

Lohengrin

von Richard Wagner





Diese Produktion wird unterstützt von: **DEW21**

Lohengrin

Romantische Oper in drei Akten
von Richard Wagner

Premiere: Sa, 30. November 2019

Opernhaus Dortmund

In deutscher Sprache mit deutschen Übertiteln

Libretto vom Komponisten

Uraufführung am 28. August 1850 im Großherzoglichen Hoftheater, Weimar

Besetzung

Musikalische Leitung	Gabriel Feltz P / Motonori Kobayashi
Regie	Ingo Kerkhof
Bühne	Dirk Becker
Kostüme	Jessica Rockstroh
Video	Philipp Ludwig Stangl
Licht	Florian Franzen
Chor	Fabio Mancini
Dramaturgie	Laura Knoll
Heinrich der Vogler, <i>deutscher König</i>	Shavleg Armasi P / Kwangchul Youn
Lohengrin	Daniel Behle P / Michael Siemon
Elsa von Brabant	Christina Nilsson
Friedrich von Telramund, <i>brabantischer Graf</i>	Joachim Goltz
Ortrud, <i>seine Gemahlin</i>	Stéphanie Mütter P / Hyona Kim
Heerrufer des Königs	Morgan Moody
Vier brabantische Edle	Christian Pienaar, Jeayoun Kim, Daegyun Jeong*, Thomas Günzler
Vier Edelknaben	Rebecca Sørensen, Eunji Park, Ji-Young Hong, Edvina Vlajevic
Double Elsa	Andrea Rieche
Double Lohengrin	Georg Kirketerp P / Geronty Chernyshev
Schwesterchen (im Film)	Matilda Sügge
Brüderchen (im Film)	Timo Steinhaus

Opernchor Theater Dortmund
Statisterie Theater Dortmund
Dortmunder Philharmoniker



Christina Nilsson

Handlung

Erster Akt

Elsa. Die Sehnsucht.

Elsas Bruder Gottfried ist unter unerklärlichen Umständen verschwunden. Ganz Brabant, allen voran Graf Friedrich von Telramund, unter dessen Vormundschaft die Geschwister seit dem Tod ihres Vaters leben, bezichtigt die Herzogstochter des Brudermordes. Friedrich wiederum wird getrieben von seiner Frau Ortrud, die durch die Vernichtung Elsas darauf zielt, den Gatten zum Thronfolger zu machen. Die Anklage wird vor König Heinrich I. den Vogler gebracht, der im Lande ist, um Truppen für einen bevorstehenden Krieg zu rekrutieren. Als man Elsa vorwirft, den Bruder ertränkt zu haben, verteidigt sie sich nicht, sondern erzählt von einem Ritter, der ihr im Traum erschienen war. Der König beruft das Gottesgericht: Im Kampf soll um Recht oder Unrecht Elsas gestritten werden – denjenigen Streiter, der verliert, zeigt Gott als schuldig an. Friedrich steigt selbst in den Ring, aber für Elsa will sich kein Kämpfer finden lassen, bis plötzlich der Ritter ihrer Träume tatsächlich erscheint. Er bietet ihr seine Hilfe an, allerdings unter der Voraussetzung, dass sie ihm Liebe und blindes Vertrauen schenkt: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam und Art.“ Sie willigt ein und mühelos besiegt der Fremde Friedrich, dem er jedoch großzügig das Leben lässt.

Zweiter Akt

Friedrich. Der Zweifel.

Friedrich leidet schwer unter der Schmach, von dem unbekannten Ritter besiegt worden zu sein und wirft Ortrud vor, ihn belogen zu haben: Hätte sie mit der Anklage Recht gehabt, hätte er doch gewinnen müssen! Sie hält dagegen und behauptet, dass er durch einen bösen Zauber betrogen wurde. Würde man dem Ritter Gewalt antun oder könnte man Elsa dazu überreden, ihn nach seinem Namen zu fragen, so würde er all seine Macht verlieren. Als Elsa auftaucht, manipuliert Ortrud sie geschickt: sie macht ihr ein schlechtes Gewissen und erweckt ihr Mitleid, woraufhin Elsa ihre Schmach wiedergutzumachen versucht: „Geschmückt mit prächtigen Gewanden, sollst du mit mir zum Münster gehen“. Ortrud nutzt diesen schwachen Moment, um einen ersten Zweifel in dem Mädchen zu streuen und warnt sie davor, ihrem Glück blind zu trauen. Am Tag der Hochzeit ist ganz Brabant auf den Beinen, immerhin bekommt der unbekannte Ritter damit auch Land und Krone. Gleich am nächsten Morgen will er mit seinem neuen Heer in den Kampf ziehen. Keusch und tugendhaft erscheint Elsa zur Hochzeitszeremonie. Da versperrt ihr Ortrud den Weg: „Mein Leid zu rächen, will ich mich vermessen, was mir gebührt, das will ich

