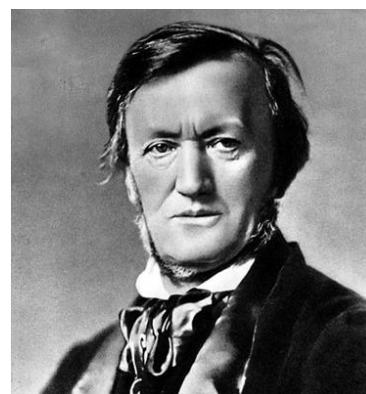




Lohengrin

von Richard Wagner



einführende Gedanken zu
dem Werk

erarbeitet anlässlich der Neuinszenierung des Werkes am 5. Juli 2009 am
Nationaltheater München

Der Autor ist Mitglied des Richard-Wagner-Verbandes München

© Alle Rechte vorbehalten
Peter E. Teichreber

Farinellstr. 10
D-80796 München
Tel. Festnetz 089-308 98 23
Mobil 0170-93 26 022
Email Teichreber@aol.com
Internet www.pteachreber.de

(Kurz-)Lebenslauf Richard Wagners

- 22.5.1813 in Leipzig geboren
- Eltern legten Wert auf gute musikalische Ausbildung
- Richard interessierte sich mehr für die dramaturgische Dichtkunst
- wollte Shakespeare nacheifern, schrieb ein fünftaktiges Trauerspiel ("Leubald und Adelaide")
- in Leipzig hörte er das 1. Mal Sinfonien von Beethoven und sah "Egmont"
- studierte Musik in Leipzig
- erste Versuche selbst zu komponieren ohne großen Erfolg
- Wagner nimmt Anteil am Juliaufstand 1830
- 1833 Chordirektor in Würzburg
- im gleichen Jahr komponiert der 19-jährige Wagner für den Bruder Alfred (Sänger im Ensemble in Würzburg) eine Überarbeitung der Arie des Aubry „Wie in schöner Frühlingsmorgen“ aus Heinrich Marschners „Der Vampyr“ (eine Oper, die zu der Zeit sehr beliebt war, zum Standard-Repertoire in Würzburg gehörte und von Wagner dirigiert wurde), da Wagner Marschners Original-Stretta für zu wenig dramatisch hielt (die einmal vom Bruder vorgetragen wurde und schließlich zu seiner Entlassung in Würzburg führte, schließlich änderte er selbständig den Operntext)
- 1 Jahr (1864) später Kapellmeister in Magdeburg
- mit 20 Jahren Komposition 1. Oper "Die Feen" (keine Aufführung zu seiner Zeit)
- 2. Oper "Das Liebesverbot"
- 1836 heiratet Wagner in Königsberg die Schauspielerin Minna Planer
- 1839 wegen großer Schulden floh er aus Riga, auf der Schifffahrt herrschte großer Sturm
- später entstand aus diesen Eindrücken "Rienzi" (Oper) und "Der Fliegende Holländer" (Sage)
- im Herbst 1839 kam er ohne Geld in Paris an
 - hier entstand dann – nicht zuletzt aufgrund seiner Enttäuschung über die vermeintliche unzureichende Unterstützung von Felix Mendelssohn-Bartholdy – das Pamphlet „Über die Juden in der Musik“
- 20.10.1842 Uraufführung der Oper "Rienzi" in Dresden
- Wagner wurde über Nacht berühmt und Hofkapellmeister in Dresden
- 1843 fand die Uraufführung des "Fliegenden Holländers" statt, der Erfolg blieb jedoch weit hinter dem von "Rienzi" (neues war zu ungewohnt)
- 1845 schuf er den "Tannhäuser" (auf der Basis zweier Sagen des dt. Mittelalters)
- 1849 floh er aus Dresden wegen aktiver Beteiligung an der Revolution nach Zürich
- Scheidung von seiner ersten Frau Minna
- 1850 "Lohengrin"
- 1853-57 und 1869-74 Komposition von: "Der Ring des Nibelungen" (Musikdrama)
- "Der Ring des Nibelungen" wurde in 4 Teile gegliedert:
 1. Das Rheingold
 2. Die Walküre
 3. Siegfried
 4. Götterdämmerung
- innerhalb der Schaffenszeit entstand außerdem "Tristan und Isolde" (Musikdrama) sowie "Die Meistersinger von Nürnberg" (Oper)
- lernt Mathilde Wesendonck kennen
 - der er die Walküre widmet (Unterschrift unter der Komposition : GSM – Gesegnet sei Mathilde)
- 1861 : Skandal bei der Aufführung des "Tannhäusers" in Paris
- 1864 : König Ludwig der 2. holt Wagner nach München
- 1865 zieht er wieder in die Schweiz
- 1870 Heirat mit Cosima von Bülow
- 1876 Eröffnung des Festspielhauses in Bayreuth mit dem "Ring der Nibelungen"
- 1882 Uraufführung seines letzten Werkes "Parsifal" in Bayreuth
- Wagner kam nicht zur Aufführung, sondern reiste nach Venedig
- dort starb er unerwartet mit 70 Jahren am 13.2.1883 in seinem Wohnhaus

Anzumerken sei noch :

Zur Zeit Wagners gab es keine Urheberrechtsabgaben (wie sie heute bspw. durch die GEMA zu Gunsten der Künstler sichergestellt werden). Obwohl Werke wie bspw. Lohengrin zu den meistgespielten Opern der damaligen Zeit gehörten, bekam Wagner keine bis nur wenige Vergütungen für seine Werke. Gemessen an der Zahl der Aufführungen / Inszenierungen seiner Werke hätte sich Wagner in Paris zwar kein Luxusleben, jedoch ein durchaus bequemes Leben gestalten können. Insofern sollten sein durchaus vorhandener Luxusdrang und seine Schuldenlasten realistisch betrachtet werden.

Sein Antisemitismus kann zwar durch den zu Wagner's Zeit (nicht nur in Deutschland, → Dreyfus-Affäre in Frankreich) in Europa weitverbreiteten Antisemitismus erklärt, aber nicht verständlich(er) oder gar entschuldigt werden. Sein Pamphlet „Über die Juden in der Musik“ ist damit nicht zu entschuldigen. Darüber sollte es keine Diskussion geben.

Wagner kann nicht – wie dies bspw. durch die entsprechenden Uniformen – in der genannten Aufführung des Lohengrin in München in der Inszenierung von Richard Jones geschieht als Vorläufer, als Wegbereiter des Nationalsozialismus in Deutschland bezeichnet werden (nicht ohne Grund wurde diese Inszenierung durch die Kritik entsprechend zerrissen).

Entsprechende Zitate bspw. von König Heinrich im ersten Akt des Lohengrin oder in der Schlusszene der Meistersinger sollten vor dem Hintergrund von Wagners Zeit, vor dem Hintergrund der Romantik betrachtet werden.

Nicht allein durch Wagner (wenn gleich auch durch ihn) wurde die Romantik in der Kunst, insbesondere der Musik eingeführt und umgesetzt. Auch Komponisten wie bspw. Lortzing oder Weber haben – wenn auch nicht auf dem hohen künstlerischen Niveau eines Richard Wagners – auf die Sagen und Lieder der deutschen Ritterwelt, der Minnesänger zurückgegriffen und „deutsches“ Liedgut in ihren Werken verarbeitet.

Nationalistische Zitate werden gar zu leicht Wagners Opern entnommen und vor dem Gedankenhintergrund des zuvor genannten Pamphlets entsprechend nationalistisch resp. antisemitisch / nationalsozialistisch interpretiert. Dies zeugt aber letztendlich nur davon, dass der entsprechende Autor sich nicht in dem erforderlichen Umfange und Ausmaße mit der Welt, der Zeit, der Person und den Werken Richard Wagners beschäftigt hat. Hierzu sei u.a. auch auf entsprechende Interviews und Aussagen von Zubin Metha (der als erster Werke Richard Wagners nach dem zweiten Weltkrieg in Israel aufführte und dirigierte) und Daniel Barenboim verwiesen.

Vorwort

Das Lesen des Libretto, dieses Aufsatzes oder anderer Unterlagen ist für das Verständnis der Oper zwar nicht zwingend erforderlich, aber es schadet auch nicht. Gerade eine *romantische* Oper wie der Lohengrin eignet sich für den Einstieg in die Opernwelt Richard Wagners, der Opernwelt insgesamt – nicht nur für Erwachsene, auch für Kinder.

Allerdings sollte bei der Auswahl der Inszenierung auf eine gewisse Naturalität der Inszenierung geachtet werden. Je höher die Abstraktion der Inszenierung, desto erschwerter ist das Verständnis bzw. desto erheblicher ist der Aufwand im Vorfeld des Opernbesuches sich mit den einzelnen Szenen, Bildern, Symbolen, Motiven und Aussagen auseinander zu setzen und diese verinnerlicht während der Aufführung parat zu haben und mit den gesehenen resp. gehörten Eindrücken verbinden zu können und so zu einem (Gesamt)verständnis des Werkes zu kommen.



Lohengrin ist erschienen und verlangt den Treue- und Verschwiegenheitseid von Elsa. Im Hintergrund sitzt König Heinrich zu Gericht über Elsa vor den Edlen von Brabant.

Quellen / Entstehung der Oper

Wagner kannte den "Lohengrin"-Stoff wohl bereits seit seiner Jugend, aber eine erste intensive Auseinandersetzung mit dem Sagenstoff um den Gralsritter fand erst während Wagners erstem Parisaufenthalt in den Jahren 1841-42 statt. 1845 verfaßte der Komponist in Marienbad einen ersten Prosaentwurf zu "Lohengrin", nachdem er die erste Fassung seiner Oper "Tannhäuser" beendet und einen Entwurf zu den "Meistersingern" verfasst hatte.

Im „Lohengrin“ werden im wesentlichen zwei Sagenkreise verwandt: die Sagen um den Gral (später von Wagner weiterverarbeitet im Parsifal) und das Märchen vom Schwanenritter vereinen sich zu einer Handlung. Im November 1845 war die Dichtung zu "Lohengrin" völlig abgeschlossen und Wagner trug sie sogleich öffentlich vor. Mit der Komposition seines Textes begann Wagner wohl aber erst 1846 – die wegen Wagners Tätigkeit als sächsischer Hofkapellmeister oft unterbrochene Arbeit vollendete er am 28. April 1848.

Die Partitur wurde sogleich der Intendanz der Dresdner Oper vorgelegt, wo die Uraufführung stattfinden sollte. Wagners Teilnahme am Maiaufstand in Dresden sowie die Tatsache, dass er in der Folge der revolutionären Bewegung steckbrieflich gesucht wurde, führte dann aber zur Ablehnung der Dresdner Aufführung. "Lohengrin" konnte so erst auf das Betreiben von Franz Liszt am 28. August 1850 am Hoftheater in Weimar uraufgeführt werden, Liszt selbst dirigierte die Vorstellung, an der der immer noch steckbrieflich gesuchte Komponist selbst aber nicht teilnehmen konnte – er befand sich im sicheren Schweizer Exil.

Wagner selbst konnte seinen "Lohengrin" erst am 15. Mai 1861 in Wien hören, in Bayreuth wurde die "Romantische Oper in drei Aufzügen" erstmals im Jahre 1894 einstudiert.

I. Kurze Inhaltsangabe der Oper

Gerade auch der in Form einer romantischen Oper dargebotene Lohengrin eignet sich für eine solche Vorführung, ist doch der Inhalt relativ einfach, durchschaubar (auch für Kinder und „Wagner-unerfahrene“) und schnell erzählt :

1. Akt : Heinrich in Brabant hält Gericht, Graf Friedrich von Telramund, den der verstorbene Herzog zum Vormund seiner beiden Kinder, Gottfried und Elsa, bestellt hat, klagt Elsa von Brabant öffentlich an, ihren Bruder Gottfried ermordet zu haben. Telramund berichtet, dass er nach dem Verschwinden Gottfrieds Abstand von seinem ihm durch den alten Herzog zugestandenem Recht auf Elsas Hand genommen habe: Er heiratete Ortrud, die Tochter des heidnischen Friesenfürsten Radbod. Elsa aber habe einen Buhlen, den sie zum neuen Herzog machen wolle, deshalb sei sie unwürdig, Herzogin zu werden. Telramund beansprucht die Herzogswürde für sich und seine Gattin Ortrud.

