Wagner hielt den Begriff für unzutreffend, als Kurzformel wird er trotzdem gebraucht), hat Wagner das Orchester in der Funktion des Chors in der Antike gesehen, nämlich als Kommentator (Wikipedia s. v. Musikdrama; dazu auch Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 155f.). „Lohengrin“ steht im Verlauf der Opern Wagners am Übergang von der romantischen Oper zum Musikdrama (Zentner, S. 208). Das bedeutet, dass die charakteristischen Merkmale des Musikdramas noch nicht so konsequent angewandt sind wie in den späten Werken. Deswegen hat in „Lohengrin“ noch der Chor selbst die Funktion des griechischen Chores. Es ist bezeichnend, dass im „Ring“ fast kein Chor vorkommt, außer den Mannen in der Götterdämmerung, die aber eine andere Aufgabe haben. Das Orchester hat im „Lohengrin“ dagegen, vor allem im 1. Akt, auf weite Strecken „nur“ die Aufgabe der harmonischen Rezitativbegleitung. (Nebenbei: Dies stellt sicher eine bewusste Stilisierung dar. Der erste Akt spielt noch in einer anderen Zeit, d. h. in einer Zeit eines anderen Bewusstseinszustandes der Menschen, wie oben schon ausgeführt. Nach Telramunds Verzweiflungsausbruch, der noch im alten Stil gehalten ist, da es ja um seine altertümlichen Werte geht, wird der „alte“ Stil aufgegeben. So weist die Musik deutlich auf eine Bewusstseinsentwicklung im Verlauf der Oper hin. Lohengrin selbst jedoch ist von Anfang an musikalisch völlig von dem „alten“ Stil ausgenommen.)

Die Hochzeitschöre („Gesegnet soll sie schreiten“ und „Treulich geführt“) sind von großer Innigkeit. Ich glaube nicht, dass dies ironisch gemeint ist, aber der Gegensatz zu dem dramatischen Geschehen, zwischen dem sie erscheinen, könnte nicht größer sein. (Völlig verfehlt ist natürlich der Kitsch-Mißbrauch, der mit „Treulich geführt“, aus dem Zusammenhang gerissen, von Hollywood und Konsorten getrieben wurde und wird.)

Diese Chöre lassen etwas von der großen menschlichen Sehnsucht aufscheinen, die an die „Heilige Hochzeit“ geknüpft ist, Sehnsucht nach dem, was sein könnte, was als Ahnung mitten im Untergang aufscheint. Insofern sind auch sie „Kommentar“. Das Motiv „duftender Raum“, womit das Brautgemach in „Treulich geführt“ bezeichnet wird, greift Lohengrin später in der Brautgemachszene auf: Wie die Düfte den Menschen beglücken, ohne dass man wissen muss, woher sie kommen, so ist es auch mit den Liebenden: Wie ein Duft geht ihr Wesen vom einen zum andern, ohne dass noch etwas anderes zur Erkenntnis nötig wäre. Es ist eine geistige Art, ein inneres Wissen vom anderen, das keiner Äußerlichkeiten (Herkunft, Name, Art) bedarf. Durch dieses Motiv ist Lohengrin mit dem Chor an dieser Stelle verbunden.

Auf den ersten Chor trifft schon gar nicht die oben angeführte „hohle Phrasendrescherei“ zu. Wie bemerkt wurde, ist zwar die Melodie herkömmlich, aber an die Stelle weniger einfacher Akkorde früheren Stils treten reiche, fesselnde Harmonien (The Music of ‚Lohengrin‘).

Das Auftreten des Chores gliedert die ganze Oper, indem Szenen mit und ohne Chor einander ablösen, und zwar in fünf Abschnitte. Dabei spielen die Szenen mit Chor am Tag, genauer sogar am Vormittag, die Szenen ohne Chor in der Nacht. Die Nachtszenen, nämlich die Dialoge Ortrud-Telramund, Ortrud-Elsa und Lohengrin-Elsa, spielen sich im Inneren ab, während die drei anderen im hellen Tageslicht in der Öffentlichkeit stattfinden.

Der erste Abschnitt, mit Chor, am Tag, stellt den 1. Akt dar. Der zweite Abschnitt, ohne Chor, spielt in der darauffolgenden Nacht. Der dritte Abschnitt beginnt mit Tagesanbruch, der uns sofort wieder den Chor zeigt, und geht bis zur Einführung in das Brautgemach durch den

Chor am Abend. Der vierte Abschnitt, ohne Chor, in der Nacht, ist die Brautgemachszene. Der fünfte Abschnitt spielt wieder am darauffolgenden Morgen, mit großem Anteil des Chores. Es handelt sich also um drei Tage und zwei Nächte. Hierzu erfolgt noch Weiteres im Abschnitt „Der König“.

Die Brautgemachszene

In der Brautgemachszene scheint sich der ganze Verlauf der Oper noch einmal in nuce abzuspielen. Die Entwicklung Elsas, der menschlichen Seele, die zuerst noch Wissen vom Geistigen hat, führt hin zu völliger Trennung.

Am Beginn der Szene gipfeln die gegenseitigen Liebesbekenntnisse (in E-Dur!) darin, dass die Liebenden davon sprechen, dass sie sich sozusagen schon immer bekannt und vertraut waren und die Zusammengehörigkeit schon beim ersten Anblick nicht zweifelhaft war. Elsa „weiß“, wer der Ritter ist und vertraut ihm, ohne Fragen zu stellen. Doch anders als im 1. Akt bleibt es bei dieser Gewissheit nun nicht.

Es fällt das Stichwort „Name“, und in die Entwicklung der Seele bricht sozusagen die Neuzeit ein, die von der denkerischen Erkenntnis bestimmt ist. Es muss nun alles genau definiert, klassifiziert und benannt werden.

Hier bringt Lohengrin nun den schon erwähnten Duftevergleich. Der Duft, dem Luftelement zugehörig, ist eine Übergangsstelle ins Geistige. „Pneuma“ heißt ja zugleich Lufthauch und Geist. Die Bedeutung des Duftes ist hier keine Zufälligkeit oder poetische Ausschmückung: Im Brautmarsch erfolgt zu den Worten „Duftender Raum, zur Liebe geschmückt, nehm euch nun auf, dem Glanze entrückt“ eine Abfolge von Harmonien, die diese Stelle aus dem einfachen harmonischen Verlauf des Brautchores heraushebt. Man kann fast an etwas Kultisches denken, bei dem Duftessenzen wie Weihrauch in alter Zeit eine große Rolle spielten. Wohlgerüche sind Zeichen der Götter und lassen auf ihre Anwesenheit schließen. So sehe ich hier durch die wiederholte Erwähnung des Duftes einen Hinweis auf den *hieròs gámos*.