nun empfahn (empfangen)!“ Sie wirft Elsa vor, dass ihr Ritter ein Betrüger sei und dies durch das Frageverbot zu verheimlichen sucht. Der Beschuldigte sowie der König unterbrechen den Streit, doch Friedrich drängt sich dazwischen. In aller Öffentlichkeit befragt er den Ritter nach Namen, Stand und Ehren und fordert ihn auf, endlich Rechenschaft abzulegen. Doch der bleibt unbeirrt, denn: „Nur Eine ist’s, der muss ich Antwort geben: Elsa ...“ Das Volk schlägt sich treu auf seine Seite und obwohl Elsa merklich verunsichert ist, bekräftigt sie ihr Versprechen: „Hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe stehn!“

Dritter Akt

Lohengrin. Die Angst.

Nachdem das frisch vermählte Paar offiziell in sein Brautgemach begleitet worden ist, stehen sie sich zum ersten Mal allein gegenüber. Doch das sorglose Liebesglück währt nur allzu kurz. Unter dem Vorwand, sich seines Vertrauens würdig erweisen zu wollen, bedrängt Elsa ihn, sein Geheimnis nun doch zu verraten. Seine Versuche, sie zu beruhigen, fruchten nicht – zu groß ist ihre Angst, dass er sie eines Tages wieder verlässt. Schließlich stellt sie ihm die verbotene Frage. In diesem Moment dringt Friedrich mit seinen Männern gewaltsam in das Zimmer ein und wird aus Notwehr getötet. Den Leichnam lässt der Ritter vor den König bringen, wo er außerdem Elsa endlich die gewünschte Antwort gibt: „Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt; mein Vater Parzival trägt seine Krone – sein Ritter ich – bin Lohengrin genannt.“ Damit ist die Chance auf eine gemeinsame Zukunft verspielt, Lohengrin muss zum Gral zurückkehren. Doch durch den Weggang des Ritters wird der Zauber von Elsas Bruder Gottfried gelöst, mit dem Ortrud ihn aus dem Weg geräumt hatte. Elsa ist nun von aller Last befreit.



Stéphanie Müther, Joachim Goltz

Die Liebe ist Alles

Auszug eines Briefes von Richard Wagner an seine Nichte Franziska

Noch einen Rath gebe ich Dir zu Deinem Glücke! Findest Du einen Mann, den Du lieben musst, so liebe ihn mit vollstem Herzen und ganzer Seele – und frage Gott und die Welt den Teufel darnach, was sie dazu sagen: diese Welt kann Dir nichts geben als Aerger – Du allein Dir Liebe, die Alles ist, Alles! und ohne die Alles hohl und nichtig, todt ist. – Lass nie falsche Demuth in Dir aufkommen! wo sie ist, steckt auch der Hochmuth! Füge dich nie den Forderungen der Erbärmlichkeit, sondern widersetze Dich ihnen mit allem Stolze, dessen Du in der Liebe zum Edlen fähig bist. Empöre Dich wo Du kannst, – gieb nie einen Zoll von Deiner Ueberzeugung nach, und wo Du nicht siegen kannst, da lache und sei heiter. – Ich kann Dir nichts Besseres rathen, da ich an mir selber befunden habe, dass ich nur so lange wirklich unglücklich war, als ich nicht ganz war, sondern Unmögliches wollte, indem ich Feuer und Wasser, Gut und Schlecht zusammen zu bringen mich bemühte. – Jetzt – so viel ich leide und so heftige Schmerzen ich empfinde, leide ich doch nicht mehr; ich sehe in jedem Augenblicke dem Tode entgegen, und gewinne so das Leben wieder lieb, denn ich kann heiter und stolz sein – weil ich das Leben ohne wahren Inhalt verachte. [...] Leb' wohl und behalt' mich lieb! ich sage nicht: sei glücklich! sondern: sei stark und Dir treu, gleichviel ob diess zu äusserem Unglück oder Glück führe! Leb' wohl!

Dein

Richard W.