Elsa bestreitet ihren Bruder umgebracht zu haben; es kommt zu einem Gottesurteil, bei dem Telramund gegen einen anderen Ritter kämpfen muss. Elsa erzählt von ihrem Traum, in dem ein Ritter auf einem Schwan zu ihrer Rettung erschien, Telramund im Kampf besiegte, sie zur Frau nahm.

Genauso passiert es dann auch (der Ritter heißt eben Lohengrin, hat aber die Einschränkung – Gralsritter dürfen den Menschen nur ohne Angabe über Herkunft, Abstammung, usw. helfen* - niemand darf wissen wie er heißt, wo er herkommt, usw.). Elsa ist also bewiesenermaßen unschuldig und gerettet, Telramund ist blamiert.

** Anzumerken ist hierbei noch, dass die Tempelritter (eben die Gral : Ritter, die Malteser, die Johanniter, die Ritter des Deutschen Ordens) bzw. die Orden ja als besonders reich galten; noch heute halten sich Legenden wonach die Templer (die Tempelritter) angeblich in Jerusalem den (Gold-)Schatz Salomons gefunden hätten. Nicht zuletzt die Legenden um den Reichtum der Templer haben schließlich zur Vernichtung der Tempelritter durch das französische Königshaus geführt. So war es verständlich, dass aus (Selbst-)Schutz der Tempelritter-Orden niemand wissen sollte, wer Mitglied der Tempelritter war. Wagner hat dies aufgegriffen und im Lohengrin verarbeitet.*

2. Akt : Elsa ist glücklich, Ortrud (die Frau Telramunds) stinksauer und ruft ihre heidnischen Götter zu Hilfe, Telramund soll versuchen Lohengrin doch noch zu besiegen. Am nächsten Morgen gehen Lohengrin und Elsa zur Kirche um zu heiraten, Telramund stellt sich in den Weg und bezichtigt Lohengrin des Betruges, der Zauberei und der Lüge, außerdem soll er sagen wo er herkommt, wie er heißt usw. Das lehnt Lohengrin ab (das Frageverbot verhindert das). Elsa fragt nicht danach, also ist die Sache erledigt.

3. Akt : Der Brautzug geleitet Elsa und den fremden ritte (den Hochzeitsmarsch kennt jeder, wenn nicht von seiner eigenen, so doch von fremden Hochzeiten). Ortrud intrigiert in der Hoffnung doch noch Herzogin zu werden und Elsa zu besiegen, das gelingt ihr natürlich auch; Elsa fragt Lohengrin schließlich nach dem Namen und seiner Herkunft, hat damit seine Liebe verwirkt (also geopfert). In manchen Inszenierungen verschwindet Lohengrin während Elsa „entseelt“ zusammenbricht, während der Bruder Gottfried aber freikommt und die Herzogswürde übernimmt. Je nach Gusto des Regisseurs wird dies szenisch dargestellt, angedeutet oder einfach weggelassen.

Also ein scheinbar recht einfacher, durchschaubarer und verständlicher Handlungsablauf. Auch „Nicht-Wagnerianer“ dürften also keine wirklichen vordergründigen Schwierigkeiten mit dem Verständnis der Oper haben.

II. Analyse des Inhaltes

Der Lohengrin markiert die Grenze zwischen den großen romantischen Opern und den späteren Musikdramen Richard Wagners.

Alles ist bereits deutlich zu hören : die Wunschmusik des „Tristan“, die düstere leitmotivik des „Ring“, die Spährenmusik des „Parsifal“. Doch im Vergleich dazu wirkt der „Lohengrin“ musikalisch und dramatisch recht aufgeräumt. Noch verweigert Wagner uns nicht alle harmonischen Auflösungen. Noch lassen sich arienartige Solopartien und Duette ohne Not zu Querschnitten kompilieren. Tief und lustvoll greift der Komponist zu dem in sein Repertoire viriler Erektionsmusik : Für König und Reich, bei Gottesgericht, Heerbann und Hochzeit schmettern Hörner und Posaunen, dass es nur so kracht. Es wird marschiert und mit blanken Waffen geklirrt – und es herrscht wahrlich kein Mangel an dröhnenden „Heil-“Chören. Der „Lohengrin“ ist gleichsam Wagners Jukebox-Stück. Für jeden Opernfreund bietet sie reichlich Musik zum Mitpfeifen.

Dramatisch lässt sich die Handlung problemlos im Stile des „Es war einmal . . .“ erzählen. Sie hat eine klare, lineare Struktur. Die Einheit von Zeit, Ort und Handlung ist von geradezu aristotelischer Strenge. Jeder Protagonist tut, was er tun muss. Niemals fragt man sich : Warum dies jetzt ? Alles ist ersichtlich ein Märchen, aber dessen Kategorien stehen stramm in Reih und Glied : Tag und Nacht , gut und böse, Freund und Feind, Edelmut und Niedertracht, Liebe und Hass, Treue und Verrat, Glaube und Aberglaube, Gott und die Welt. Lässt sich alles nach solch klaren Leitdifferenzen ordnen ?

Das Personal ist ebenso übersichtlich geordnet : Zwei Frauen, vier Männer, gesellt zu zwei Paaren, einem guten und einem bösen. Dazwischen König und Heerrufer, unverkennbar Charaktermasken. Doch auch Elsa, Lohengrin, Telramund und – mit gewissen Abstufungen – Ortrud sind eigentümlich flache Charaktere. Für subtile Persönlichkeitsstudien bieten sie wenig Raum. Oder sind sie umgekehrt rein psychologische Konstrukte, Figurinen unbewusster Triebkräfte ? Schließlich der Chor : Oberflächlich bildet er nur die Staffage für Klage, Jubel und Akklamation. Doch gerade über die von ihm personifizierten Anfälle kollektiven Wahns wird noch zu reden sein.

Für Wagnerianer alter Schule ist im Lohengrin eigentlich alles gut. Sagenumwobenes Mittelalter, Schwerter, Speere und Schilde. Söller und Zinnen im Hintergrund. Ein mythisches Deutsches Reich. Sachsen und Brabanter, fest entschlossen, dem Feind aus dem öden Ost tapfer entgegenzutreten. Dann Verwirrung, wildefehde. Mittels eines vorgeblichen Brudermordes sollen die dynastischen – und damit zugleich die politisch-theologischen – Uhren in Brabant noch einmal zurückgedreht werden. Der edle Ritter, von Gott gesandt, rettet die beklagte Fürstentochter. In finsterner Nacht werden im Zeichen Wotans und Freias noch einmal Rachepläne geschmiedet (für germanophile Wagnerianer kommt Ortrud wohl etwas zu schlecht weg). Die Intrige, vordergründig abgewendet, nimmt sodann im Stillen ihren Lauf. Schnitt. Duftig süße Lüfte, moralisch reine, zugleich ein bisschen schwüle Erotik um Brautgemach. Doch wie es sich gehört, muss wahre Liebe tragisch enden. Das Happy End wird aber nachgereicht. Der verlorene Bruder kehrt, verklärt zum „Führer“, zurück. Was will man mehr ?

Für liberalere Gemüter, gar für die beachtliche Fraktion der Linkswagnerianer gibt es im Lohengrin dagegen qualvolle Stellen im Überfluss. Ja, die höchsten Weihen – Tristan ! – gibt es gänzlich frei von schwielerieigen Deutschtum.

Das germanische im Ring ist reines Kostüm – und spätestens seit Patrice Chereau ist die Tetralogie zum politisch korrekten Revolutionsdrama nobiliert. Im Tannhäuser und im Parsifal mag man sich an den ebenso rätselhaften wie sperrigen Versatzstücken christlicher Mythologie, an schwülstiger Entsagungsmystik und am Sündenblut ärgern. Doch um Wagners Antisemitismus dramaturgisch, geschweige denn musikalisch nachzuweisen, müssen Interpreten des Parsifal schon erheblichen Scharfsinn aufbringen. Schließlich die Meistersinger, gewiss belastet durch ihre peinliche Rezeptionsgeschichte als deutschnationale Festoper – doch wenn eine gnädige Regie das treudeutsche Dekor kassiert, hat man viereinhalb Stunden Ruhe, bevor man fünf Schlussminuten lang besser nicht mehr auf den Text achtet.

Anders im Lohengrin. Hier ist die ganze Handlung durchgängig und peinsam fest mit deutschnationaler Rhetorik festgezurr. Die Oper beginnt mit einer offenen Kriegserklärung. Nach neun Jahren systematischer Aufrüstung sammelt König Heinrich seine Truppen zum Krieg gegen die Ungarn. Und weder der König noch Telramund noch die aufgebotenen Mannen und Frauen lassen während der dreieinhalb Stunden des Lohengrin auch nur den Hauch eines Zweifels an ihrer vaterländischen Gesinnung aufkommen.

Selbst der weltentrückte Lohengrin hat schon bei oberflächlicher Betrachtung zwei Missionen : Elsas Rettung und die Führung der brabantischen Truppen. Artig beginnt sein Auftritt mit einer Huldigungsadresse an König Heinrich. Er setzt sich fort in der beiläufig selbstverständlichen Ankündigung, das Kommando im Krieg gegen Ungarn zu übernehmen. Und er schließt mit einer offen chauvinistischen Vorhersage des deutschen Endsieges und der Bestimmung des jungen Gottfried von Brabant zum Führer. Ganz unzweifelhaft ersehnt denn auch das Bühnenvolk des Lohengrin im Gralritter mindestens ebenso sehr den politisch-militärischen Erlöser (*Nie kehrt ein Held gleich Dir zu diesen Landen wieder*), wie Elsa in ihm ihren Retter und die Erfüllung ihrer Mädchenträume sieht.

Alles das will sagen : Was bei Wagner ohnehin nervt, das Deutsche, das Virile, die Aufmärsche, die Huldigungschöre, sein immer wieder reflexartig aufblitzender Hang zur Abgabe theatralischer, aber gänzlich antidramatischer Bekenntnisse, das nervt im Lohengrin ganz besonders.

Vor allem diese Oper markiert so etwas wie eine Demarkationslinie zwischen Wagner und aufgeklärten, antinationalistischen Liberalen und Linken. Und was fast noch schlimmer ist, dieser politische Bruch lässt sich weder unter Rekurs auf die rauschhaft schöne Musik noch durch Regietricks wirklich kaschieren. Denn einige der größten musikalischen Räusche gehen gänzlich auf das Konto ideologischer Quälereien. Und weder bürgerliche Seelenzergliederung noch poetische Abstraktion schaffen die Kohorten von der Bühne, die den Kriegsproklamationen König Heinrichs und den Feldpredigten Lohengrins ihr „Heil !“ darbringen.

Doch seltsam : Gerade der Lohengrin ist unter allen Opern Wagners nach wie vor führend, wenn es gilt, die Rückzugslinie eines naiven Pseudorealismus zu halten. In fast schon rührender Kontinuität werden noch heute von Kiel bis Konstanz und von Wien bis Washington die Heldenentore auf mehr oder weniger stilisierte Schwäne gesetzt, Choristen in diverse Varianten von Rüstungen gesteckt, die Elsas auf malerisch beleuchteten Zinnen platziert und der Schlussakt mit spitzenbesetzten Brautbetten dekoriert. Warum kapituliert ein Regietheater, das jede denkbare Bastion mit Wehrmachtsmänteln und Smokings, mit Jalousien und Hubschraubern, mit Nachten und Toten, mit Tiergedärmen und Theaterblut geschleift hat, so auffallend häufig vor dem Lohengrin ?