Exkurs: Auch in der altägyptischen Religion sind Wohlgerüche ein besonderes Kennzeichen der Götter, das ihre Epiphanie begleitet. So auch bei der kultischen Vermählung eines Gottes mit der Mutter eines Pharaos, der als Sohn des Sonnengottes Re galt. Diese Vermählung wurde auf Tempelwänden oder in der ägyptischen Spätzeit im sogenannten Mammisi, einem Nebengebäude des Tempels, in Bild und Wort dargestellt. In den Texten des Totentempels der Hatschepsut wird der Duft erwähnt, der den Gott Amun begleitet, als er sich zu der zukünftigen Mutter begibt: „Er fand sie, wie sie im Inneren ihres Palastes ruhte. Da erwachte sie durch den Duft des Gottes, und sie lächelte Seiner Majestät entgegen... Der Palast flutete von dem Duft des Gottes, und alle seine Wohlgerüche waren Düfte aus Punt“ (woher die Ägypter den Weihrauch bezogen) (Brunner-Traut, S. 111f. und S. 302-305). Der Tempel der Hatschepsut wurde zwar erst zwischen 1893 und 1906 ausgegraben, aber auch in der griechischen Mythologie sind Wohlgerüche Attribute der Götter (vgl. Watson, S. 177). Es handelt sich also um eine allgemein mythische Vorstellung.

Doch Elsa geht nicht darauf ein und zeigt keinerlei Verständnis mehr. Ein Hinweis Lohengrins auf ihre Rettung lässt sie vielmehr daran denken, dass sie ihm dadurch nicht ebenbürtig ist: Auch sie wünscht sich eine Möglichkeit, unter Einsatz ihres Lebens etwas zu seiner Rettung zu tun. Die Behauptung Telramunds vom Tag, dass der Unbekannte etwas zu verbergen habe und deswegen seinen Namen nicht nenne, wirkt noch in ihr nach. Das Anliegen, dem Geliebten gleichwertig zu sein, ist durchaus berechtigt. Elsa befindet sich jetzt

auf einer Entwicklungsstufe des sich selbst bewussten Menschen der Neuzeit, für den keine hierarchische Stufung mehr gilt. Pahlen schreibt hierzu: „Ihr geheimster, nicht eingestandener Wunsch geht dahin, an diesem Mann eine Schwäche zu entdecken, eine menschliche Unzulänglichkeit, irgend etwas, das den riesigen Abstand zwischen ihnen verkleinern, ausgleichen, sie ihm ebenbürtiger, seiner würdiger machen könnte“ (S.261).

Dieses freiheitliche, selbstbestimmte Bewusstsein des neuzeitlichen Menschen kann mit großen Ängsten verbunden sein, wie sich nun zeigt. Als Lohengrin Elsa eröffnet, aus welchen hohen Sphären er stammt, ist sie nicht in der Lage, dies auszuhalten, fühlt sich weit unter ihm stehend. Dies ist jetzt der Auslöser, dass ihre Furcht, verlassen zu werden, wieder hochkommt, ein Gedanke, der sich schon seit der vorigen „Nacht“ bei ihr eingenistet hatte, äußerlich von Ortrud ihr eingeflüstert, aber tatsächlich in ihrem Inneren aufgestiegen. Hier erscheint auch das Ortrud-Motiv, zuerst im Orchester, dann sogar in der Singstimme (Klavierauszug S. 215f.). Elsa ist hier mehr zu Ortrud geworden, ist nicht mehr sie selbst. Zu der wirklichen Verbindung mit dem „Ritter“, seitdem er nicht mehr nur eine Traumerscheinung ist, ist Elsa noch nicht fähig. Ihre Ängste verhindern dies. In der Bayreuther Inszenierung ist diese trennende Angst durch ein absperrendes Band um das Brautbett herum dargestellt. Den abgesperrten Bereich betritt nur Lohengrin zu Beginn kurz einmal, Elsa nie. Stattdessen umkreist sie das Bett mehrmals außerhalb, ihn auf diesem immer verzweifelter werdenden Weg mit sich ziehend. Als Ausdruck ihrer immer mehr sich steigenden Ängste erscheint dann der Schwan, für sie nur noch ein Zeichen der Trennung, in der Mitte des Bettes. Es ist tragisch, dass sie gerade dies, was sie fürchtet, auslöst, und das verliert, wonach sie sich am meisten sehnt. Ängste zerstören die Seele und das Miteinander. Sie sind Ausdruck der irdischen Verlassenheit.

Ich habe schon erwähnt, dass „Lohengrin“ den Menschen auf dem speziellen heutigen Entwicklungsstand zeigt, dessen Freiheitsdrang auch zur Lösung von der geistig-göttlichen Sphäre geführt hat. Ziel der zukünftigen Entwicklung wäre es, sich in Freiheit wieder mit dem Göttlichen zu verbinden. Von der getrennten Situation des gegenwärtigen Menschen muss die „Seele“ sich wieder zu der göttlichen Sphäre hinaufentwickeln. Eine solche Fortentwicklung lässt sich nur in langen Zeiträumen denken. Die „Hochzeit des Lammes“ (die „Braut“ ist die „Seele“) in der Offenbarung ist ein eschatologisches Bild ferner Zukunft. Für die Gegenwart scheitert die Verbindung noch an der Ungleichheit des geistigen Entwicklungsstandes: Lohengrin als Gralsritter ist der mit Christus verbundene Mensch, Elsa in ihren menschlichen Ängsten, Zweifeln und Nöten kann ihm in diese Sphären noch nicht folgen.

Hier ergibt sich die Vorstellung von den wiederholten Erdenleben als folgerichtiger Gedanke. Wagner selbst brachte genau dies in einem Brief zum Ausdruck (und ich wundere mich, warum diese Aussage nicht öfter herangezogen wird, vielmehr nein, ich wundere mich nicht, da dies wiederum zeigt, dass das Spirituelle offensichtlich bei den heute intellektuell und künstlerisch an den zentralen Stellen Wirkenden unverstanden bleibt oder bewusst missachtet wird): „Gestern traf mich der ‚Lohengrin‘ sehr, und ich kann nicht umhin, ihn für das allertragischste Gedicht zu halten, weil die Versöhnung wirklich nur zu finden ist, wenn man einen ganz furchtbar weiten Blick auf die Welt wirft. Nur die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchen endlich alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft, nachdem die verschiedenen Lebensläufe, welche in der Zeit getrennt nebeneinanderlaufen, außer der Zeit sich verständnisvoll berührt haben. Nach der schönen buddhistischen Annahme wird die fleckenlose Reinheit des Lohengrin einfach daraus erklärlich, dass er die Fortsetzung Parzivals – der die Reinheit sich erst erkämpfte – ist. Ebenso würde Elsa in ihrer Wiedergeburt bis zu Lohengrin hinanreichen ... So wäre alle furchtbare Tragik des Lebens nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden.“ (zitiert bei Meyer, Zum Raum wird hier die Zeit, S. 221f.).

Muss dem noch etwas hinzugefügt werden?

Der König

„König Heinrichs Majestät erstrahlt in C-Dur“, so heißt es in meinem alten Opernführer (hrsg. von Zentner). Da C-Dur von Mikisch dem frühen Morgen mit dem Sonnenaufgang zugeordnet wird, fiel mir auf, dass König Heinrich immer am Morgen auftritt. Überhaupt durchzieht die Tageslaufsymbolik, d. h. der Lauf der Sonne, ganz „Lohengrin“. Der König scheint das Gestirn des Tages zu sein, an dessen Anwesenheit auch der Chor gebunden ist, der die Öffentlichkeit darstellt, das Äußere, das „Reich“, also die Welt.