04. Juni 1850.

Vom „Cosaken“ zum Revolutionär

Ein Komponist auf dem Weg zum Erfolg

Als jüngstes von neun Kindern wird Richard Wagner am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Auch wenn er aus keinen schlechten Verhältnissen stammt, so ist die Zeit dennoch nicht leicht: Ein halbes Jahr nach der Geburt stirbt sein Vater und Ludwig Geyer, Maler, Schauspieler und Freund der Familie, nimmt sich der Hinterbliebenen an. Dem kleinen Richard ist er trotz seines Temperaments wohlgesonnen, wie er in einem Brief 1814 an die Mutter schreibt: „Den Cosaken seine Wildheit kann nicht anders seyn als göttlich“. Dennoch geht es in der Familie nicht gerade zärtlich zu, wie sich Wagner erinnert: „ich entsinne mich kaum je von ihr [der Mutter] geliebkost worden zu sein“ (*Mein Leben*, S. 10). Zu Schwester Rosalie hat er ein besonders enges Verhältnis: Die Anerkennung der zehn Jahre älteren Schauspielerin und späteren Ernährerin der Familie ist ihm das Wichtigste.

1814 zieht die Familie nach Dresden, wo Richard mit viereinhalb Jahren erstmals auf der Bühne steht. Dabei entdeckt er seine Leidenschaft für das Theater; die Liebe zur Oper erwacht durch die musikalischen Eindrücke von Carl Maria von Webers *Freischütz*. Um die Musik nachzuempfinden beginnt er mit Klavierunterricht. Als Rosalie ein Engagement in Prag bekommt, geht die Mutter zeitweilig mit ihr und lässt den 13-Jährigen allein zurück, der sich währenddessen der „phantastische[n] Poeterei“ (*Mein Leben*, S. 18) hingibt und u. a. das Trauerspiel *Leubald und Adelaide* schreibt. Die Sehnsucht nach der Heimatstadt wird immer größer, und im Dezember 1827 kehrt er mit Mutter und Schwestern nach Leipzig zurück.

Als Schüler der altehrwürdigen Nikolaischule ist er „faul und liederlich“ (*Autobiographische Skizze*), weil man ihn eine Klasse zurückstuft, und schwänzt sogar ein halbes Jahr. Sein Enthusiasmus für die Schönen Künste ist davon aber nicht betroffen, er schreibt und besucht Vorstellungen in Theater und Gewandhaus. Für sein Trauerspiel will er eine Schauspielmusik komponieren, was er sich im Selbststudium beizubringen versucht. Als dies scheitert, studiert er Harmonielehre bei dem Gewandhausmusiker und Komponisten Christian Gottlieb Müller. Auftritte der Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient und Stücke wie *Der Vampyr* von Heinrich Marschner beflügeln Wagners mittlerweile gründlichere, bewusstvollere Leidenschaft zur Oper.

Mit 16 Jahren wechselt er an die Thomasschule und glänzt erneut mit schlechten Noten. Die Ausläufer der 1830 stattfindenden Julirevolution in Paris erreichen im Herbst Leipzig, wo es zu gewalttätigen Unruhen vor allem gegen die Polizei kommt. Wagner ist begeistert: „Mit einem Schlage wurde ich Revolutionär.“ (*Autobiographische Skizze*) Sein mangelndes Interesse für die akademische Bildung ändert sich auch nicht, als er sich als „*Studiosus Musicae*“ (*Mein Leben*, S. 41) an der Universität Leipzig einschreibt. Es gelingt ihm einfach nicht „auszudauern“, da ihn seine „leidenschaftliche Lebenstendenz“ (*Mein Leben*, S. 51) zu einem lasterhaften Lebensstil treibt. Seine Mutter und Rosalie quittieren das mit Verachtung. Endlich findet Wagner im Thomas Kantor Christian Theodor Weinlig einen akzeptablen Lehrer und erwirbt durch ihn hervorragende Kenntnisse im Kontrapunkt.

1832 lernt Wagner im böhmischen Právořin die Töchter des Grafen Pächta kennen und verliebt sich – aussichtslos – in Jenny. Vielleicht von dieser Enttäuschung beseelt beginnt er mit dem Libretto zu einem neuen Opernprojekt: *Die Hochzeit*. Nach Leipzig zurückgekehrt präsentiert er das Werk Rosalie, der es gar nicht gefällt. Sofort vernichtet Wagner das Manuskript. Während eines einjährigen Intermezzos als „Choreinstudierer“ in Würzburg beginnt er mit den *Feen*. 1834 kehrt er mit vollendeter Partitur nach Leipzig zurück, doch man verweigert die Aufführung, wobei der Komponist den Grund hierfür nicht in seinem eigenen Werk sieht, sondern in der *Autobiographischen Skizze* polemisch erklärt: „wir sind durch Erfolge der Franzosen und Italiener auf unsrer heimatlichen Bühne ausser Kredit gesetzt, und die Aufführung unsrer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst.“ Dennoch macht er sich entschlossen an sein nächstes Werk: *Das Liebesverbot*.