Hält man das ganze Stück für dramaturgisch nicht zu retten ? Nur wer das teutsche Gerümpel, das überall in Libretto und Partitur herumliegt, gnädig übersieht oder gar schätzt, wird sich an dieser Schonung des Werkes nicht stören und allenfalls die fehlenden Flügelhelme beklagen.

Es gibt reichlich Gründe, die Musik des Lohengrin zu lieben – und wie immer bei Wagner auch einige, ihre Wirkungen zu fürchten. Doch kann man ohne Bauchschmerzen die kaum zu kaschierende ideologische Tendenz des Werkes ignorieren ? Seine Grundstimmung wirkt einfach zu nervös, zu kriegerisch, zu deutschtümelnd. Lohengrin wurde von Wagner im Vormärz konzipiert, geschrieben und komponiert. Und der 1849 steckbrieflich gesuchte Dresdner Barrikadenkämpfer und Bakunin-Freund bildet schon damals die personifizierte Synthese der ganzen seltsamen deutschen Revolution.

Er ist der Vor- und Wiedergänger aller gespenster deutschen Geschichte. Demokratie, Nationalismus und soziale Revolution. Vegetarismus und „Judentum in der Musik“. Einigkeit und Recht und Freiheit. Von der Maas bis an die Memel. Deutsche Treuer, deutsche Frauen, deutscher Wein und deutscher Sang. Hambacher Fest und Turnvater Jahn, Bakunin, Heine und Houston Stuart Chamberlain. Libertinage und Entsagung, Innerlichkeit und Propaganda. Pralle Weiber und homoerotische Männerbünde. Ein wirres Volk, das noch in offener Feldschlacht an die Macht der Liebe betet.

Muss man also all die starken Worte, die im Lohengrin auf der Bühne gesungen werden, für bare Münze nehmen ? Jedenfalls kann und darf man sie im Gegensatz zu manch anderer peinlicher Stelle bei Wagner, nicht einfach überhören.

Eine verbindliche, ja zwingende Interpretation hat Wagner seinem Lohengrin immerhin eingeschrieben : Die Oper ist reines Traumspiel. Sein Titelheld : unzweifelhaft eine mythische Lichtgestalt, „weil unerhörtes, nie gesehenes Wunder“ für das Volk, eine ätherische Materialisierung ihrer Wachträume für Elsa („... so trat er aus den Lüften“). Elsa : eine somnambule Hysterikerin, „traumselig“, von „seltsamem Gebaren“. Im „süßen Schlaf“ phantasierte sie das Bild ihres „Erlösers“, einzig um sich gänzlich aufzulösen, wenn sie seiner agestichtig wird : „In Dir muss ich mich vergehen, vor Dir schwind' ich dahin. Soll ich mich selig sehen, nimm alles, was ich bin.“ Elsa und Lohengrin umhüllen so die ganze Oper mit einer Aura des Traumwandlerischen. Süße Düfte berauschen zum Ende hin hold die Sinne. Wie immer beim späten Frühromantiker Wagner wirkt die Nacht als Droge. Man „atmet Wonnen, die nur Gott verleiht“.

Wer nun an Winifred Wagner und Adolf Hitler denkt, tut aber Richard Wagner Unrecht. Ein Nationalsozialist war Wagner nicht.

Aber der Schlaf der Vernunft gebiert Monster. Oberflächlich sind die Blicke der Liebenden von einander gebannt. Doch in Wahrheit erregen sie sich nur an ihrer wonnig narzistischen Selbstbespiegelung. Und würden Elsa und Lohengrin noch tiefer in den Spiegel schauen, erblickten sie darin sogar ihr jeweils unbewusstes Alter Ego : Ortrud und Telramund.

Ortrud, die Nachtseite der reinen Jungfrau, der ätherischen Ohnmächtigen, später der personifizierten Verlustangst, ist eine Fanatikerin des Matriachats und der alten Götter, herrisch, kraftstrotzend. Die einzige Figur auf der ganzen Bühne mit physischer Präsenz. Und wie alle Bösewichter ist Ortrud zugleich gesegnet mit dem klaren, bösen Blick für die Abgründe der Seele und die eiskalte Logik der Intrige. Das macht sie im Lohengrin zur alleinigen Vertreterin des Realitätsprinzips.

Telramund, das nur leicht abgedunkelte Ebenbild des lichtumglänzten Tugendbolds und virilen Engels Lohengrin ; ein geerdetes, aber nicht minder schlichtes Gemüt voller naivem Gottvertrauen, eine Charaktermaske probater deutscher Sekundärtugenden. Außer Treue, Ehre, Stolz und Ruhm hat Friedrich von Telramund wenig zu sagen.

Und das Volk ? Wie die Protagonisten lebt es im Dauerrausch. Noch bevor es gebannt wird durch Lohengrins Erscheinung, ist es bereits durch allgegenwärtige Angstgefühle narkotisiert. Episode I : Die dunkle Bedrohung. Im Westen werden Truppen gesammelt, aber der Feind steht im Osten. Wie nun der Ungarn Wut recht fühlbar machen ? Wagner stapelt im ersten Aufzug zu schwarzer Musik geradezu besessene Synonyme der Furcht aufeinander. Und er greift zu einem uralten Trick : Hinter Ortruds Intrige lauert der Bürgerkrieg. Diese Furcht vor ihm wird rhetorisch akkumuliert, um sie auf den äußeren Feind umzulenken. Wagnersche Wortkaskaden mixen einen starken Trunk aus Angst, Schuldgefühl und Größenwahn. Man höre : „Not des Reiches“, „Drangsal“, „Wut“, „wilde Schmach“, „wildes Drohen“, „Zwietracht“, „Verwirrung, wilde Feinde“, abermals „Drangsal“, „grimmer Schmerz“, „Entsetzen“, „Grauen“, „fürchterliche Klage“, „Frevel“ – und immer wieder die „Schuld“, die „große Schuld“, die „grässliche Schuld“. Mittendrin : „Wohlauf ! Mit Gott für Deutsches Reich Ehr!“

Der Dichter Botho Strauß hat das einmal sehr präzise als „Terror des Vorgefühls“ bezeichnet. Solcherart ist das Volk, als Lohengrin die Bühne betritt, bereits präpariert zum höchsten aller destruktiven Gefühle : der Angstlust. „Wie fasst uns selig süßes Grauen! Welch holde Macht hält uns gebannt!“ Auch nach dem Abgang des Helden wird man wohl in den Krieg ziehen, jenem „öden Ost“ entgegen, der über Jahrhunderte die Begierden der Deutschen (→ Hanse-Niederlassungen bspw. in Nowgorod, → Niederlassungen des Deutschen Ritterordens im „wilden Ost“, usw.) ebenso weckte, wie er ihre Ängste gründete.

Der Psychologe Richard Wagner jedoch bleibt am Ende immer schlauer als der Proagandist. Gegen den Strich seiner proagandistischen Tendenz gelesen, wird der Lohengrin zur deutschesten Oper Wagners in einem radikal aufklärerischen Sinn : zum Brennglas deutscher Alpträume. Nichts macht dies deutlicher als die kaum entwirrbare Gemengelage von Individual- und Kollektivneurosen, die der Lohengrin, richtig verstanden, erbarmungslos ausstellt. Darin liegt übrigens auch die wahre Funktion des rätselhaften Frageverbots. Als würde das ganze Wahngelbe in die Luft fliegen, wenn hier nur einer sich und seine Art beim Namen nennen muss. Denn die verbotene Frage treibt die Erscheinung Lohengrins zwar aus, lässt aber zugleich den tot geglaubten Gottfried als „Führer“ wiedererstehen. „Episode III : Eine neue Hoffnung“? Ist das deutsche Rätsel am Ende gelöst ? Der passende Schlusschor, Wagner problemlos zuzutruen, wäre dann eigentlich „Heil!“. Aber die letzten Worte des Lohengrin, sie lauten „Ach!“ und „Weh!“.

II. Theologische Aspekte des Lohengrin

Bekanntermaßen hatte Richard Wagner zeit seines Lebens zumindest ein sehr kritisches Verhältnis zur Kirche. Und bei den Werken Wagners handelt es sich in der Regel ja – zumindest vordergründig - nicht gerade um theologische Werke.

Oder ?

In der Regel – das stimmt – sind es keine theologischen Werke. Aber im Parsifal, im Lohengrin und im Tannhäuser zumindest setzt sich Wagner sehr intensiv mit theologischen Themen und Standpunkten auseinander, wenn auch anscheinend nicht in jedem Fall sehr freundlich gegenüber der katholischen Kirche (dabei sollte katholisch nicht als „römisch-katholisch“, sondern als katholisch im Sinne von „allumfassend“ verstanden werden).

Und das – darauf wurde bereits eingegangen – Wagner bekanntermaßen ein Antisemit war, soll auch nicht verschwiegen, aber nicht hier behandelt werden.

Letzteres muss zum einen vor dem Hintergrund der Zeit Wagners und zum anderen aus seiner Verärgerung über seine Aufnahme in Paris, wohin er wieder einmal auf der Flucht vor seinen Gläubigern eintraf, gesehen werden. Dennoch : Der Antisemitismus ist damit nicht zu entschuldigen.

Hier soll es aber um sein(e) Werk(e), insbesondere eben um den Lohengrin gehen : Vom Parsifal einmal abgesehen (worüber ausgiebig zu diskutieren wäre), beinhalten Wagners Werke keine antisemitischen Elemente (es sei denn man unterstellt, dass es sich beim Beckmesser in den Meistersingern um einen Juden handeln soll; was aber zumindest bislang in der – teilweise auch sehr Wagner-kritischen - Literatur nicht passiert ist; Anmerkung : Üblicherweise wird davon ausgegangen, dass es sich bei der Figur des Beckmesser um eine persiflierende Darstellung Wagner's schärfsten österreichischen / Wiener Kritiker Eduard Hanslick handelt).

Gerade auch der Lohengrin enthält ein (vielleicht nicht ganz offensichtliches) Bekenntnis Wagners zu Gott, zum Glauben und zur katholischen Kirche.

III. Wagners Symbolik

Aber ist es wirklich so einfach ? Wagner liebt es seit dem „Fliegenden Holländer“ mit Bildern, Symbolen, versteckten Bildern und Aussagen, mit – gesamt-künstlerisch betrachtet - Motiven zu arbeiten.

Fangen wir von vorne an :

Lohengrin ist nicht die erste Oper Wagners. Zuvor hatte er einige Opernversuche wie bspw. *Wieland den Schmied* (von anderen sind nur noch Fragmente oder gar nichts mehr vorhanden), dann eine Reihe von Opern wie *Die Feen*, *Das Liebesverbot*, schließlich den *Rienzi* komponiert, bevor er dann in seine zweite Schaffensperiode mit dem *Fliegenden Holländer* und dem *Tannhäuser* zu dem *Theater resp. der Musik der neuen Zeit* fand. Es soll hier zwar nicht auf seine Aufsätze und andere seiner schriftstellerischen Arbeiten eingegangen werden, dieser kleine Link für Wagner-Verständige sei jedoch gestattet.

Ohne Wagner über andere Komponisten stellen zu wollen, aber Richard Wagner strebte zumindest in seinen Werken ab dem *Fliegenden Holländer* immer ein Gesamtkunstwerk – bestehend aus Musik, Libretto, Bühnenbild, Inszenierung – an. Dies führte dazu, dass – teilweise parallel – er selbst an jeder der vier Komponenten arbeitete (später bediente er sich verschiedener Hilfskräfte, zum Beispiel eines gewissen Engelbert Humperdincks, bekanntgeworden durch die Oper *Hänsel und Gretel*). Insofern unterschied er sich wesentlich von anderen Komponisten (Mozart bekam seine Opernlibretti u.a. von Schikaneder, Verdi von Boito).