Am Abend, dem Gegenpol, verabschieden Chor und König das Brautpaar. Die äußere Sonne versinkt, man tritt in das Gebiet des Innerlichen ein, das geheime Gemach: „Nun sollen wir der Welt entronnen sein.“

Es fällt auf, dass Lohengrin, obwohl er auf Elsas Hilferuf gesandt wurde, zugleich als „Schützer von Brabant“ und des gesamten Reiches tätig wird. Während der König nur dem Tag zugeordnet ist, also den Vorgängen, die den Menschen von außen umgeben, wechselt Lohengrin zwischen Tätigkeit in der Außenwelt und Wirken im seelischen Inneren, für das symbolisch die weiblichen Gestalten stehen (vgl. Steiner, Parzival und Lohengrin). Steiner in dem Vortrag „Parzival und Lohengrin“ und daran anschließend Meyer (Zum Raum wird hier die Zeit, S. 217ff.) führen hierzu aus: Ein Gralsritter war ein Eingeweihter, der mit dem Auftrag unter den Menschen wirkte, neue Bewusstseinsentwicklungen zu inspirieren. Im Mittelalter war das der Übergang zum städtischen Leben, das die Menschen aus den an den Boden gebundenen Zusammenhängen herausholen sollte. Es führte die Menschen zu größerer individueller Freiheit. Das „künstliche“ Gebilde einer Stadt stellte auch eine Abtrennung von der Natur dar und ließ die Menschen mehr zu sich selbst kommen, ihr Inneres eher wahrnehmen. Wir, die wir der Natur weitgehend entfremdet sind, haben eher das Gegenteil, nämlich mehr Naturnähe, nötig. In der damaligen Zeit war die Situation anders: Die Natur, die endlosen Urwälder, die Europa bedeckten, war für die Menschen übermächtig. Durch die Stadt mit der umgebenden Mauer entstand schon räumlich ein abgegrenzter Bezirk, ein Innenraum. Der Hinweis auf die Gründung von Städten wird in der Oper schon am Anfang durch den König ausgesprochen. Die Möglichkeit zu mehr Innerlichkeit und die Herauslösung der Menschen aus alten Bindungen des bäuerlichen Daseins war eine Voraussetzung dafür, dass das Christentum als Religion des Individuums aufgenommen werden konnte. Das „Sich-Hinaufentwickeln dessen, was als innerer Lebensfunke im Menschen veranlagt war, das war die Aufgabe der Ritter des Heiligen Gral.“ (Steiner, Parzival und Lohengrin)

König Heinrich ist derjenige, der den von dem Gralsritter gegebenen Impuls tätig umsetzt, den neuen Anfang irdisch verwirklicht. Daher passt es gut, wenn ihm durch die Tonart C-Dur der Morgen zugeordnet ist.

Der König erscheint wie ein zweites Ich Lohengrins. Niemals sieht er diesen als Konkurrenten, er unterstützt auch nicht das Ansinnen Telramunds, der „fremde Ritter“ solle ihm Auskunft über seine Identität geben. Die Sonnentonarten C-Dur und A-Dur sind einander zugeordnet, aber A-Dur besitzt die größte Strahlkraft.

Dieses Verhältnis zu dem König wird von Lohengrin selbst angedeutet – gegenüber Elsa in der Brautgemachszene.

Die letzte Szene der Oper

Die letzte Szene ist von größter, zu Herzen gehender Traurigkeit erfüllt. Die Wahrhaftigkeit der Gestalt des Gralsritters wirkt durch nichts so überzeugend wie durch das tiefe Leid, mit dem er von Elsa Abschied nimmt. Wagners eigene Aussage hierzu ist recht bekannt:

„Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er

komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene“ (aus „Eine Mitteilung an meine Freunde“, zitiert nach Pahlen, S. 248). Dieses Ideal der Liebe kann Elsa noch nicht erfüllen, aber ihr wie allen Anwesenden wird das Geheimnis des fremden Ritters enthüllt. Die Gralserzählung wirkt wie der Einbruch einer anderen Sphäre in diese Szene der Traurigkeit. Von Wagner selbst wurde sie als „Kern des Ganzen“ bezeichnet, die den Ausgangspunkt der übrigen Komposition darstellte (vgl. Roch, S. 142). Durch Dichtung und Musik der Gralserzählung greift Wagner hier das Gralsmysterium des Mittelalters wieder auf, das vom Geheimnis Christi und dem Geheimnis der Verwandlung von Mensch und Erde zu einem Kosmos der Liebe kündet.

Ich sehe in dem Schluss von „Lohengrin“ nur ein scheinbares Scheitern. Genau wie oft die Frage gestellt wird, ob und was sich am Ende des „Ringes des Nibelungen“ geändert habe, kann man auch hier die Frage stellen. So wie dort z. B. die Rheintöchter oder Guttrune einen Entwicklungsprozess durchgemacht haben und nicht mehr dieselben sind wie am Anfang, meine ich, zeigen sich hier Keime der Entwicklung und Hinweise auf Zukünftiges. So wird niemals gesagt, dass die Trennung zwischen Elsa und Lohengrin endgültig ist, bis zuletzt betonen beide ihre Zusammengehörigkeit. Wenn auch, wie ausgeführt, die Suchwanderung und letztendliche Vereinigung für jetzt nicht möglich ist, so ahnt man doch, dass es einen weiteren Fortgang geben muss, dass hier Entwicklungsmöglichkeiten nur angelegt sind, die auf die Zukunft hinweisen. Dies war ja auch der Punkt, an dem Wagner selbst das Ende von „Lohengrin“ mit dem Gedanken der Wiederverkörperung in Verbindung brachte.

Hierzu möchte ich nur die Vorstellung erwähnen, dass gerade durch Leid, Trauer und andere Grenzerfahrungen wesentliche Schritte der inneren Entwicklung in Gang gebracht werden können. Nur wenn die Realität der Trauer in seiner ganzen Tiefe erfahren wird, wenn diese echte Erfahrung des Einbruchs von Leid ausgehalten wird, ist ein initiatischer Schritt zur weiteren Entwicklung, zur wirklichen Liebesfähigkeit, möglich (Graf Dürckheim, besonders S. 157-174).

So ist auch Elsa durch diese Erfahrung nicht mehr dieselbe. Leid und tiefe Reue bewirken eine Veränderung in ihr. Dies ist meiner Ansicht nach die wirkliche Ursache für das Wiedererscheinen des Bruders. Er ist ein Bild für die ihr neu zugewachsenen spirituellen Kräfte, ihre „Leidensfrucht“ (dieser Ausdruck, in anderem Zusammenhang, bei Meyer, Zum Raum wird hier die Zeit, S. 269), die sie gemeinsam mit Lohengrin, durch sein Gebet, hervorruft. Durch diese junge Geisteskraft ist auch sie jetzt dem Gralsbezirk zugeordnet. Horn, Schwert und Ring (nach Grimm Sagen Nr. 542) sind Zeichen für das, was neu entstanden ist.