Da wird ihm die Stelle des Musikdirektors am Magdeburger Theater angeboten, wozu Wagner gerne einwilligt. Bei einem Gastspiel in Bad Lauchstädt lernt er die Schauspielerin Minna Planer kennen und verliebt sich auf der Stelle. Nachdem er ihr von Gläubigern gepeinigt nach Königsberg folgt, findet 1836 die Hochzeit statt. Kurz ist er dort als Musikdirektor engagiert, doch weil das Theater bankrott geht, wechselt er als Kapellmeister nach Riga. Die Hafenstadt sowie seine lebenslange Faszination für das Motiv der Erlösung inspirieren ihn zum *Fliegenden Holländer*. 1839 kündigt er und flieht wegen seiner beträchtlichen Schulden nach Paris, wo er Giacomo Meyerbeer trifft. Der führende Vertreter der dort gerade sehr beliebten Grand opéra sichert dem jungen Kollegen zwar seine Unterstützung zu, dennoch kann Wagner auch hier nicht Fuß fassen. Er lässt sich jedoch nicht beirren, sondern komponiert den *Rienzi*. Schließlich kann er dessen Uraufführung in Dresden erwirken und zieht 1842 dorthin zurück. Nachdem der *Fliegende Holländer* uraufgeführt wurde, wenn auch anfangs mit nur mäßigem Erfolg, ernennt ihn der König 1843 zum Königlich-Sächsischen Kapellmeister auf Lebenszeit. Im Juli 1845 reist Wagner zur Kur nach Marienbad.



Morgan Moody, Joachim Goltz, Christina Nilsson



Stéphanie Müther, Shavleg Armasi, Daniel Behle

Mit dem Schwanenritter zur Revolution

Zur Entstehung des *Lohengrin*

1840 stößt der 27-jährige Wagner in Paris fasziniert auf eine Inhaltsangabe des anonym verfassten *Lohengrin*-Epos (um 1283). Jahre später, im Juli 1845, beschäftigt er sich während einer Kur in Marienbad erneut mit dem Stoff. Im schattigen Wald am Bach liegend liest er Wolfram von Eschenbachs Versepos *Parzival* sowie den *Lohengrin*-Epos und wird unruhig: „Kaum war ich um die Mittagszeit in mein Bad gestiegen, als ich von solcher Sehnsucht, den ‚Lohengrin‘ aufzuschreiben, ergriffen ward, dass ich [...] wie ein Rasender in meine Wohnung lief, um das mich Bedrängende zu Papier zu bringen.“ (*Mein Leben*, S. 282f.) Weitere Inspiration findet er u. a. in *Der Schwanenritter* von Konrad von Würzburg sowie *Die sechs Schwäne* der Brüder Grimm. Auch die Ideen Ludwig Feuerbachs zur Befreiung des Individuums, denen sich der Revolutionär widmet, schlagen sich im *Lohengrin* nieder. Statt in die erhoffte Entspannung verfällt er in Marienbad also in einen Schaffensrausch und beendet am 3. August die Prosaskizze. Am Neujahrstag 1848 beginnt er mit der Partitur, doch die Arbeit wird von den politischen Ereignissen überschattet: Die Stimmung in Deutschland schwelt im Dunst der umstürzlerischen Bestrebungen; im Februar bricht die Revolution in Paris aus, im März die Aufstände in Wien und auch in Dresden, wo Wagner nun lebt, spitzt sich die Lage weiter zu. Der Komponist wird zu einem flammenden Befürworter der Revolution, deren Kampf für einen demokratisch verfassten, einheitlichen deutschen Nationalstaat er auch auf seine Ambitionen für ein deutsches Nationaltheater und die Autonomie des Künstlers überträgt. Später betont er gar in der *Mittheilung an meine Freunde* (1851): „Elsa, das Weib, [...] hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht.“ Am 28. April beendet er die Partitur, doch seine aufrührerischen Tätigkeiten vereiteln eine Aufführung an der Dresdner Oper. Ein Jahr später kommt es dann auch in Sachsen zur Eskalation und nach dem Dresdner Maiaufstand flieht der linkssozialistisch eingestellte Wagner zu Franz Liszt nach Weimar. Dieser organisiert dem nun steckbrieflich gesuchten Freund einen falschen Pass und ermöglicht ihm die Emigration in die Schweiz. Aus dem Exil drängt Wagner den Weimarer Kapellmeister, die neue Komposition endlich auf die Bühne zu bringen. Liszt setzt sich für den Freund ein und dirigiert am 28. August 1850 die Uraufführung des *Lohengrin* in Weimar.