Wagner – der mehrmals fluchtartig vor seinen Gläubigern seinen jeweiligen Wohnort verlassen musste – baute sich immer wieder eine umfangreiche Bibliothek auf, so dürfte er in seinem ganzen Leben sicherlich einige tausend Bücher gehabt haben, die er wirklich auch alle gelesen hat ! Dazu gehörten mit Sicherheit Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (wenngleich Wagner nur bedingt die defätistische Einstellung Schopenhauers teilte), aber auch die Werke Kants, Nietzsches. Und – keinesfalls als Trivialliteratur anzusehen – die Werke der Grimm's, Wolfram von Eschenbach's, Walther von der Vogelweide und anderer Minnesänger und zeitgenössischer Autoren der Minnesänger und seiner eigenen Zeit. Wir wissen, dass Wagner auch Werke von Hans Sachs gelesen hat. Und, dass Wagner die gesamte Bibel gelesen hat, wohl-gemerkt gelesen, nicht überflogen, hat, gehört nicht ins Reich der Legende.

Wagner wusste also durchaus sehr genau wovon er sprach, wenn er über das Mittelalter, die Ritter, deutsche Geschichte, Philosophie, Theologie, Kirche, römisch-katholische Kirche insbesondere, diskutierte, philosophierte, Bücher und Aufsätze, schrieb, mit Gott und der Welt korrespondierte – wenngleich dies durchaus nicht einmal jedem Zeitgenossen Wagners bewusst oder bekannt war.

IV. Einordnung des Lohengrin in Wagners Schaffensperioden

Wagner hatte mehrere Schaffensperioden, die teilweise durch mehrjährige Schaffenspausen unterbrochen waren. So hat Wagner nach dem Lohengrin 6 Jahre lang keine Note geschrieben oder komponiert.

Die erste Schaffensperiode könnte als „italienische Periode“ überschrieben von den Feen über das Liebesverbot bis zum Rienzi reichen.

Die zweite Schaffensperiode vom Fliegenden Holländer über den Tannhäuser bis zum Lohengrin reichen und mit „Entwicklung der neuen Musik“ überschrieben werden. Wagner selbst nennt den Lohengrin seine reifste Arbeit dieser Periode.

Um als Dramatiker und Komponist neue Schaffenshöhen zu erreichen, musste sich Wagner dann volle 6 Jahre weiterentwickeln und erreichte dann Schaffenshöhen, die kein Dramatiker oder Komponist vor ihm auch nur angedacht hätte.

Der Lohengrin war nicht nur bereits zu Wagners Zeit eine der meistgespielten Opern auf den Bühnen der deutschen und europäischen Opernhäuser, wenngleich Wagner selbst davon wenig bis nichts gehabt hat, Tantiemen wurden seinerzeit nicht gezahlt, Wagners kompositorisches Werk zahlte sich nicht für ihn aus. Nach heutigem Recht hätte allein der Lohengrin Wagner zu einem Multimillionär gemacht. So war und blieb Wagner zeitlebens bis zu seinem Ende von Sponsoren und Gönnern wirtschaftlich und finanziell abhängig.

Wagners Dichtkunst und Dramatik hat sich über die Schaffensperioden hin entwickelt, bis er schließlich auch einen Parsifal erarbeiten und komponieren konnte. Bereits im Lohengrin wurde die Dichtung gleichmäßiger, einheitlicher, in sich geschlossener. Die Handlung steigert sich allmählicher, die einzelnen Glieder sind enger miteinander verbunden.

Der Lohengrin wirkt dadurch als ein harmonisches Ganzes. Die von Wagner entwickelte und sich bereits im Fliegenden Holländer anzeichnende Motivtechnik hat dazu nicht unerheblich beigetragen. Im Ring des Nibelungen wird Wagner schließlich die Motivtechnik auf ein bis dahin unbekanntes Niveau entwickelt haben.

Gerade eben diese Motivtechnik trägt bereits im Lohengrin zu der Stimmung bei. Eben auch durch diese Motivtechnik brach Wagner endgültig mit der alten italienischen Opernform.

Wagner strebte also eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Musik durch ihre Rechtfertigung aus sich selbst, aber auch aus den Versen und aus der Sprache selbst heraus an. Das Vorspiel zu Lohengrin ist bereits im wahrsten Sinne des Wortes eine *Musik der neuen Zeit*, nicht zuletzt auch durch die zur Zeit Wagners noch unbekannt, eigenartige kühne Instrumentalisierung, der Wagner weit voraus war.

V. Wagners Quellen

Wagner lebte in einem zeitlichen Kontext, in dem die (Rück-)Besinnung auf die deutsche Geschichte, auf das Mittelalter, auf die Sagen- und Legendenwelt zum täglichen Leben gehörte, sich in allen Lebensbereichen ausdrückte. Erinnert sei nur an Felix Mendelssohn-Bartholdy's *Oberon*, an Lortzing's *Freischütz*, Meyerbeer's und weitere ähnliche damals entstandene Werke der sogenannten klassischen Musik.

Das sich Wagner also auf diesen kunst-periodischen, literarischen Bereich konzentrierte lag also weniger im Verdienst Wagners denn in den zeitlichen Umständen begründet. Dennoch : Wagner hat zwar die entsprechenden, bereits teilweise genannten Autoren und ihre Werke als Grundlage, als Ausgangsbasis verwendet, dann aber eigene literarische, dramaturgische Werke erarbeitet, verfasst und diese als Grundlage für seine Opern verwendet.

Vergleiche der ursprünglichen Sagen, Legenden, Werke mit Wagners Werken, zeigen doch teilweise erhebliche Unterschiede in den Handlungsabläufen, Zusammenhängen, Be- und Ausdeutungen. Allein das Nibelungenlied, das die Grundlage für den Ring der Nibelungen bildete, wurde durch Wagner um die ältere und die neuere isländische Edda sowie zahlreicher germanischer Sagen ergänzt, aus diesem Konglomerat entstand dann die Grundlage für Wagners Ring der Nibelungen.

Für den Lohengrin hat Wagner nicht allein das Werk Wolfram von Eschenbachs, sondern auch das von Walther von der Vogelweide, Gottfried von Straßburg, und die englische Artussage und weiterer zahlreicher englischer Autoren verwendet. Also exakt wie in der vorliegenden Wagnerschen Fassung findet sich die Sage von Lohengrin oder Loherangins – wie er auch in manchen Sagen genannt wird – ansonsten nicht.

VI. Inszenierungs-Regeln

Dabei musste natürlich der literarische, dramaturgische Stoff auch immer korrespondierend zur Entstehung der Komposition und Dramaturgie angepasst, gekürzt, erweitert, geändert werden – auch etwas, was Wagner selbst leistete; nicht wie andere Komponisten ihren Librettisten überließ.

Wie eingangs schon erwähnt, arbeitete Wagner gleichzeitig, also parallel an mehreren Baustellen. Natürlich entstand zunächst aus den Grundlagen die Wagnersche Grundlage, aus dieser dann die Dramaturgie und das Libretto, teilweise parallel zum letzteren die Musik, die bereits während der Komposition orchestriert (bzw. instrumentalisiert - also auf die einzelnen Instrumente verteilt wurde; etwas was bei anderen Komponisten generell erst nach Fertigstellung der Komposition erfolgte) wurde. Gleichzeitig überlegte sich Wagner wie er Musik und Handlung inszenieren, darbieten könne und entwickelte sich daraus ergebende teils bis ins kleinste Detail Regieanweisungen. Gerade diese Regieanweisungen machen es heutigen Regisseuren, Inszenenten äußerst schwer, Wagners Opern „modernisiert“ auf die Bühne zu bringen.

Wer also über „naturalistische“ Inszenierungen August Everdings kritisch schwadroniert, sollte bedenken, dass dieser sich sich äußerst genau an Wagners Dramaturgie- und Regieanweisungen gehalten hat. Die Opern also wagnerisch auf die Bühnen brachte.

VII. Romantizismus

Ich führte schon aus, dass Wagner in seinen Werken mit sehr vielen Bildern, Symbolen, udgl. arbeitete. Diese finden wir auch im Lohengrin, in den einzelnen Personen der Oper manifestiert. Wenngleich natürlich andere Opern wie der Ring des Nibelungen oder in ganz spezifischen Maße der Parsifal teilweise nur noch aus aneinandergereihten Symbolen bestehen.

Lohengrin wurde in der Zeit der Romantik, als romantische Oper von Wagner geschrieben. Was aber ist Romantik ?

Zunächst einmal ist es eine kulturgeschichtliche Epoche, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis weit in das 19. Jahrhundert hinein dauerte und sich insbesondere auf den Gebieten der bildenden Kunst (1790–1840), der Literatur (1795–1848) und der Musik (Kernphase 1820–1850, siehe auch Musik der Romantik) äußerte.

In der Philosophie wird Romantik oder **Romantizismus** als (phantastische) *Rebellion gegen die Vergänglichkeit* bezeichnet.

Bereits Schiller und Goethe korrespondierten zu der Frage, was denn nun Romantik sei, allerdings ohne zu einem endgültigen Ergebnis, einer gemeinsamen endgültigen Definition zu kommen. Schließlich handelt es sich um eine kulturgeschichtliche, nicht verbalisierbare, in die Unendlichkeit tendierende Sehnsucht der Menschen nach Jugend, emotionaler Schönheit und Klarheit.

VIII. Das Paradoxum der Liebe

Zentrale Punkte des Lohengrin sind zum einen die Auseinandersetzung Ortruns (die die Position des Heidentums, des Glaubens an die alten, nordischen Götter vertritt) und Elsa (die als gläubige Christin das Christentum schlechthin, die Kirche vertritt) resp. Lohengrin (der eben unmittelbar direkt durch seine Eigenschaft als Tempelritter, als Sohn des Führers der Tempelritter – Parzival - das Christentum vertritt) und zum anderen die paradoxische Liebe.

Liebe und Glaube – zwei Elemente, die dem Nichtwissen im menschlichen Bereich entgegenstehen.

Liebe ist allein deshalb schon paradoxisch, da Liebe auch wissen, verstehen wollen bedeutet. Liebende können – wie wir bspw. in Wagners „Die Feen“ oder in „Orpheus in der Unterwelt“ sehen – die Anforderungen des Frageverbots bei allem vordergründigen Willen nicht erfüllen, insofern handelt es sich um eine unerfüllbare Bedingung.

Paradoxisch wird die Liebe dadurch, dass Liebe eigentlich „Nichtwissen“, unbedingtes Vertrauen in, unbedingten Glauben an den anderen bedeutet. Aber gerade Liebe ist allumfassend, schließt also Wissen, Verstehen mit ein. Wer liebt, will wissen. Und gerade dadurch wird Liebe ein Paradoxum, also letztendlich in letzter Konsequenz im menschlichen Dasein unerfüllbar, nur im Tod erfüllbar.

Aber auch das Element Glaube steht dem Nichtwissen entgegen. Schon Thomas sagt im Neuen Testament, dass er nicht (an die Auferstehung) glaube bevor er Jesu seine Hand in die Seite gelegt habe. Auch Elsa fällt es schwer unbedingt einfach zu glauben. Zusätzlich verunsichert durch Ortruns Intrige möchte Elsa wissen, kann Elsa nicht einfach glauben.