Dass diese Entwicklungsmöglichkeiten erst ganz am Anfang stehen, wird bildhaft dadurch deutlich, dass der Bruder noch ein Knabe ist. Alles weitere bleibt in einem schwebenden Zustand, nur leise werden Zukunftsmöglichkeiten angedeutet, die in fernerer Zeit sich erfüllen können. In ihrem jetzigen Zustand muss Elsa sterben, und bezeichnend ist, dass Ortrud mit ihr „stirbt“ oder ihre Kraft verliert. Dies zeigt wiederum ihre Bezogenheit aufeinander, Ortrud ist ein Teil Elsas, der als Einfluss alter Kräfte nicht mehr benötigt wird. Er verschwindet in dem Augenblick, in dem das Neue erscheint. Der zwar verzauberte, aber im Gralsbereich bewahrte Bruder zeigt Elsas Veränderung an. Etwas Geistiges, das sie verloren hatte, kommt auf einer höheren Stufe wieder. Es stammt aus der Welt des Grals, was durch die Musik bei Lohengrins Gebet deutlich wird. Die Kraft des Gebets ist musikalisch daran zu erkennen, dass bei Ortruds letztem Wort ihr Fis-Moll nach Fis-Dur transformiert wird, mit dem die „Gralsmusik“ einsetzt (Mikisch, Lohengrin; Klavierauszug S. 266). Die „Gralsmusik“ in ihrer Bedeutung an dieser Stelle nimmt man allerdings nur wahr, wenn man durch Schließen der Augen auf den Anblick der Missgeburt verzichtet. (Die Geburt aus einem Schwanenei ist an sich ein guter Regieeinfall, vgl. Meyer, Zum Raum wird hier die Zeit, S. 221, über den Zeus/Leda/Helena-Mythos: „Schwanensagen deuten immer auf Geburtsgeheimnisse hin.“)

Die „Gralsmusik“

Mit „Gralsmusik“ meine ich vor allem die „Gralserzählung“ im 3. Akt und das Vorspiel des 1. Aktes.

Die „Gralserzählung“ im 3. Akt als Kern des „Lohengrin“ enthält musikalisch die Motive, aus denen das Vorspiel gebildet ist sowie alle anderen Stellen, an denen die „Gralsmusik“ vorkommt.

Die Gralserzählung stellt eine vollendete Einheit von Dichtung und Musik dar. Das Gedicht besteht aus sieben mal vier Versen, wobei jeweils vier Verse durch Kreuzreim verknüpft sind. Es wechseln ständig ein jambischer Elfsilbler und ein jambischer Zehnsilbler ab. Der Zehnsilbler, mit der Betonung auf der letzten Silbe, bringt jeweils einen Gedanken zum Abschluss, z. B.: In fernem Land, unnahbar euren Schritten, liegt eine Burg, die Monsalvat genannt - abschließende Betonung auf „genannt“. Das Gedicht ist also von völliger Regelmäßigkeit. Bei der Vertonung wird der Sprachrhythmus beibehalten, doch mit leisen Dehnungen und Verkürzungen, die diese Regelmäßigkeit verlebendigen (s. Klavierauszug, S. 240-244). Vom Text – ob gesprochen oder gesungen – leitet sich auch das Tempo ab, denn: „Nur die richtige Erfassung des ‚Melos‘ gibt aber auch das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere“ (Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 8, S. 274. Leipzig 1907, zitiert nach Christoph Peter, S. 148). Der Grundschlag hat ein langsam-feierliches Tempo, wie ein Schreiten, das an die Grals-Prozession im Parzival bei Wolfram von Eschenbach erinnert. In diesen feierlich-schreitenden Grundschlag hinein erfolgen die kleinen lebendigen Bewegungen der Worte. Dabei ist diese Rhythmik äußerst differenziert, es gibt keine gleichartigen Stellen: verschiedene Punktierungen, unterschiedlich lange Pausen, Triolen, eine Synkope. Die Triolen stellen eine gewisse zusätzliche Feinheit dar, wie Verzierungen an dem Gralskelch: Sie ermöglichen eine Durchgangsnote, ohne die die musikalische Figur schroffer wirken würde, gleichzeitig bringen sie eine leicht schnellere Bewegung, die zwar die Bedeutsamkeit hervorhebt, aber in dem langsamen Tempo doch gemessen wirkt. So entsteht also genau das richtige Maß des Tempos. Der Ausgleich von Gegensätzen trägt zu dem strahlenden, apollinischen Charakter bei.

Zu den ersten drei dieser Vierereinheiten der Verse erklingt die Gralsmusik im Orchester, die im Vorspiel wiederkehrt, d. h. mit der die Oper überhaupt beginnt, die aber später komponiert ist, und die legendär ist: Die achttimmig in höchster Lage spielenden Streicher erzeugen einen ätherischen Klang, den man bis dahin in der Musikgeschichte nicht gehört hatte: Nach Wagners eigener Aussage schildert das Vorspiel „die wunderwirkende Darniederkunft des Grals im Geleite der Engelsschar“ (aus dem Programm der Festkonzerte in Zürich am 18., 20. und 22. Mai 1853, zitiert aus Pahlen, S. 279f., dort auch der gesamte Text, der den Bildeindruck, den die Musik hervorruft, mit Worten wiedergibt, leider zu den musikalischen Mitteln, wodurch dies hervorgerufen wird, nichts sagt).

In dem Buch „Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte“ von Christoph Peter wird eine Musikphänomenologie dargestellt, mit deren Hilfe die Wirkung der verschiedenen musikalischen Elemente erklärbar wird. In einem ersten Teil (S. 21-214) werden diese Elemente, nämlich Melodie, Harmonie, Tonarten, Rhythmus, Form, Dynamik, Agogik und Klangfarbe, anhand vieler Beispiele aus der „Zauberflöte“ systematisch beschrieben. Es erweist sich dabei, wie folgerichtig die verschiedenen Varianten dieser Elemente von Mozart verwendet wurden. Im zweiten Teil nimmt Peter einen Durchgang durch die ganze

„Zauberflöte“ vor. In dem umfangreichen Werk Peters gibt es fast keinen Takt, der nicht anhand der besprochenen Wirkung gedeutet wird. Ausdrücklich erklärt der Autor, dass seine Musikphänomenologie auf jedes andere musikalische Werk anwendbar ist. Von den musikalischen Elementen möchte ich hier vor allem Peters Ausführungen über die Melodie vorstellen (S. 21-83). Peter schreibt jedem Intervall eine besondere Charakteristik zu: Die Prim zeigt Ruhe, Zeitlosigkeit, aber auch ungutes Verharren. Die Sekunde ist der Träger der Bewegung. Die Terz hat vor allem gefühlsmäßige Wirkung, was schon an den unterschiedlichen Gefühlen zu erkennen ist, die durch Dur und Moll ausgelöst werden. Die Quarte hat etwas Rufendes, zeigt ein willenshaftes Element, kann aber, besonders durch Wiederholung, große Egoität ausdrücken. Mit der Quinte wird eine Schwelle erreicht, mit deren Überschreitung eine Wendung nach außen erfolgt, die vom rein Menschlichen wegführt in objektivere Bereiche, eine Außenwelt. Peter zeigt, von welcher Wichtigkeit diese Grenze in der „Zauberflöte“ ist. Der Mensch ist zur Entscheidung herausgefordert, diese Schwelle zu übertreten. Ein Beispiel hierfür ist das Terzett der drei Knaben „Zum Ziele führt dich diese Bahn“, das von dem lang ausgehaltenen Quintton beherrscht ist: Das Ziel kann nur erreicht werden, wenn der Mensch sich der Schwelle, die ihn über sich hinausführt, bewusst ist. Die Sexte ist vor allem dadurch bestimmt, dass sie den ersten Schritt über diese Quintschwelle darstellt. Der Weg führt vom mehr subjektiven Innen-Erleben zu einem Objektiven (S. 49). Sie enthält auch ein starkes Element der Empfindung, das aber im Unterschied zur Terz aus der äußeren Welt herrührt, also eine Art höhere Empfindung. Die Septime ist vielfach nur aus ihrer Nähe zur Oktave, dem „Vollendungs-Intervall“, zu verstehen (S. 64) und deutet wie diese höchste Sphären an. Zur Oktave sagt Peter: „Das höchste Ziel des Menschenstrebens spiegelt sich in ihr: Vollendung des inneren Weges; das Wiederfinden des eigenen Selbstes auf einer höheren Stufe; die Vereinigung mit dem Weltengeist“ (S. 70). None, Dezime, Undezime, Duodezime und Tredezime zeigen den Charakter von Sekunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte, aber mit Einbeziehung der Oktave, also Bewegung, Gefühl usw. auf einer höheren Ebene.