Stéphanie Müther, Christina Nilsson

„Der Schwan ist kein Taxi“

Ein Gespräch mit Ingo Kerkhof und Gabriel Feltz

Die Oper gilt als Wendepunkt in Wagners Schaffen. Was sind die Neuerungen?

G.F.: Mit zwei Pausen ist der *Lohengrin* das erste Stück, das die typischen Wagner-Ausmaße annimmt. Wegweisend sind auch die fortschreitende Emanzipation des Orchesters und die Suche nach den Ausdrucksmöglichkeiten. Das beste Beispiel ist das Vorspiel, das Friedrich Nietzsche als narkotisches A-Dur bezeichnet hat. Auch die Verschwörungsszene zwischen Telramund und Ortrud im 2. Akt ist etwas Besonderes. Sie ist fast durchgehend in fis-Moll, der Paralleltönart von A-Dur, und changiert in verschiedenen Tonarten, die dem nahe liegen. So charakterisiert er die zwei Paare: Die dunkle Seite mit dem fis-Moll steht dem strahlenden Schein von Lohengrin und Elsa mit dem hellen A-Dur gegenüber. Wagner nimmt sich Zeit für die Dinge und erweckt mit seinem Stil das Gefühl, dass die Geschichte in Echtzeit stattfindet. Man muss einen langen Atem haben, aber nach fünf Stunden kommt man dank der Tiefe dieser Musik als anderer Mensch heraus.

Sagenwelt, Historiendrama, Revolution: Ingo, wie findest du deinen Weg durch das Werk?

I.K.: Ich blende das Vorwissen aus und lese das Stück wie eine unbekannte Oper. Es ist viel interessanter zu beobachten, was mit einem selbst passiert, wenn man die Musik hört. Denn sie ist zeitlos. Was passiert, wenn man die Texte liest? Wenn Menschen diese Geschichte mit diesem Text und dieser Musik auf der Bühne erzählen? Und es sind Menschen von heute, sodass die Fragen, die im Text auftauchen, auf heute übertragen werden. Beim *Lohengrin* ist das die Frage zwischen Traum und Wirklichkeit, Wahn und Realität, die Frage von Identitäten, die Frage, wie sich eine Frau in dieser extremen Männerwelt verhält und wie sich ein Einzelner verhält, der sich nicht als Teil der ihn einengenden Gesellschaft empfindet.

Welcher Dramaturgie folgt die Inszenierung?

I.K.: Wenn man die Geschichte aus der Perspektive von Elsa erzählt, dann ist der erste Akt sowas wie ihre Sehnsucht. Und die geht zunächst auch auf: alles ist gut, der ersehnte Held rettet sie, wird sie heiraten und der Führer von Brabant werden.

Der zweite Akt steht unter dem Aspekt des Zweifels, schon allein durch Ortrud, die ihr Gift verspritzt. Außerdem ist er immer wieder durchsetzt von den Kontrapunkten, von Ortrud und Friedrich. Fast als würde eine andere Realität hineinbrechen. Der dritte Akt ist wie ein Albtraum, in dem die Angst hochkommt und sich durchzieht. Das fängt damit an, dass die Hochzeitsnacht völlig aus dem Ruder gerät und auch der geplante Krieg für den König nicht stattfinden wird.

Elsa ist wie ein Fremdkörper in der Gesellschaft. Was ist ihre Ausgangssituation?

I.K.: Elsa träumt. Der Stücktitel bezeichnet dabei den Traumgegenstand, also Lohengrin, und nicht die Träumende. Ich glaube nicht, dass Lohengrin derjenige ist, der sich sehnt und träumt, sondern Elsa. Ob die anderen Figuren Teil dieses Konstruktes oder real sind, ist unerheblich. Elsa ist die einzige Figur, für die es – bis auf die Szenen zwischen Ortrud und Friedrich – keinen Grund gibt, die Bühne zu verlassen. Man hat das Gefühl, es könnte alles aus ihrer Perspektive erzählt werden. Dann merkt man, dass die anderen Protagonisten nur auf diese eine Figur reagieren. Da könnte man nur dagegenhalten, dass Ortrud der Movers der Handlung ist.

Warum haben die beiden Frauen eine solche Sonderrolle?