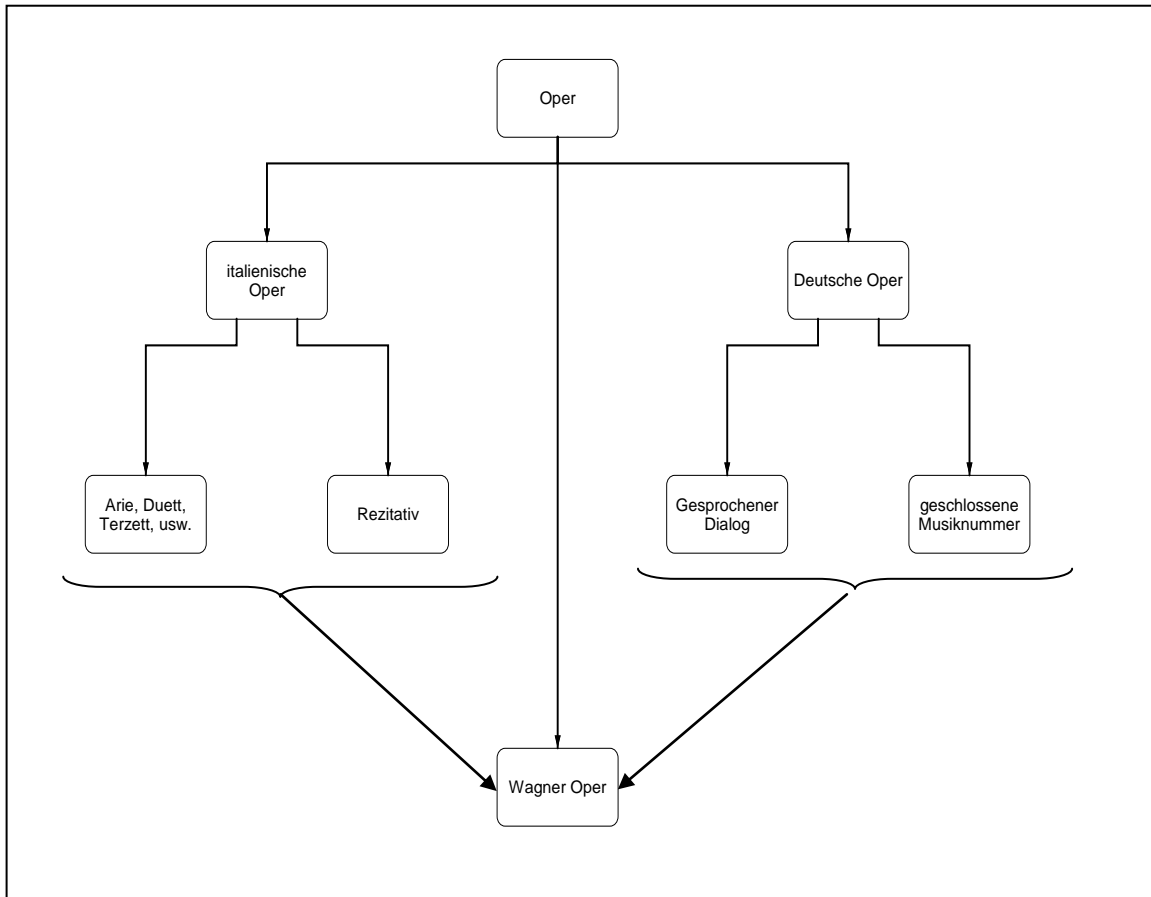
Liebe und Glaube - zwei Elemente die dem Nichtwissen im menschlichen Bereich entgegenstehen und so zum Untergang (und ihrer Erlösung durch ihre Auferstehung) Elsa's führen.

Wagner hat hier also zwei Elemente, zwei zentrale Aussagen / Elemente der (römisch-katholischen) Kirche in der Oper verarbeitet.

Auf die Auseinandersetzung zwischen Ortrun (Heidentum) und Elsa resp. Lohengrin (christlicher Glaube) soll später eingegangen werden.

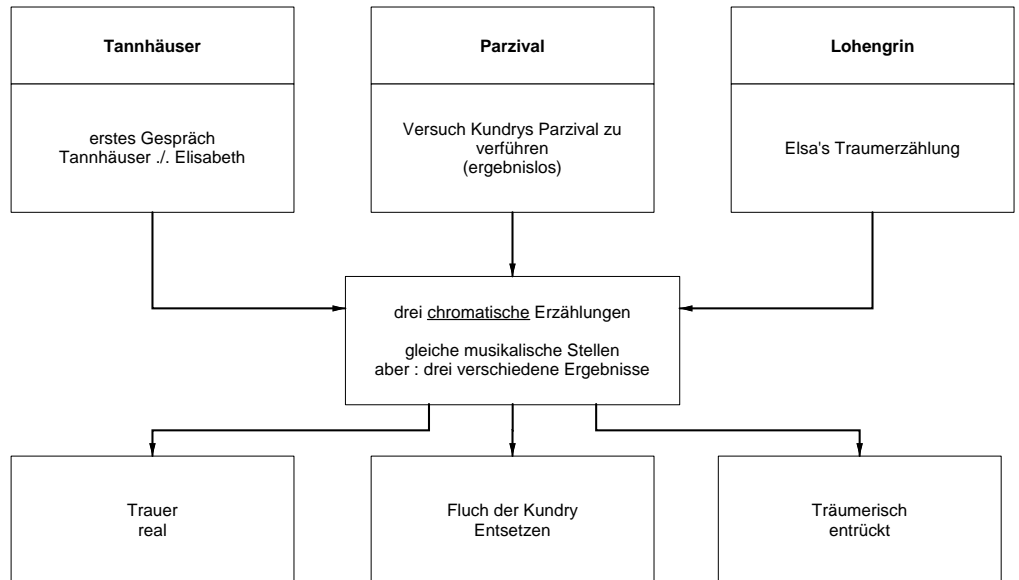
IX. Arten von Opern

Lassen Sie uns vor weiteren Betrachtungen und Überlegungen zum Lohengrin einen Blick auf die verschiedenen Opernarten werfen :



Klassische Vertreter der italienischen Oper sind neben Monteverdi, Bellini, auch Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti, usw. Klassische Vertreter der deutschen Oper wären neben Mozart, auch u.a. Lortzing, Beethoven (Fidelio) oder Mendelssohn-Bartholdy (Oberon).

Vorab - also vor dem Frageverbot - erfahren wir von Elsa's Traum in Form einer chromatischen Erzählung. Diese Erzähl- / Musik-Form findet sich bei Wagner an drei system-immanenten Stellen :



X. Exkurs Chromatik

von **Chromatik** (griechisch: *gefärbte (Tonfolge)*) spricht man in der Musik, wenn ganz oder teilweise die **chromatische Tonleiter** benutzt wird. Diese besteht in ihrer kompletten Form aus einer Folge von zwölf Halbtönen, wie sie zum Beispiel das Klavier hervorbringen kann. Der Gegensatz zur Chromatik ist die Diatonik.

Die Aufteilung des Tonraumes der Oktave in genau zwölf Töne ist eine Entwicklungsleistung der abendländischen Musik, die auf der Naturtonreihe (Obertonreihe) einerseits und auf der temperierten Stimmung andererseits basiert und nicht selbstverständlich ist.

Chromatik wird in der Musikgeschichte oft als Gegenpol zur Diatonik (der *normalen* Tonleiter) eingesetzt, um religiöse, metaphysische oder mystische u. a. Inhalte zu vermitteln. Sie gilt aber auch als Durchbruch zur Auflösung der (diatonischen) Tonalität an der Wende zum 20. Jahrhundert

Schon in der Renaissancemusik verwendeten Komponisten chromatische Folgen von einigen Halbtönen, um intensive Empfindungen auszudrücken. Im Barock findet man dann an manchen Stellen schon die vollständige Folge von zwölf Tönen. Besonders beliebt war die absteigende Chromatik, die in Opern oft den Gang in den Hades oder ähnlich tragische Situationen beschreibt (solche absteigenden Tonleitern werden als *Passus duriusculus* bezeichnet). Auch bei klassischen und romantischen Komponisten findet man Chromatik in ähnlicher Funktion. Besonders in der Klaviermusik werden Halbtonleitern nun (vor allem seit Beethoven) als subtil gleitender Weg von einem wichtigen Ton zum nächsten verwendet.

In Wagners Oper *Tristan und Isolde* schließlich erreicht (einigen Musikologen zufolge) die Chromatik in der tonalen Musik ihren Höhepunkt, da sich hier aus chromatischer Führung der Stimmen völlig neuartige Harmonien ergeben. Anderen Musikologen zufolge war Liszt der erste, der durch Chromatik das Dur-Moll-System reformierte. Da die beiden befreundet waren, ist es eine naheliegende Vermutung, dass sie musiktheoretische Fragen besprochen haben.

Die Herausbildung der Chromatik hängt eng mit der Entwicklung temperierter Instrumente, wie Orgel, Cembalo und Klavier sowie der temperierten Stimmung zusammen.

In der Zwölftonmusik (Dodekaphonie) werden diese zwölf Töne gleichwertig behandelt und stellen das Ausgangsmaterial aller Kompositionen tendenziell ohne tonales Zentrum dar.

XI. Chromatik im Lohengrin

Wagner coloriert mit der Chromatik die entsprechenden musikalischen Stellen. „Irdische“ Bässe sind entfernt, es entsteht eine „visionäre“, „überirdische“ oder „un-irdische“ Stimmung (verstehende Regisseure arbeiten an dieser Stelle u.a. auch mit entsprechender Beleuchtung).

Gleichzeitig wird die Handlung kontemplativ. D.h. Elsa wird mystisch, hebt quasi ab, alle irdische Aktion, Bewegung, wird zeitlich ausgesetzt (sie finden diesen Zustand zum Beispiel in Michael Endes *Momo* beschrieben, wenn Momo versucht vor den grauen Männern zu flüchten; statt immer schneller zu laufen, geht sie immer langsamer und kann so vor den immer schneller laufenden grauen Männern entkommen).

Wagner bedient sich musikalisch kompositorisch also Elemente sowohl aus der italienischen als auch der deutschen Oper, eine Kombination, die bis dato so nicht verwendet wurde, übrigens nicht erst im *Lohengrin*. Bereits im *Fliegenden Holländer* begann Wagner mit der neuen Gestaltung der Oper (beachten Sie hierzu seinen Aufsatz *Das Theater der Zukunft*). Der Bruch zwischen *Rienzi* (Wagners letzter Oper im italienischen Stil) und *Fliegendem Holländer* ist unüberhörbar, unübersehbar.

Ein sehr gutes Gegenbeispiel zur Wagnerischen Chromatik findet man in Richard Strauß's Tondichtung *Don Quixote*. Anfangs wird der Hinweis gegeben, dass alle Abenteuer nur geträumt seien. Dann der Umschwenk, die Streicher gedämpft, das Blech gestopft, sollen eine visionäre Stimmung erzeugen.

In dem Zusammenhang sei unter Hinweis auf die (in der Ausgabe für Erwachsene enthaltene) Einführung von Thomas Mann die Frage gestattet, ob Strauß hier eine homosexuelle Beziehung (zwischen Don Quixote und Sancho Pansa) beschreibt.

Don Quixote bspw. werden die Augen verbunden und ihm vorgegaukelt, dass er durch das All schwebt, also kontemplativ chromatisch schwebt. Dabei lässt Strauß den G-dur-Ton als Erde spielen, legt darüber den visionären Flug durch das All, wobei aber eben – Don Quixote ist und bleibt ja eben auf der Erde – der G-dur-Akkord immer wieder hervordringt.

XII. Wie sollte Elsa's Traumerzählung inszeniert werden

Gerade also Elsas Traumerzählung muss – entgegen den heute häufig verwendeten inszenatorischen Elementen – kontemplativ, also ohne jede Aktion, inszeniert werden. Etwas, was praktisch heute nur noch in Bayreuth geboten wird, obwohl bedauerlicherweise auch dort mittlerweile „moderne“ inszenatorisch aktionsreiche Darstellungsformen zunehmend um sich greifen.