Wichtig ist außerdem noch, was Peter als „Adel“ einer Melodie bezeichnet, womit in der „Zauberflöte“ die Personen der „hellen“ Seite charakterisiert werden – und zwar wiederum in völliger Folgerichtigkeit. Es sind Mittel, durch die verhindert wird, dass eine Tonstufe auf plumpe Art direkt angesteuert wird, und die dadurch eine Melodie „vornehm zurückhaltend“ wirken lassen. Diese Mittel sind: Dehnung des vorhergehenden Tones, Wiederholung des Zieltones, Pausen, Vorhalte, Leittöne und Umspielung der eigentlichen Tonstufe. Dazu kommt die Größe des Tonumfangs einer Melodie, Feingliedrigkeit und Lebendigkeit im Rhythmus und Verhaltenheit in Dynamik und Tempo (Peter S. 76).

Ich versuche nun, einige Anregungen aus der Musikphänomenologie Christoph Peters auf das Gralsmotiv, also die Begleitung der zweiten „Strophe“ der Gralserzählung, anzuwenden. Carl Dahlhaus nennt den Aufbau des Gralsmotivs herkömmlich: Es besteht aus 8 Takten, die in Vorder- und Nachsatz gegliedert sind. Das einzige, was gegen die Regel verstößt, ist der Schluss auf der Dominante. Diese reguläre Form, die alle Motive in „Lohengrin“ noch besitzen, ist in den späteren Werken nicht mehr verwendet worden (Dahlhaus S. 70f.).

Ich möchte das Besondere des Gralsmotivs innerhalb dieser Regelmäßigkeit aufzeigen. Die Feierlichkeit, ja fast Heiligkeit wird u. a. durch die oben genannten Mittel hervorgerufen, die eine Melodie „adeln“. Um diese Mittel am Gralsmotiv aufzuzeigen, habe ich es zum Vergleich auf sein melodisches Grundgerüst reduziert, das alle diese Mittel nicht enthält; so oder ähnlich könnte die Melodie als Volkslied lauten, auf dem Grundton endend (I); darunter steht das Gralsmotiv (II). Der Vergleich soll zeigen, welche und wie viele dieser Mittel vorkommen:

I

II

Beim „richtigen“ Gralsmotiv (II) sind die musikalischen Mittel, durch die eine Melodie „geadelt“ wird, durch eingekreiste Ziffern gekennzeichnet:

Dehnungen durch Punktierungen bzw. übergehaltene Note: Ziffer 1

Verdoppelung und damit Vorwegnahme des Zieltones: Ziffer 2

Vorhalt: Ziffer 3

Umspielung des Zieltones: Ziffer 4

Es ist zu erkennen, dass in jedem Takt mehrere dieser Mittel vorkommen. Durch sie wird die Höhe und Heiligkeit der Gralswelt gekennzeichnet. Weiter ist der Rhythmus äußerst lebendig und differenziert. Die Triolen werden durch die übergehaltenen Noten nötig und wirken in Verbindung mit diesen besonders feierlich und kostbar. Nach der ersten Triole im dritten Takt erfolgt danach der Aufschwung wieder zur Quinte durch die gedehnteste Punktierung

(Ziffer 5) mit dem Zwischenschritt der Terz, die dadurch, als persönlicher Gefühlsausdruck, sanft in den oberen Bereich hineingenommen wird, als zögere jemand, seine persönliche Empfindung in den heiligen Raum mit hineinzutragen.

Weiter ergibt sich zur Tonstufensymbolik des Gralsmotivs: Gleich zu Beginn erfolgt der Aufschwung von der Quinte in die Oktave, also vom Grenzbereich zur Vollendung. Erst im dritten Takt des Motivs erscheinen Tonstufen unter der Quinte, der Grundton wird im ganzen Motiv überhaupt nur wie spielerisch völlig unbetont angetippt und sofort wieder verlassen. Um die Bedeutung der Tonstufen zu erkennen, hier eine Übersicht über das Vorkommen der Tonstufen auf betontem Taktteil:

Grundton: nie
Sekunde: 1 mal
Terz: 3 mal
Quarte: 3 mal
Quinte : 4 mal
Sexte : 4 mal
Septime : nie
Oktave : 1 mal

Der Bereich zwischen Quinte und Oktave hat ein deutliches Übergewicht, also das, was den innermenschlichen Bereich übersteigt. Dies wird in Verbindung mit dem Text der Gralserzählung, der „zweiten Strophe“, noch deutlicher: Die Terz- und Quartbetonungen stehen an den Textstellen, die von den menschlichen Hütern des Grales und dem Herabbringen des Grales sprechen. Bei „herab ...gebracht“, dem Schluss der „Strophe“, geht die Singstimme sogar unter den Grundton (Unterquart von A-Dur). Oktave und Sexte dagegen deuten auf den Gral mit seinem „wundertätigen Segen“ hin.

Harmonisch zeigt sich das „Schwebende“ auch, einerseits durch häufige Sextakkorde, andererseits durch Akkorde, denen der Grundton überhaupt fehlt. Fis-Moll ist ja später dann der Gestalt der Ortrud zugeordnet, allerdings verbunden mit anderen charakterisierenden Mitteln wie Chromatik. Hier wirkt der Mollklang zwar auch zauberisch-geheimnisvoll, aber eher im Sinne von weißer Magie. Die Vorhalte wirken nicht nur edel in Bezug auf die Melodie, sondern erzeugen harmonisch viele besondere Spannungsverhältnisse. Mehrmals kommt Nonvorhalt vor, bei dem sich also etwas sozusagen „von oben herabsenkt“. Weitere harmonische Anreicherungen erfolgen durch Zwischendominanten und Alterationen. Der Schlussakkord wird in edler Geste mit einem Quartvorhalt erreicht. Die Dominante als Abschluss des Gralsmotivs lässt dieses auch noch „in der Schweben“. Erst mit dem nächsten Akkord wird in der Gralserzählung wieder A-Dur erreicht, und es beginnt die dritte „Strophe“, nun wieder mit den tremolierenden hohen Streicherakkorden, die dem Gralsmotiv schon vorausgingen.

Im Vorspiel wird das Gralsmotiv nun vielfach abgewandelt, es erscheint in verschiedenen Lagen, Tonarten und Instrumentengruppen, bis zum Fortissimo-Höhepunkt, der die Sichtbarwerdung des Grales markiert. Der abschließende Piano-Teil stellt die Rückkehr der Engel zum Himmel dar.