I.K.: Sie befinden sich in einer extrem patriarchalen Männergesellschaft, in der es die ganze Zeit um Krieg geht und darum, wer Volk und Land vereinen kann. Dem stehen sie ver hindernd gegenüber – die eine mit ihrem Machtanspruch, die andere mit ihrem Anderssein. Sie bringen die Männer in die Zwangslage, etwas tun zu müssen. Bei dem, was man über Wagner und seine Zeit weiß, ist es faszinierend, dass er zwei so komplementäre Frauengestalten baut, die diese ganze Männerwelt ins Schwanken bringen. Und wenn man weiß, dass Wagner nichts lieber getan hätte, als die ihn umgebende Männerwelt ins Schwanken zu bringen, dann versteht man die Faszination, mit der er die beiden Frauenfiguren schreibt. Plötzlich ist die Geschichte sehr nah an ihrem Autor und seinem Gefühl, kein verstandener Teil der Gesellschaft zu sein. Daraufhin erfindet er eine Welt, in der das vielleicht anders sein könnte. Aber natürlich klappt das nicht, denn man kann die Verhältnisse nur ändern, wenn man auf die Barrikaden geht. Nachdem Wagner die Abschrift des *Lohengrin* zugeschlagen hat, beteiligte er sich an der Revolution, um für eine bessere Gesellschaft zu kämpfen.

Ist die Ambivalenz des Lohengrin auch in der Musik zu finden?

G.F.: Ich glaube nicht, dass Wagner nur Elsa die ganze Schuld gibt. Musikalisch spricht dagegen, dass Lohengrins Ermahnung, sie solle ihn nicht nach seinem Namen fragen, beim zweiten Mal sehr viel heftiger vorgetragen wird und tonartlich höher angesiedelt ist. Damit zeigt er mir, dass auf Elsa ein Druck ausgeübt

wird, dem sie gar nicht standhalten kann in dieser Gesellschaft, die sehr auf Rang, Stand und Name aufgebaut ist. Eine Schlüsselstelle ist am Ende des 2. Aktes: Lohengrin wird gewahr, dass Elsa verzweifelt ist und nicht mehr weiß, was sie tun soll. Doch er erhöht den Druck und sagt, dass alles Glück der Welt jetzt auf ihren Schultern liegt. Normalerweise würde der Partner einen in den Arm nehmen und sagen: Was auch passiert, ich bin bei dir. Aber genau das kommt nicht.

Macht sich sein revolutionärer Drang in der Musik bemerkbar?

G.F.: An einigen Stellen hat sie sicher sehr aufrührerischen Charakter. Die Volksszenen zeigen eine Gesellschaft, die zutiefst verunsichert ist und nicht weiß, wohin sie sich orientieren soll. Auch der König ist eine gespaltene Persönlichkeit. Es ist ein Fieberzustand in der Gesellschaft spürbar. Für mich ist Wagner in dieser Phase ein Mensch, der in allererster Linie, und das meine ich nicht so negativ, wie es klingt, ein großes Ego hat, das er verwirklichen will. Er hätte wahrscheinlich auch als Politiker, Revolutionär oder Musikwissenschaftler keine schlechte Figur abgegeben. Nun waren aber seine musikalischen Fähigkeiten eminent, er hat große Fortschritte als Komponist und Dirigent erzielt und ich bin froh, dass er als Musiker Karriere gemacht hat.

Lassen sich musikalische Motive entdecken?

G.F.: Es gibt schon eine Art Leitmotivik. Lohengrin hat zwei Motive: einerseits die Punktierung der Streicher im Vorspiel, das dieses absolute Himmelreich darstellen soll, dem er entspringt. Andererseits das starke Fanfarenmotiv in A-Dur. Am Ende der Schwanfahrt ist es im gesamten Orchester zu hören, vorher hat es schon Verwendung in Elsas Arie „Einsam in trüben Tagen“ gefunden. Dann gibt es das Verschwörungsmotiv zwischen Bassklarinette und Fagott, das sich chromatisch von Fis-Dur durch verschiedene Harmonien zieht und von Ortrud und Telramund aufgenommen wird. Die Königstrompeten sind auch eine Art Leitmotiv, weil sie immer in Verbindung mit dem König stehen. Sie sind ausschließlich in C, was eine gewisse Stabilität darstellen soll.

Was bedeutet der Schwan?