Gerade auch Elsas Traumerzählung stellt eine intensive theologische Beziehung her. Elsa's Traum : eine hellseherische zukunftsorientierte Wahrnehmung. Etwas was wir in der Bibel bei vielen Propheten, hervor gehobenen Personen des jüdischen Lebens wieder finden. Gott erscheint und übermittelt seine Verhaltensvorgaben, Verhaltensregeln, usw. Aber Gott erscheint eben nicht als „Person“, sondern im Traum oder als Ereignis (z.B. als brennender Dornbusch).

Insbesondere Elsa's Traumerzählung stellt also Elsa's intensiven Glauben heraus; das Christentum erklärt also dem Heidentum, den nordischen Göttern den Kampf und wird – insofern sei hier vorgegriffen - schließlich letztendlich den Kampf auch gewinnen.

Der unerschütterliche christliche Glaube sichert also das Leben – wenngleich Elsa nur in einem unirdischen, überirdischen Bereich weiterleben wird, also das ewige Leben gewinnt.

XIII. Die Rolle von Frauen in Wagner's Opern

Elsa ist – das ist unübersehbar – eine Frau, ein Weib. Frauen spielten nicht nur im Leben Richard Wagners eine besondere Rolle, auch in seinen Opern haben sie eine spezifische Rolle.

Im Fliegenden Holländer stirbt Senta für den Mann, im Tannhäuser stirbt Elisabeth an dem Mann, im Lohengrin stirbt Elsa durch den Mann, im Ring des Nibelungen stirbt Brünnhilde mit dem Mann, in Tristan und Isolde stirbt Isolde aus Sehnsucht nach dem Mann. Lediglich in den Meistersingern von Nürnberg kommt es einer Vereinigung mit dem Mann in dieser Welt.

Im *Fliegenden Holländer* ist das Weib der Pol, nach dem sich der Holländer aus der Meerestiefe seines Elends sehnt.

Im *Tannhäuser* ist das Weib der leuchtende Himmelsstern (um ein Wortspiel im Sinne Wagners zu benutzen – der Venusstern), der Tannhäuser den Weg aus der Tiefe der Wollüste des Venusbergs zum Himmel weist.

Im *Lohengrin* ist das Weib diejenige, die Lohengrin aus den Sphären der ewigen Unendlichkeit, der unendlichen Ewigkeit an die wärmende Brust der Erde zieht¹.

Lohengrin dagegen sucht das Weib, das ihn um seiner selbst willen liebt, dem er sich nicht zu erklären braucht, das ihn unbedingte liebt. Aber zum einen gibt es eben gerade diese unbedingte Liebe nicht bzw. ist sie dem Menschen nicht möglich (nicht gegeben ?), andererseits hat Lohengrin ein Problem, wie es letztlich (berühmte / reiche) Menschen haben : Wird er um seiner selbst willen oder um seine Heiligkeit (um seine Berühmtheit, seinen Reichtum) geliebt ? Lohengrin will um seiner selbst willen geliebt werden, nicht um der eigenen Präsentationssucht des liebenden Weibes dienen.

Lohengrin kann eben nur wunderbar erscheinen, das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten in das Herz des liebenden Weibes (Elsa) und zerstört eben genau diese bewunderte, begaffte Liebe.

Die Frauen in Wagner's Leben allein ergeben eine eigene umfangreiche Betrachtung. Hier sei auf entsprechende Publikationen und die filmische Darstellung von Martin Gregor-Dellin im Fernsehen verwiesen.

XIV. Menschen

Lohengrin (der Heilige, die Heiligen schlechthin, letztendlich Gott selbst) kann nicht verstanden, nur angebetet werden. Elsa muss zwangsläufig – aus Fragen der Liebe und des Glaubens (siehe vorstehende Ausführungen dazu) - die alles zerstörende Frage nach dem Namen und der Herkunft Lohengrins stellen.

Das Weib, letztendlich der Mensch insgesamt resp. allgemein, kann nicht unbedingt – und d.h. ohne Vorbedingung, ohne vorausgehende zusätzliche Informationen oder Beweise (auch der Apostel Thomas ist erst bereit zu glauben, wenn er die Hand in die Seite Jesu legen kann) - glauben ohne zu wissen – auch wenn der Pfarrer noch so oft von der Kanzel mit noch soviel Beispielen aus dem Evangelium, den Apostelgeschichten den Glauben und die Liebe zu Gott und Jesu einfordert.

Die Liebe Elsa's zu Lohengrin, Lohengrins Mission müssen also scheitern. „Weil der Mensch ein Mensch ist“, heißt es bei Brecht in der Dreigroschenoper. Eben weil der Mensch ein Mensch ist, muss er scheitern. Das muss auch Lohengrin einsehen. Das muss letztlich auch der Pfarrer auf der Kanzel einsehen – bei aller Mahnung zur Einhaltung der Gebote, der Mahnung zur Vermeidung der Todsünden (z.B. Neid, Geltungssucht, usw.). Aber muss man den Menschen deshalb aufgeben ? Muss man den Menschen sich selbst überlassen ? In all seiner Hoffnungslosigkeit ?

XV. Glaube

Die Sage Lohengrins ist (in der Fassung Wagners) zu einem Zeitpunkt angesiedelt zu dem die (geschichtliche) Entwicklung an einem Wendepunkt angekommen ist : der Mensch muss sich entscheiden : zwischen dem Glauben an die „alten“ nordischen Götter und dem Glauben an die Dreifaltigkeit – an den einen Gott und seinen eingeborenen Sohn und den Heiligen Geist.

Die Auseinandersetzung der „alten“ Welt mit der „neuen“ Welt ist das Thema dieser romantischen Oper. Telramund, König Heinrich und alle anderen sind letztendlich nur (unbedeutende) Randfiguren, sie agieren zwar, aber die Regie führen Ortrun

¹ siehe Schjelderup „Wagner und seine Werke“, 1913

auf der Seite der „alten“ Welt, der Seite der nordischen Götter, und Lohengrin auf der Seite der „neuen“ Welt, der Seite des Christentums. Elsa auf der Seite Lohengrins ist wie Telramund auf der Seite Ortruns letztlich nur eine aktive Randfigur.

Wagner hatte durchaus ein zwiespältiges Verhältnis zur (römisch-katholischen) Kirche. Dennoch hat er sich – siehe Tannhäuser, siehe Parsifal, bedingt auch im Fliegenden Holländer – intensiv mit dem christlichen Glauben und mit der Kirche auseinander gesetzt – wie bereits ausgeführt.

Schließlich nimmt Wagner im Lohengrin direkt das Johannes-Evangelium (Joh. 7,34) auf : *Ubi sum ego vos non potestis venire* (Dort, wo ich bin, könnt ihr nicht hingehen). Im 3. Akt muss Lohengrin schließlich – trotz seiner nochmaligen Warnung - die Frage Elsa's nach seinem Namen und seiner Herkunft beantworten und singt in seiner *Grals Erzählung* : *In einem Land, fern euren Schritten...*

Damit wird auch – obwohl Lohengrin von Wagner zeitlich vor dem Parsifal entwickelt und komponiert wurde – der Lohengrin nach dem Parsifal angesiedelt (. . . *Mein Vater Parsifal...*).

Nun wird auch die Rolle Lohengrins verständlich (obwohl eigentlich erst im Parsifal die Rolle der Ritter, der Grals-Ritter dargestellt und erläutert wird) : Er ist ein Tempelritter, Johanniter ? Malteser ? Angesichts der Tatsache, dass die Reformation erst viel später nach der zeitlichen Ansiedlung Lohengrins im Spätmittelalter durch Martin Luther hervorgerufen werden wird, die Kirche - unabhängig von Detailfragen – eine an den einen Gott glaubende, allumfassende (katholische) Kirche ist (oder sein sollte), können wir die Frage danach, welchem Ritterorden Lohengrin zu zurechnen ist, unbeachtet außen vorlassen.

Es geht nur noch einfach um den Glauben an Gott, die allumfassende Liebe. Lohengrin als Abgesandter des heiligen Grals steigt auf die Erde herab. Wir sollen glauben; glauben an (den einen) Gott, glauben an Jesu, glauben an den Heiligen Geist, glauben an die Dreifaltigkeit, glauben an die Erlösung (die ja letztlich selbst der verdammte „Holländer“ erfahren darf).

Dadurch dass Gottfried (der – angeblich von ihr ermordete – Bruder Elsa's) gerettet und zurück auf die Erde gebracht wird, zeigt Wagner auf, dass es eben doch einen Weg, eine Hoffnung gibt. Eine Hoffnung für den Menschen, eine Hoffnung für den Glauben, eine Hoffnung für die Liebe. Kluge Regisseure setzen diese inszenatorische Lösung entsprechend um, andere unterschlagen diese Antwort an die Menschen, umso mehr müssen die Menschen glauben.

XVI. Der Gral

Erst nach dem Lohengrin hat sich Wagner an die Ausarbeitung und Komposition des Rings gemacht. Im Lohengrin kämpfen aber bereits durch die Position Ortrun's (die an die „alten Götter“ glaubt) und Elsa's (die an den „neuen Gott“ glaubt) zwei fundamentale theologische irdische Positionen miteinander.

Der Untergang der „alten Götter“ (der im Ring, im Rheingold bereits → Wotans Zögern beim letzten Schritt auf die Brücke zur, in die (von Fasolt und Fafner erbaute) Burg Walhall, auch musikalisch unterstrichen wird – man beachte hier den kurzen Akkord, dann endlich verarbeitet wird) wird im Lohengrin von Wagner bereits „vorverarbeitet“.

Der Übergang von den „alten Göttern“ auf das Menschengeschlecht, schließlich im Ring in der Götterdämmerung vollzogen, geht nicht undramatisch vonstatten, wirkt auch während der Menschenzeit noch nach. Bereits vor Wagner wird bspw. in den Sagen und Legenden von Artus (engl. für Arthur) die Auseinandersetzung zwischen „alten Göttern“ und dem „Gott der Neuzeit“ verarbeitet; schließlich führt dies zu einer einzigen Sagengestalt, die Geoffrey von Monmouth zu der Figur Artus weiterentwickelte.

Erst der anglonormannische Dichter Wace schrieb dann eine Reimchronik (Roman de Brut) über die „Geschichte Britanniens“ in altfranzösischer Sprache, die auf dem Werk des Geoffrey of Monmouth basierte, und erweiterte sie um einige phantasievolle Motive, wie zum Beispiel die Tafelrunde oder die Entrückung Artus' nach Avalon.

Die Sage vom „Heiligen Gral“ – dessen Suche zumindest einige Ritter der Tafelrunde sich als Ziel gesetzt haben - erscheint im späten 12. Jahrhundert in vielgestaltiger Form in der mittelalterlichen Erzählliteratur im Umkreis der Artussage. Die Geschichte der christlichen Gralslegende und der ritterlichen Gralssuche ist deshalb nur als Literatur- und Mentalitätsgeschichte darzustellen. Der Glaube an einen rätselhaften heiligen Gegenstand, in dem kultische Mysterien und Geheimnisse symbolisiert seien und der sich dem profanen Zugriff der Ungläubigen entziehe, ist auch heute in bestimmten Kreisen noch ungebrochen lebendig.

Die Herkunft des Wortes *Gral* ist nicht restlos geklärt: Am wahrscheinlichsten ist die Herleitung aus okzitanisch *grazal*, altfranzösisch *graal* „Gefäß, Schüssel“, das vermutlich etymologisch auf griechisch *krater* „Mischgefäß“ (über lateinisch *cratalis/gradalis*) zurückgeht. Im Altspanischen ist *grial* ebenso wie im Altportugiesischen *gral* ein gängiger Begriff für einen Mörser oder ein *mörserförmiges Trinkgefäß*.