Auch die fast a capella gesungenen Abschiedsworte an den Schwan, die ersten Äußerungen Lohengrins, bewegen sich hauptsächlich im Bereich zwischen Terz und Sexte, mit ständiger Betonung der Quinte, auf der fast alle Phrasen enden, auch der Schlusston ist wieder die Quinte. Die Sexte hat hier innige liebevolle Wirkung, durch leisen Akkord des Orchesters hervorgehoben (bei ‚lieber‘ Schwan). Die auffälligen Verzierungen umspielen den Subdominantgrundton, der dadurch nicht platt angesungen wird. Alles wirkt noch schwebend, überirdisch. Auf den Boden kommt Lohengrin erst bei der Anrede an den König (in

plötzlichem F-Dur, das bei Mikisch die Charakteristik „Natur“ erhält, also Lohengrin ist im Irdischen angekommen). Die Anrede bei der Wiederkehr des Schwans (Klavierauszug S. 259) zeigt einige Abweichungen: Chromatik, keine Verzierungen, Ende der Phrasen selten auf Quinte, mehrmals Terz, Schlussston ist der Grundton, überraschender Einbruch von F-Dur: Es ist fast dieselbe Melodie, immer noch in ihrer Höhe, aber durch geringfügige Veränderungen zum trauernden Ausdruck abgewandelt. Ich habe schon angedeutet, dass gerade diese tiefe Trauer das Maß der Liebefähigkeit Lohengrins zum Ausdruck bringt. Die Abwandlung des Grußes an den Schwan zeigt also auch ihn gereift.

Die Oper endet mit dem Lohengrinmotiv und Verklingen der A-Dur-Akkorde in der Höhe. Wie schon mehrmals angedeutet, ist das Geschehen in „Lohengrin“ ein Abschnitt der menschheitlichen Entwicklung, der insbesondere auch die Tragik des Menschenlebens aufzeigt. Damit hängt eine gewisse Flüchtigkeit der Tonart A-Dur zusammen: Sie steht ja im Jahreslauf an der Stelle der Sommersonnenwende, von der an der Abstieg des Sonnenbogens beginnt. Die erreichte größte Höhe ist auf der Erde zum Abstieg verurteilt, so wie auch der Gral am Ende des Vorspiels wieder in seine Höhe entschwindet. „Das Haften in der Welt ist nicht gesichert“, so Mikisch (Lohengrin).

Was ist nun eigentlich der Tonumfang der „Gralsmusik“? Diese Frage ist wichtig im Hinblick auf die Deutung der Tonstufen. Peter selbst bemerkt, dass der Tonumfang einer Melodie bzw. der Töne eines mehrstimmigen Stückes nicht immer eindeutig zu bestimmen ist (S. 53). Bei Beginn und Ende des Vorspiels des 1. Aktes ist das eingestrichene a offensichtlich der Grundton. Die höchsten Töne liegen in der dritten Oktave, stellen also Töne über der Oktave dar (None, Dezime, Undezime, Duodezime, Tredezime und diese noch oktaviert). Peter verbindet damit folgende Inhalte in der „Zauberflöte“: Gottheit, Göttersitz, Göttergeschenk, reine Liebe, Weisheit, hohe Ziele (S. 78).

Aber weder das Gralsmotiv allein noch die Melodie der Singstimme der Gralserzählung zeigen einen solchen Tonumfang, sollen doch aber Göttliches darstellen. Auch entsteht beim Hören durchaus der Eindruck des Überirdischen. Wie kommt das?

Ich meine, dieser Widerspruch lässt sich lösen, indem die Tonstufen der A-Dur-Tonleiter in „Lohengrin“ nicht losgelöst von der C-Dur-Tonleiter gesehen werden. Diese beiden Tonarten sind aufeinander bezogen, wie Lohengrin und König Heinrich aufeinander bezogen sind. Ich habe dies oben ausgeführt. Die C-Dur-Tonleiter entspricht dem gewöhnlichen Tonumfang der menschlichen Stimme und weist auf den Tagesmenschen hin, der in der Welt sein Wirken hat. König Heinrich ist sozusagen der „irdische“ König, Lohengrin der geistige, und sie sind eins. Der Grundton der Gralstonart A-Dur ist die Sexte von C-Dur, sodass A-Dur schon an sich die Grenze zur geistigen Welt überschritten hat. A-Dur befindet sich insgesamt als Tonart schon jenseits des menschlich-irdischen Innenraumes. Daher rührt die Empfindung des Schwebens, des Unirdischen und der besonderen Höhe der Melodie der Gralserzählung. Der Grundton wird nur an wenigen Stellen unterschritten. Gleich der Beginn führt mit einem Sprung aus dem irdischen C-Dur-Quintinnenraum (Ton e, also Terz) zum geistigen A-Dur-Grundton (also Sexte), das „ferne Land“ ist erreicht. Der Oktavton, von c aus die Tredezime, erscheint zweimal bei der Erwähnung des Grals, erhebt diesen also weit über alles hinaus. Insgesamt werden die Dreiklangstöne Grundton, Terz, Quinte (a, cis, e) immer wieder angesungen, aber sie stellen durch den Bezug zu C-Dur nicht den menschlich-irdischen Quintraum dar, sondern sind von c aus die Sexte, Oktave und Dezime. Daher rührt der Eindruck der Entrücktheit, einer großartigen Vision der geistig-göttlichen Sphäre, natürlich unterstützt durch die hohe Lage der Instrumente, die über die Singstimme weit hinausgeht. Erst als in der Gralserzählung von der irdischen Aufgabe der Gralsritter gesprochen wird, erscheinen Basstöne im Orchester, nämlich ab der „vierten Strophe“.

Mit diesen letzten Bemerkungen sollte auch deutlich werden, dass die „Gralsmusik“ nicht isoliert von der Gestaltung der anderen Personen gesehen werden kann. Sie hat ein Gegengewicht in der „irdischen“ Musik des Königs, auch Elsas. Die Kräfte des Grales sollen auf der Erde wirksam werden, Mensch und Erde verwandeln, uns verwandeln, wenn wir uns darauf einlassen. „Lohengrin“ könnte, wie unzählige andere „Kunstwerke“ auch, Verwandlungs- und Erneuerungskräfte wecken, Sinn aufzeigen, Weg weisen und Hoffnung einflößen, mit einem Wort: heilen, kathartisch wirken wie die griechischen Tragödien. Ich glaube aufgezeigt zu haben, welche derartigen Hoffnung weckenden Elemente die Oper enthält.

Inszenierung

Dazu wäre es aber nötig, dass die Inszenierungen nicht der Musik zuwiderlaufen. Damit meine ich nicht ein Zurück zu traditionellen, historisierenden Kostümen und Bühnenbildern. Das sogenannte „Regietheater“ hat viele neue Möglichkeiten geschaffen. Ich habe das angedeutet mit den Nebenbemerkungen über die überzeugenden Darstellungen der Rollen durch die Sänger der gegenwärtigen Bayreuther Inszenierung. Vor einigen Jahrzehnten noch lag die Betonung nicht so sehr auf den schauspielerischen Leistungen. Dieser Wandel ist sicher der heute geforderten „Personenregie“ zu verdanken. Sängern wird diese Leistung abverlangt. Die musikalische und schauspielerische Darstellung der Hauptrollen rührt mich tief an und hat mich zu den dargestellten Gedanken inspiriert. Die Besetzungen sind ideal gewählt. Der Chor, hört man ihn nur, bringt alles zum Ausdruck, was ich im Abschnitt darüber gesagt habe, und singt exzellent.