I.K.: Wagner selbst sieht das abstrakt, er schreibt von verschiedenen Bewusstseinszuständen. Aber irgendwie muss unser Held von der einen Welt in die andere kommen, und der Schwan war schon im alten Indien ein Zeichen für den Übergang von einem Seinszustand in den anderen. Wenn man den Schwan auf der Bühne nicht sieht, kann man sich darauf konzentrieren, was mit den Menschen passiert, die meinen ihn gesehen zu haben. Um nicht in die Falle zu geraten den Schwan zu illustrieren, legen wir ihn dahin, wo er hingehört, nämlich in die Musik, in die Köpfe der Mitwirkenden und der Zuschauer. Denn letztlich ist er ein rein innerliches Bild und kein konkretes Transportmittel. Der Schwan ist kein Taxi.



Shavleg Armasi, Morgan Moody

Ein tönendes Liebesgeständnis als Erlösungs- utopie

Gedanken zur Inszenierung von Ingo Kerkhof

Lohengrin

Elsa schläft. Die junge Frau flüchtet sich in den schützenden Raum schlafwandlerischer Traumgeschwaden, in dem ein edler – wenn auch unbekannter – Ritter all ihre Probleme lösen kann: der geliebte Bruder ist verschwunden, man beschuldigt sie eines Kapitalverbrechens und ein machtgeiles Paar will ihr den Herrschaftsanspruch streitig machen. Als Wagner den *Lohengrin* komponiert, ist seine eigene Welt ebenfalls ins Wanken geraten. Er ist mit seiner ihm oft kritisch gegenüberstehenden Frau Minna (der er selbst nicht immer treu war und die ihn später tatsächlich verlässt) auf der Flucht vor seinen Gläubigern. Seine bisherigen Kompositionen kommen nur mäßig bei Publikum und Theaterleitungen an, denn man kann ihre Neuartigkeit noch nicht recht verstehen. Nicht zuletzt auch aus Frust versucht er, auf den Kampfeswogen der Revolution in Dresden mitzuschwimmen, um sein Ideal einer Deutschen Oper zu etablieren. Aber er scheitert auf ganzer Linie, fühlt sich unverstanden und benachteiligt.

Da erinnert er sich an die Geschichte um den Schwanenritter Lohengrin, dem er sich durchaus nahe fühlt. Vor allem das Frageverbot hat es ihm angetan: auch Wagner möchte, dass die Menschen ihm und seinen künstlerischen Visionen unvoreingenommen vertrauen. Man soll ihn bedingungslos lieben, als Mensch und als Künstler. In seinem Leben gibt es bisher nur eine Frau, die ihm dieses Gefühl geben kann: seine Schwester Rosalie. Der Bruder entwickelt zu der zehn Jahre älteren Schauspielerin eine „fast schwärmerische Neigung“ und stellt ihre Meinung – insbesondere „für Kunst und alles Höhere“ (*Mein Leben*, S. 65) – über die aller anderen. In einem Brief im Dezember 1833 gesteht er ihr: „Gott, oder vielmehr Dir sei Dank! Von vielen derlei Beunruhigungen hat mich Dein [...] wunderthätiger Brief befreit“, schreibt er 1833 während der Arbeit an den *Feen*. „Wie hab’ ich doch fast bei jeder Note an Euch – ach, an Dich! –

gedacht! – und es war diess ein Gefühl, das mich wohl oft recht antreibt, – das mich oft aber auch so übermannte, dass ich nicht weiter arbeiten konnte, und das Freie suchen musste. Es ging mir oft so, und ich habe es immer für ein freudiges Vorgefühl gehalten, ach, und wie hat es mich entzückt, dass Dein Brief von einer gleichen Sympathie Zeuge ist! [...] Ich träumte jetzt viel von Euch, und wie ich bei Euch ankäme, und wie ich von Euch aufgenommen würde! – Sonderbar! Meine Träume dieser Art glichen einer beständigen Klimax: – in meinen ersten war meine Aufnahme bei Euch nicht sonderlich, – kalt-gewöhnlich, – später wurde sie schon inniger – herzlicher; – und jetzt ist sie in meinen Träumen so beschaffen, wie ich sie mir nur in der Wirklichkeit wünschen möchte.“

Ein träumender Wagner, eine träumende Elsa – welche Fantasien des Komponisten außer der Freiheit des Künstlers könnten noch im *Lohengrin* stecken? Eine Beziehung, die nur bestehen kann, wenn die Abstammung ungeklärt bleibt – lüftet man den märchenhaften Deckmantel, so offenbart sich dahinter ein inzestuöses Verhältnis. Nicht von ungefähr ist es der Bruder, der erst verschwinden muss, bevor der Ritter erscheint. Doch lange kann Elsa die Illusion nicht aufrechterhalten, denn mit Ortrud erscheint ihr personifiziertes schlechtes Gewissen und erinnert sie an die Perversion der unmöglichen Verbindung. Lohengrin ist also der abstrahierte Bruder Gottfried, den Elsa so sehr liebt. Doch am Ende muss sie einsehen, dass die – vor allem körperliche – Vereinigung ein Tabu ist, und deswegen muss sie vor dem Vollzug der Hochzeitsnacht die vernichtende Frage stellen. Lohengrin wird wieder zu Gottfried und im Traum sterbend löst sich Elsa von ihrer Sehnsucht.