Im Parzival – Wagners letzter Oper – schließlich wird die Geschichte um den Heiligen Gral aufgegriffen und verarbeitet. Im Lohengrin erfahren wir nur, dass er (Lohengrin) *aus einem Land fern unseren Schritten* kommt, er der Sohn Parzivals ist, usw.

Der Übergang von den „alten“, normannischen Göttern auf das / zum Christentum sowie die Entstehung einer Kirche im vergangenen römischen Reich in den ersten 10 Jahrhunderten, die Auseinandersetzung um die Macht zwischen weltlichen und kirchlichen Würdenträgern gerade auch um die Jahrtausendwende sind elementare Bestandteile der Oper Lohengrin, die sich in den beiden zentralen Figuren der Oper (Ortrud, Lohengrin) manifestieren.

XVII. Ludwig II.

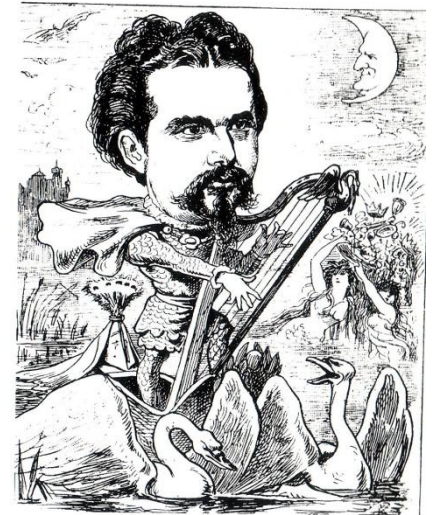
Ludwig II., der eine äußerst harte Kindheit erlebte, flüchtete sich bereits als 13-jähriger in romantische Darstellungen und Erzählungen. Bereits in diesem Alter setzte er sich mit den Schriften Wagners auseinander und kannte sie in- und auswendig als er nach seiner Thronbesteigung als eine seiner ersten Amtshandlungen Wagner suchen und nach München kommen ließ.

Gerade auch die Figur Lohengrins, des Retters, des Retters der Menschen, des Retter Bayerns, des Retter Deutschlands, des Retter des („Ideal-)Menschen der Zukunft, faszinierte Ludwig II. So ist erklärlich, weshalb er sich in Schloß Linderhof die Schwanengrotte bauen ließ.

Lohengrin ist somit (auch) ein Ergebnis der Schriften und Philosophien Wagners, des (Gesamt-)Kunstwerks, der Gesellschaft, des Menschen der Zukunft. Auf die Einflüsse der Wagnerischen Schriften und Philosophien auf Ludwig II und die bayerische Politik soll hier nicht eingegangen werden. Der „hehre Held“ Lohengrin, der kam um Elsa, um die Elsa-ische Gesellschaft zu retten, ist eben das Symbol für die Gesellschaft, für den Menschen der Zukunft.

Das Symbol, das Ludwig II. mit Wagner verband, das beide in ihren Ideal- – oder soll man besser sagen idealistischen ? – Vorstellungen anstreben – der letztere für die Kunst und die Gesellschaft schlechthin, der erstere für die Politik und Staatsgesellschaft.

Ludwig wurde dafür ebenso wie Wagner in zahlreichen Karikaturen verunglimpft, so wurde Wagner von einem Leipziger Flugblatt noch 1869 als *Don Richard Juan Lohentrist* in Bild und Wort karikiert.



König Lohengrin. Ludwig II. von Bayern
(Der Floh, Wien 1885)



Allerdings stießen diese Ideale – sofern sie überhaupt gesellschaftlich wahrgenommen wurden (außer von der Zensur) – auf Unverständnis. Nur wenige waren bereit, noch weniger in der Lage sich mit den Philosophien auseinanderzusetzen.

Es ist nicht verwunderlich, dass die Konzeption von Lohengrin als dem neuen Menschen und Künstler der Zukunft wenig Niederschlag in der Aufführungsgeschichte finden konnte. Das Weltanschauungspotential des Werkes zu inszenieren dürfte allerdings auch etwas schwer sein. Angesichts der (gescheiterten) Revolution von 1848 und Wagners Rolle und Flucht bestand aber auch weder auf Seite der Theater noch auf Seite der regierenden Fürsten, die alle Bestrebungen nach freiheitlicheren Herrschaftsformen rigoros unterdrückten, kein Interesse, das Weltanschauungspotential des Werkes dem Volke nahezubringen.

Die Befürchtung vielmehr bestand seitens der regierenden Fürsten, dass (nicht zuletzt) die markigen Worte Heinrichs (im ersten Akt) als Aufruf zur Verteidigung der freiheitlichen Ideen gegen diese rigorose Unterdrückung der Bestrebungen nach freiheitlicheren Herrschaftsformen und den innenpolitischen Einfluss Russlands (ein Protest des Zaren gegen einen Artikel von Karl Marx zwang den preußischen König zum Verbot der *Neuen Rheinischen Zeitung*) durch das gemeine

Volk verstanden werden könne.

Geht man von der Existenz einer tagespolitischen Bedeutungsebene des Lohengrin aus, kann eben auch das Gegensatzpaar Lohengrin (A-Dur) und Ortrun (fis-Moll) nicht mehr nur als Polarität Christentum – Heidentum, weiße und schwarze Magie oder auch als Gegensatz von Inspiration und Rationalität interpretiert werden.

Vielmehr bezeichnete Wagner in einem Brief vom 30. Jan. 1852 an Franz Liszt Ortrud als typische Repräsentantin einer durch ihre Herkunft privilegierten Bevölkerungsgruppe, deren materialistische Macht- und Besitzansprüche nur ihren eigenen Interessen, nicht aber dem Allgemeinwohl dienen, die an ihren alten Werten festhalten, ohne den Geboten der Zeit Rechnung zu tragen; der Aristokratie, die ihm schon wegen ihrer Bevorzugung für Regierungs- und vor allem Theaterpositionen bei mangelnder Fachkompetenz verhasst war.

Die christliche Vorstellung, der christliche Anspruch Wagners an die Regierenden (repräsentiert durch Lohengrin und Gottfried von Brabant), wonach der Fürst der Erste eines freien, gesegneten Volkes sein, der erste und allgerechteste Republikaner gemäß dem Christuswort „Der höchste unter euch soll der Knecht aller sein“ sein soll, musste also auf den erbittertesten Widerstand der regierenden Fürsten stoßen. Dennoch hat der Gedanke eines begnadeten, inspirierten Herrschertums Wagner ja bis in die Zeit von Ludwig II ernsthaft beschäftigt; ja wurde von Ludwig II selbst aufgegriffen und übernommen.

Im Staate werden die wesentlichen Qualitäten oder Tätigkeiten in besonderen Ständen verwirklicht, aber in der Person des Staatsoberhauptes wieder zur Identität zurückgeführt. Das Staatsoberhaupt hat alle Stände ohne Unterschied zu vertreten, vor ihm sind alle gleichnotwendig, gleichberechtigt. Das Staatsoberhaupt ist der Repräsentant des universalen Menschen, schrieb Ludwig Feuerbach in seinen *vorläufigen Thesen zur Reform der Philosophie*. Bei Wagner (und damit auch bei Ludwig II) wird daraus die universale Gesellschaft, der universale Mensch der Zukunft.

Wagners Lohengrin ist somit ohne Zweifel ein Resultat Wagners Gedankensystem aus Vormärz, Feuerbachschem Einfluß auf Wagner und (Wagners) bürgerlich-geistiger Revolution; ein Resultat, das bereits in seinen Schriften nieder- und dargelegt ist. Das somit auch (der erst 13-jährige und diese Schriften unkritisch übernehmende) Ludwig II. davon beeinflusst wurde, kann also als unbestritten gelten.

XVIII. Singweise

Noch ein letztes Wort zur Singweise : man (frau) höre sich vergleichsweise die Arie *In einem fernen Land . . . an* : Einmal in einer Version von Mario del Monaco aus dem Jahre 1957, und nachfolgend andererseits von Peter Hoffmann aus dem Jahre 1982.

Monaco ist noch der „alten“ Singweise, wie sie (zumindest in Bayreuth) bis unter Wieland Wagner üblich war, behaftet. Unter Wieland „modernisierte“ sich dann jedoch die Singweise in Bayreuth.

XIX. Wagner, Lohengrin inszenieren

Soweit die mehr schwarze als graue Theorie. Sind das alles nur schöne Behauptungen? Oder lässt es sich auch *zeigen* ? Im Einzelnen wäre das natürlich erst noch zu beweisen. Einige Grundzüge einer möglichen Inszenierung des Lohengrin als deutscher Alptraum lassen sich immerhin skizzieren :

1. Die Oper spielt auf dem Mond. Eine Chiffre des Traums, der Sehnsucht und scheinbar unerreichbarer Fernen, aber auch der Kälte, des leeren Raums, der emotionalen Wüste. Und ein Realsymbol für die Fähigkeit des menschen, auch imaginäre Ziele zu erreichen. Nicht der träumerische Mond geht hier also im Hintergrund auf, sondern am Ende die Erde. Wagners Welt aus der Perspektive von Apollo 11 – eine Inversion der Wahrnehmung und ein faszinierend schönes Bild.
2. Wie im Traum gehört das gesamte Personal ständig auf die Bühne. Keine Auftritte und Abgänge, höchstens ein Vor- und Zurücktreten, gelegentlich schreckhaftes Aufblitzen. „Allein, zum ersten Mal allein“ – gerade in einer Traumwelt ist das eine Illusion. „Der Welt entronnen“ kann und darf sich hier niemand fühlen. Am wenigsten die Zuschauer.
3. Was tun mit dem sprichwörtlichen lieben Schwan ? Natürlich ist er Vision, Erscheinung, Traumbild – und keine Fall für Präparatoren. Es gibt bessere Belege für die ikonografische Tradition dieses Motivs als Kähne im Stil Ludwigs II.
4. Lohengrin und Telramund einierseits, Elsa und Ortrud andererseits müssen sich aständig umkreisen, belauern, anziehen und abstoßen, spiegeln. Die Zweikämpfe im ersten und dritten Aufzug sind einzig und allein ein inneres Ringen. Vielleicht sollten Friedrich und Lohengrin deshalb auch eher Patienen legen statt mit Blechschwertern herumzufuchteln.
5. Elsa und Lohengrin dagegen kreisen isoliert voneinander in der Kälte des Raums. Zu ihren holdselig in den Blick verliebten Versen dürfen sie sich höchstens ansehen wie die melancholischen Galants bei Watteau : mit leerem Blick und haarscharf aneinander vorbei.
6. Auch Ortrud und Telramund sind mehr an ihr jeweiliges Alter Ego gefesselt als aneinander. Aber zwischen ihnen muss eine Logik der Bewegung herrschen wie zwischen den gleichen Polen zweier Magneten : sie stoßen sich ab, aber zwischen ihnen entsteht ein heftiges Spannungsfeld.
7. Für König und Herrufer, unverkennbar bloé Charaktermasken für offiziöse Proklamationen und Rituale, ließe sich an eine traumhaft verzerrte, extrem vergrößerte oder absurd verkleidete Ausstattung denken.
8. Der Chor muss beängstigend omnipräsent sein : als schemenhafter Beobachter des Bühnengeschehens in den Solo-, zwischen Zuschauerraum und Bühnengeschehen hin und her irrend oder marschierend in den Massenszenen. Gerade bei Wagners brilliantester Orchestermusik muss den Zuschauern nicht wohliger Schauer, sondern kalter Schweiß den Rücken herunter laufen. Seine Bläserechos würde ich am liebsten elektronisch versärken und brechen. Dazu aus dem Hintergrund (dem „Off“), kaum hörbar, mehr spürbar, Stiefeltreten und Motorenlärm. Das Saa-IVolk muss unter ähnlichen Stress gesetzt werden wie das Bühnenvolk.
9. Die Macht, der Krieg und der Schrecken im Lohengrin tragen fraglos sakrale Züge. Wie aber lässt sich der Zusammenhang des heiligen mit der Gewalt – ein Grundthema Wagners – zeigen, ohne die Gewalt vordergründig zu sakralisieren ? Dieses Problem muss jede Inszenierung – nicht nur des Lohengrin – bei Strafe ihres Untergangs lösen.
10. Im Prinzip setzt das ganze Konzept auf eine Furcht erregende Mischung aus „Star Wars“, „Panzerkreuzer Potemkin“ und „Triumph des Willens“ - Spurenelemente von allem, wenngleich in kühler Reduktion.