Ich verschweige zwar nicht, dass es in „Lohengrin“ Stellen gibt, die sich gegen eine spirituelle Interpretation sperren. Es ist dies nicht nur das Vorspiel zum 3. Akt, das (auch nach Pahlen, S. 118) ein zwar großartiges, aber doch eher herkömmliches Orchesterstück darstellt und wenig Tiefe zu enthalten scheint, sondern auch manche Chorstellen. Dazu gehört vor allem die uns heute unsäglich erscheinende „Kampfeslust“, Bejahung und unkritisches Anfeuern zu militärischen Taten, wozu vor allem einige Chorstellen beitragen. Auch ein Verteidigungskrieg hinterlässt unzählige Opfer und kann kein Grund für hochgestimmte Erwartung sein.

Dennoch bin ich der Auffassung, dass diese politische und gesellschaftliche Problematik nicht der Inhalt von „Lohengrin“ ist – und ich denke, dass ich dies auf den vorangegangenen Seiten zur Genüge dargelegt habe – und dass sie deshalb auch nicht zum Leitgedanken einer Inszenierung werden sollte (Dahlhaus, S. 59, hält das Geschichtliche für eine „Kontrastfolie“, die aus dramaturgischen Gründen so stark herausgestellt wurde, nämlich um die Tragik Lohengrins, die in „unaufhebbarer Fremdheit“ besteht, zu verdeutlichen). So hat sich auch gezeigt, dass der Chor als Kommentator gar kein Handlungsträger ist, sondern dass sich alle Vorgänge bei den Hauptpersonen abspielen. Deshalb finde ich es unpassend, dass sich der Chor durch die „Ratteninterpretation“ überdimensional in den Vordergrund schiebt. Eine eher neutrale Gewandung wäre angebracht. Um die Symbolik der Figuren hervortreten zu lassen, wäre der Verzicht auf jeden Zeitbezug der Kostüme, auch zur Gegenwart, sinnvoll.

Das Versuchslaborszenarium halte ich für völlig unangebracht (im übrigen ist es auch abgedroschen). Versuche im Sinne der Naturwissenschaft, von der auch die Medizin mit ihrem Zweig der Psychiatrie abhängt, laufen dem spirituellen Erleben geradezu zuwider. So sagt der Anonymus d'outre tombe, dass das Experiment im geistlichen Bereich zu der Verführungskunst der Schlange im Paradies zählt: „Darum macht man keine Experimente in

der christlichen Esoterik oder Hermetik. Niemals nimmt man hier zu Experimenten Zuflucht, um aus dem Zweifel herauszukommen. Man hat Erfahrung, aber man *macht* keine Experimente. ... Die geistige Welt duldet keine Experimentierer“ (S. 143).

Schlusswort

Daher wünsche ich möglichen Lesern nicht Ergebnisse im Sinne von Experimenten, sondern spirituelle Erfahrungen, wie sie mir mit „Lohengrin“ zuteil wurden. Diese für mich selbst überraschenden Erlebnisse haben mich angeregt, dieser romantischen Oper Richard Wagners etwas weiter nachzugehen. Die vielen gefundenen Zusammenhänge mit Mythen, Märchen und Sagen, aber auch die Aussagen verschiedener Autoren waren wie ein gedanklicher Aufstieg in das Gebiet der Gralsburg. Das denkerische Herangehen an die Geheimnisse ist für mich wie ein verschlungener, aber stetiger Weg.

Die Windungen ähneln auch den modulatorischen Vorbereitungen, mit denen Wagner auf unvergleichliche Art auf das Aufscheinen eines Motivs hinlenkt, das dann auf einmal ein neues Bild vor uns erscheinen lässt, so bei der Hinführung auf die „Gralserzählung“ im 3. Akt (Klavierauszug S. 239): Der Durchgang durch entferntere Tonarten und das plötzliche Aufscheinen des A-Dur erinnern mich an die Stelle bei Chrestien de Troyes, als Perceval beim Aufsteigen ins Gebirge zum ersten Mal die Gralsburg vor sich sieht:

„Nun reitet er aufwärts, bis er auf den Gipfel des Berges kam, und als er an der Spitze war, schaute er weit hinaus vor sich und erblickte nichts außer Himmel und Erde. Er sprach: ‚Was bin ich gekommen, hier zu suchen? Dummheit und Narrenspiel! Gott gebe dem heute Scham und Schande, der mich hierher gewiesen hat. ...‘ Doch sieh! Da erblickte er vor sich in einem Tale die Spitze eines Turmes, die da auftauchte. Bis nach Beirut fände man keinen so schönen und wohlgebauten“ (S. 57).

Fertiggestellt 2013

Quellenangaben:

Antike, mittelalterliche und literarische Texte

Altägyptische Märchen, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Emma Brunner-Traut.
München ⁸ 1989

Apuleius, Das Märchen von Amor und Psyche (Metamorphosen IV 28 – VI 24),
lateinisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann. Stuttgart 1978

- Chrestien de Troyes, Perceval oder die Geschichte vom Gral, aus dem Altfranzösischen übersetzt von Konrad Sandkühler. Stuttgart⁴ 1973
- Deutsche Sagen, herausgegeben von den Brüdern Grimm. Mit Illustrationen von Otto Ubbelohde. Frankfurt a. M. 1981 (erstmals 1816/1818)
- Himerios, Orationes 14 (Ausgaben s. Wikipedia, Himerios)
- KHM: Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Ausgabe letzter Hand, hrg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 1980
- Musäus, Johann Karl August, Märchen, Volksmärchen der Deutschen, Der geraubte Schleier-Zeno.org. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Mus%C3%A4us,+Johann+Karl+August/M%C3%A4rchen/Volksm%C3%A4rchen+der+Deutschen/Der+geraubte+Schleier> 6. 10 2012
- Das Neue Testament nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1964
- Ovid: P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri I-XV, hrg. von B. A. van Proosdij. Leiden 1968
- Pindar, Oden, griechisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt. Stuttgart 1986
- Platon, Sämtliche Werke, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher hrg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Hamburg 1958 („Phaedros“ in Band 4)
- Thomasevangelium: Anthroposophie Forum – Bibliothek: Apokryphen http://www.anthroposophie.net/bibliothek/religion/bib_apokryphen.htm 17. 11. 2012
- Wolfram von Eschenbach, Parzival, mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch, nach der Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Stuttgart 1977/1981

Literatur

- Bock, Emil, Die drei Jahre, Beiträge zur Geistesgeschichte der Menschheit, Band 6. Stuttgart⁷ 1992 (Erstersch. 1946)
- Borchmeyer, Dieter, Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft. Frankfurt a. M./Leipzig 2008
- Ders., Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart 1982, 2013
- Ders., Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit. Stuttgart 2013