Folgt man diesem Ansatz, so lässt sich der *Lohengrin* als tönendes, wenn auch hoffnungsloses Liebesgeständnis von Wagner an Rosalie lesen. Ob er dabei an die Schwester dachte, als er die Elsa konzipierte, oder aber seine eigene unerfüllte Liebe in die Figur hineinprojizierte, spielt dabei eigentlich keine Rolle. Interessanter ist es hingegen, die anderen Protagonisten als Abspaltungen oder Teile Elsas zu lesen. Ortrud, Friedrich und Lohengrin vertreten verschiedene Wesenszüge, wie sie in wohl den meisten Menschen aufeinanderprallen: Der Wunsch nach bedingungslosem Vertrauen trifft auf tiefsitzenden Zweifel, Skepsis und die Angst davor, verletzt zu werden. Das Bedürfnis, Teil eines funktionierenden Ganzen zu sein, prallt auf den Umstand, dass sich am Ende doch jeder selbst der Nächste ist. Der Drang, mit von Ehrgeiz getriebenem Streben Erfolg, Macht und Glück zu erreichen, steht dem Verlangen nach möglichst harmonischer Beschaulichkeit gegenüber. Der König und sein Volk verkörpern hierbei die aufgrund moralischer Werte urteilende und jegliche Freiheit begrenzende Gesellschaft, der Wagner entfliehen möchte.

Plötzlich ist der *Lohengrin* trotz historisierender Folie und pathetischem Staatsakt ein zu tiefst persönliches und innerliches Kammerspiel, in dem sich die Biografie und Sehnsüchte seines Schöpfers widerspiegeln. Die Tatsache, dass sich seine Wünsche kaum von denen anderer unterscheiden, erklärt vielleicht, warum der *Lohengrin* bis heute so viele Menschen auf eine besondere Weise berührt.



Christina Nilsson, Daniel Behle

Nachweise

Die Szenenfotos entstanden bei der Klavierhauptprobe am 20. November 2019. Die in der Inszenierung projizierten Texte stammen aus Richard Wagner: *Die Revolution* (1849), Richard Wagner: *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851) sowie Brüder Grimm: *Brüderchen und Schwesterchen* (Stand der Orchesterhauptprobe am 25. November 2019).

Die Texte „Vom ‚Cosaken‘ zum Revolutionär“, „Mit dem Schwanenritter zur Revolution“ sowie „Ein tönendes Liebesgeständnis als Erlösungsutopie“ sind Originalbeiträge für dieses Programmheft von Laura Knoll (S. 8f., S. 12, S. 18f.).
S. 7: Richard Wagner: *Familienbriefe*, Hamburg 2014, S. 163f. Der Text wurde gekürzt und redaktionell eingerichtet.

Die Gespräche mit Ingo Kerkhof und Gabriel Feltz führte Laura Knoll am 11.11. sowie am 14.11.2019 (S. 14ff.).

Heinz-Jürgen Böhme: *Der junge Richard Wagner 1813 bis 1834*, Leipzig 2013.

Friedrich Dieckmann: *Das Liebesverbot und die Revolution. Über Wagner*, Berlin 2013.

Walter Hansen: *Richard Wagner. Sein Leben in Bildern*, München 2007.

Richard Wagner: „Autobiographische Skizze“, gedruckt in der *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig 1843.

Richard Wagner: *Mein Leben*, München 1911.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

Impressum

Herausgeber Theater Dortmund
Geschäftsführender Direktor Tobias Ehinger
Intendant der Oper Heribert Germeshausen
Redaktion Laura Knoll
Szenenfotos Thomas Maximilian Jauk
Konzept und Gestaltung SCHMELTER BRAND DESIGN
Druck Druck & Verlag Kettler GmbH, Bönen

Sponsoren, Förderer & Partner

DEW21

DORTMUND
ÜBERRASCHT.
DICH.

[] MITGLIED DER
RUHR BÜHNEN

opera
europa



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



WDR 3



www.theaterdo.de