- Campbell, Joseph, Die Masken Gottes. München 1996 (Amerikanische Originalausgabe 1959)
- Dahlhaus, Carl, Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 1996 (Erstersch. 1971, 2., überarbeitete Auflage 1985)
- Der Anonymus d'outre-tombe, Die großen Arcana des Tarot. Meditationen. Basel 1983
- Dürckheim, Karlfried Graf, Von der Erfahrung der Transzendenz, Freiburg i. Br. 1993, S. 157-174 (Das Leiden im Lichte der Initiatischen Therapie)
- Ehmer, Manfred, Die Weisheit des Westens. Mensch, Mythos und Geschichte. Düsseldorf 2007 (Erstersch. 1998)
- Geiger, Rudolf, Märchenkunde. Mensch und Schicksal im Spiegel der Grimmschen Märchen. Stuttgart ² 1987
- Hastings, George, Fricka and other Goddesses
<http://allegoriesofthering.wordpress.com/fricka-and-other-goddesses> 5. 1. 2013
- Heiler, Friedrich, Die Religionen der Menschheit. Neu hrg. von Kurt Goldammer. Stuttgart 1982
- Kreppold, Guido OFM Cap, Die Bibel als Heilungsbuch. Tiefenpsychologischer Zugang zur Heiligen Schrift. Münsterschwarzach 1985
- Lanczkowski, Günther, Die Religionen der vorderasiatischen Kulturen. In: Heiler, S. 117-131
- Lenz, Friedel, Bildsprache der Märchen. Stuttgart ⁷ 1992
- Meyer, Rudolf, Die Weisheit der deutschen Volksmärchen. Frankfurt a. M. 1981
- Ders., Zum Raum wird hier die Zeit. Die Gralsgeschichte. Stuttgart ³ 1980 (Erstersch. mit dem Titel „Der Gral und seine Hüter“ 1956)
- Molke, Thomas, Die drei Wahrheiten im Lohengrin
<http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2012/BAY-2012-lohengrin.html> 6.1.2013
- Mosmuller, Mieke, Der Heilige Gral. Baarle Nassau 2007
- Otto, Walter F., Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes. Frankfurt a. M. 1961
- Pahlen, Kurt, Richard Wagner: Lohengrin. Textbuch, Einführung und Kommentar. Mainz 2010 (Erstersch. 1982)
- Peter, Christoph, Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte. Stuttgart 1983
- Ruf, Oskar, Spiritualität im Ritual
<http://www.freimaurerei.ch/d/alpina/artikel-2003-4-01.php> 2. 1. 2013

Reinhardt, Udo, Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch.
Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2011 (=MH)

Ders., Mythen-Sagen-Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen.
Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2012 (=MSM)

Roch, Eckhard, Lohengrin oder Gottfried? Der Künstler Richard Wagner in der Gesellschaft seiner Zeit.
<http://festschrift65-rienaecker.de/016-Roch%20S.%20141-153.PDF> 14. 10. 2012

Röth, Diether, Kleines Typenverzeichnis der europäischen Zauber- und Novellenmärchen.
Baltmannsweiler ² 2004

Sandkühler, Konrad, Chrestien de Troyes: Perceval oder die Geschichte vom Gral.
Übersetzung aus dem Altfranzösischen und Nachwort. Stuttgart ⁴ 1973
(Erstersch. 1957)

Schweikert, Uwe, Politshow
<http://www.kultiversum.de/Musik-opernwelt/Mannheim-Wagner-Lohengrin-Politshow.html>
6.1. 2013

Steiner, Rudolf, Die okkulten Wahrheiten antiker Mythen und Sagen:
Griechische und germanische Mythologie. Richard Wagner im Lichte der
Geisteswissenschaft. Sechzehn Vorträge, gehalten in Berlin, Köln und Nürnberg in
den Jahren 1904, 1905 und 1907 (Hörernotizen). Dornach/Schweiz 1999
(Rudolf Steiner Gesamtausgabe Nr. 92)
<http://bdn-steiner.ru/cat/ga/092.pdf> 6. 1. 2013

Ders., Parzival und Lohengrin. Berlin, 29. März 1906
http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/054_18.pdf 24. 9 2012

Veltman, Willem Frederik, Tempel und Gral. Die Mysterien des Templerordens und des
Heiligen Gral. Die Bedeutung dieser Impulse für die Gegenwart. Frankfurt a. M. 1993

Voigt, Thomas, Texte zu Lohengrin
<http://www.jonaskaufmann.com/de/15/texte-zu-lohengrin-von-thomas-voigt.html> 7. 1. 2013

Watson, Lyall, Der Duft der Verführung. Das unbewusste Riechen und die Macht
der Lockstoffe. Frankfurt a. M. 2001

Zentner, Wilhelm (Hrg.), Reclams Opern- und Operettenführer. Stuttgart 1962

Zimmermann, Hans
<http://12koerbe.de> 6. 1. 2013

Texte von Richard Wagner

Lohengrin. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Mainz 2010 (Erstersch. 1982). Darin auch: Erklärungen und Briefstellen Wagners zu *Lohengrin*, S. 246-259

Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. Herausgegeben von Julius Burghold. Mainz 2004 (Erstersch. 1913)

Eine Mitteilung an meine Freunde, 1851 (Auszug): Lohengrin. Die drei verschiedenen Sichtweisen Richard Wagners zu seinem Werk

http://www.lohengrin-minden.de/daten/Wagner_Mitteilung_an_meine_Freunde.pdf
6.1.2013

Weitere Quellen im Internet

Drachentöter

<http://de.wikipedia.org/wiki/Drachent%C3%B6ter> 6. 1. 2013

Heiliger Georg

[http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_\(Heiliger\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_(Heiliger)) 6. 1. 2013

Himerios

<http://de.wikipedia.org/wiki/Himerios> 16. 11. 2012

Literaturwissenschaftliche Begriffe online

<http://www.li-go.de/prosa/drama/chor.html> 6. 1. 2013

Lohengrin Minden

<http://www.lohengrin-minden.de/sites.php?action=101> 17. 10. 2012

Musikdrama

<http://de.wikipedia.org/wiki/Musikdrama> 6. 1. 2013

Nationaltheater Mannheim

http://www.nationaltheater-mannheim.de/de/oper/stueck_details.php?SID=840 6. 1. 2013

Strahlemann mit Abgründen

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/interpretationen/1830113/> 6. 1. 2013

The Music of ‚Lohengrin‘

<http://www.musicwithease.com/lohengrin-music.html> 6. 1. 2013

Volksmärchen, thematisch geordnet

<http://www.buecherwurm.ch/maerchen/volksmaerchen.pdf> 6. 1. 2013

DVD und CD

DVD: Richard Wagner, Lohengrin. Bayreuth 14. August 2011

CD: Stefan Mikisch, Tonarten und Sternzeichen. Gesprächskonzert vom 14. Juli 2005 beim Kammermusikfestival Lockenhaus

CD: Stefan Mikisch spielt und erklärt Richard Wagners Opern: Lohengrin. Konzertanter Einführungsvortrag, Theater an der Wien, Wien, 5. 3. 2006

Klavierauszüge

Richard Wagner, Lohengrin. Oper in drei Akten. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl

W. A. Mozart, Die Zauberflöte. Oper in 2 Aufzügen. Klavierauszug von Kurt Soldan

Vasenbild

Apollon auf dem geflügelten Dreifuß. Attische rotfigurige Hydria. Rom, Vatikanische Museen, Museo Gregorio Etrusco

**Weitere Angebote finden sich
auf meiner Homepage**

<https://symbolikos.de>