Anlagen

1. Romantik

1. Wortbedeutung

Der Begriff "romantisch" bzw. "Romantik" hatte mehrere Bedeutungen:

- im 18. Jh.
 - im Roman vorkommend (Romane wurden in den romanischen Volkssprachen verfasst, nicht im Latein der Gelehrten), wunderbar, phantastisch, abenteuerlich, erfunden
 - wild-schöne Landschaft und die Empfänglichkeit des Menschen dafür
 - im Gegensatz zu "**klassisch**": mittelalterlich, neuzeitlich
- im 19. Jh.
 - Bezeichnung der kunstgeschichtlichen Epoche
 - "Poesie", "poetisch"

2. Weltanschauung der Romantik

Die Romantik lehnte die Wirklichkeit des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. radikal ab. Sie sah die Gesellschaft geprägt vom Gewinnstreben und vom bloßen Nützlichkeitsdenken des beginnenden industriellen Zeitalters. Den aufblühenden Naturwissenschaften warfen die Romantiker vor, sie würden alles mit dem Verstand erklären, alles auf seine Nützlichkeit, Verwertbarkeit untersuchen und keine Geheimnisse mehr lassen. Der bürgerliche Alltag erschien den Romantikern als grau, ohne Abwechslung, "prosaisch", beherrscht vom eintönigen bürgerlichen Berufsleben.

Gegenüber der so gesehenen Wirklichkeit feierte die Romantik die mythische Welt der Religion, sah daher im **Mittelalter** die ideale Zeit der Geschichte, da damals die Menschen im christlichen Glauben geeint gewesen seien. Die Romantik glaubte an die Macht des Ahnens, Schauens, der Intuition, pries das Reich der Phantasie und des Traums, bis hin zu den dunklen Bereichen der Seele. Die Romantiker pflegten die abgeschlossene Welt des intakten Freundeskreises, sie verehrten und sammelten die einfache Kunst des Volkes, da sie am ursprünglichsten sei, sie begeisterten sich für die Schönheit und Wildheit der Natur.

All diese Gegenwelten fassten die Romantiker unter dem Begriff der "Poesie" zusammen. Sie sei eine unermessliche, unerschöpfliche Kraft, ständig wachsend ("progressiv"), die den Urgrund aller Dinge bilde ("universal"). In den frühen Zeiten der Menschheitsgeschichte, der Zeit des Mythos, und im **Mittelalter** habe sie die Welt bestimmt, sei dann aber von der modernen Welt (**Reformation, Aufklärung**) verdrängt worden und nur noch in der Volksliteratur, der Natur, in einzelnen Momenten des Lebens (Liebe) und in bestimmten Personen (v.a. Frauen, Kindern) zu entdecken. (Beeinflusst waren die Romantiker von den Philosophen Johann Gottlieb Fichte [1762-1814] und Friedrich Wilhelm Schelling [1775-1854], die den Geist bzw. die Natur als grundlegendes Prinzip allen Seins betrachteten.)

3. Rolle der Dichtung und des Dichters

Von dieser allgemeinen Poesie (auch "Naturpoesie") unterschieden die Romantiker die Poesie im engeren Sinne, die "Kunstpoesie", wozu auch die Dichtung gehörte. Die Dichtung galt als Teil der allumfassenden Poesie. Sie war also im Unterschied zur Aufklärung kein bloßes Instrument und anders als in der Klassik kein Erziehungsmittel und keine Vorwegnahme der idealen Welt, sondern Teil der idealen Welt selbst. Trotzdem hatte sie eine Aufgabe. Die Dichtung sollte nämlich die verschüttete Welt der Poesie bewusst machen und aufdecken, in der Hoffnung, dass sie einmal wieder zur Herrschaft gelange. Der Dichter geriet dabei in die Rolle des Priesters einer neuen, noch verborgenen Religion.

4. Unterschied zur Klassik

Auch die **Klassik** hatte die Nachteile der bürgerlichen Ordnung (z.B. die Arbeitsteilung, die Spezialisierung des Menschen), gesehen, aber an ihrem Ideal fest gehalten, der Mensch sei fähig, all seine Kräfte in harmonischer Einheit zum Schönen, Wahren, Guten auszubilden. Die Romantik vermochte diesen Glauben an die Veränderbarkeit des Menschen und der Gesellschaft nicht aufzubringen. Sie stellte eigentlich keine Ideale auf, entwarf kein Bildungsprogramm, mit dessen Hilfe die Ideale verwirklicht werden sollten. Sie stellte der Wirklichkeit eher Gegenwelten gegenüber, in die man flüchten konnte, zusammen mit gleich Gesinnten oder aber alleine, wie es der Dichter Novalis mit Hilfe von Drogen versuchte. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Goethe die Romantik ablehnte, obwohl viele Romantiker ihn und sein Werk verehrten.

5. Einschränkungen

Die eher unpräzisen, nicht leicht zu fassenden Vorstellungen der Romantik schlossen wissenschaftliches Denken und Engagement in der Wirklichkeit nicht aus. Auch die Romantik hatte wissenschaftliche Leistungen vorzuweisen, die das Ergebnis exakten Forschens darstellen. Die Gebrüder Grimm z.B. begannen mit der Erforschung der deutschen Sprache und Literatur (Anfang der Germanistik). Auch die Geschichtswissenschaft im heutigen Sinne hatte ihren Ursprung in der Romantik.

Einige Romantiker engagierten sich auch politisch. Sie unterstützten das Streben der Deutschen nach einer einheitlichen Nation zur Zeit der Befreiungskriege; andere wurden auch Anhänger der Restauration.

6. Wichtige Autoren und Werke

Die romantischen Dichter und Philosophen taten sich in Universitätsstädten zu Freundeskreisen zusammen. Mittelpunkt ihrer Kreise waren oft Frauen: Karoline Schlegel, zunächst Ehefrau August Wilhelm Schlegels, danach von Schelling; Elisabeth (genannt Bettina) von Arnim, Ehefrau Achim von Arnims und Schwester dessen Freundes Clemens Brentano; Rahel Levin und Henriette Herz, die in Berlin literarische Salons unterhielten.

Als Hauptgattung der Romantik galt ihren Vertretern selbst der Roman. Sie sahen ihn als diejenige Textsorte an, in der alle Gattungsgrenzen aufgelöst werden konnten, wo theoretische Reflexion, Erzählung, lyrische Stimmungen zusammentreffen konnten, ohne in starre Formen gefasst zu sein.

Für die Nachwelt ist die romantische Lyrik die wichtigste literarische Form. Der musikalische Charakter der Lyrik, ihre Bildlichkeit, die Möglichkeit, Dinge auszudrücken, die anders nicht auszudrücken sind, passt zu der Weltsicht der Romantik.

Frühromantik: stark philosophisch, theoretisch orientiert (Jena, Berlin)

- Friedrich Schlegel (1772-1829)
 - **Lucinde** (Roman 1799)
- August Wilhelm Schlegel (1767-1845)
 - gab zusammen mit seinem Bruder von 1798-1800 die Zeitschrift "Athenaeum" heraus
- Novalis (Friedrich von Hardenberg 1772-1801)
 - **Hymnen an die Nacht** (Gedichte 1797)
 - **Heinrich von Ofterdingen** (Romanfragment 1802)
- Ludwig Tieck (1773-1853)
 - **Der gestiefelte Kater** (Drama 1797)
 - zusammen mit Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798): **Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders** (1797)
 - Theoretische Schriften (1796)

Hoch- und Spätromantik (Heidelberg)

- Clemens Brentano (1778-1842)
 - **Gedichte**
 - zusammen mit Achim von Arnim (1781-1831) ab 1805 **Des Knaben Wunderhorn** (Volksliedsammlung)
- Joseph von Eichendorff (1788-1857)
 - Gedichte
 - **Aus dem Leben eines Taugenichts** (Novelle 1826)
- Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) Hoffmann (1776-1822)
 - **Das Fräulein von Scuderi** (Novelle 1819)
- Jakob Grimm (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859)
 - **Kinder und Hausmärchen** (1812, 1815, 1822)
 - **Deutsches Wörterbuch** (ab 1854, nach ihrem Tod fortgesetzt, 1961 abgeschlossen)
 - **Deutsche Sagen** - Zwei Bände in einem Band (1816)

Heinrich Heine (1797-1856)

Heinrich Heine nimmt eine besondere Position in der Literaturgeschichte ein. Er war einerseits der populärste romantische Lyriker. Seine Gedichte im "**Buch der Lieder**" (1827) hatten eine große Wirkung über die Epoche der Romantik hinaus und wurden vielfach zu Volksliedern (z.B. "**Die Lorelei**"). Auf der anderen Seite distanzierte sich Heine vom Poesiebegriff der Romantiker. Er sah die Welt als zerrissen an, kritisierte die Wirklichkeit wie die übrigen Dichter der Romantik, glaubte aber nicht an den Urgrund der Poesie in allen Dingen. Der Dichter habe die Aufgabe, diesen Riss zu zeigen und nicht vor ihm die Augen zu verschließen. Wer vor ihm in die Gegenwelten flüchte, die Welt als heil und als Ganzes zeige, der lüge.

In vielen Gedichten Heines wird ein Zwiespalt deutlich zwischen der schönen Welt der Romantik, nach der auch Heine sich sehnte, und seiner Einsicht in die Brüchigkeit der Welt und die Falschheit der romantischen Gegenwelten. Dieser Zwiespalt äußert sich als Ironie, mit der Heine romantische Bilder in seinen Gedichten gestaltet. Eine andere Möglichkeit, sich mit dem Riss in der Welt auseinander zu setzen, sah er in politischer Dichtung ("**Deutschland, ein Wintermärchen**", 1844), in der er in bissig-ironischen Versen die sozialen und politischen Zustände Deutschland im **Vormärz** (1815-1848) aufs Korn nahm.

2. Quellen

2.1. Urkunden und Regesten

- MGH: *Diplomata regum et imperatorum Germaniae, Bd. 1. Die Urkunden Konrads I., Heinrich I., und Ottos I.*, herausgegeben von Theodor Sickel, Hannover 1879-1884.
- Johann Friedrich Böhmer, Emil von Ottenthal, Hans Heinrich Kaminsky: *Regesta Imperii II, 1. Die Regesten des Kaiserreiches unter Heinrich I. und Otto I.*, Hildesheim 1967.
- Onlineversion der Regesta Imperii

2.2. Literarische Quellen

- Widukind von Corvey: *Die Sachsengeschichte des Widukind von Corvey*. In: Quellen zur Geschichte der sächsischen Kaiserzeit, bearbeitet von Albert Bauer, Reinhold Rau. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe Bd. 8. 5. Auflage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, S. 1–183
- Liudprand von Cremona: *Werke*. In: Quellen zur Geschichte der sächsischen Kaiserzeit, bearbeitet von Albert Bauer, Reinhold Rau. Freiherr-vom-Stein-Gedächtnisausgabe Bd. 8. 5. Auflage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, S. 233–589.
- Thietmar von Merseburg: *Chronik*, übersetzt von Werner Trillmich (Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 9) Darmstadt 1957.

2.3. Literatur

2.3.1. Allgemeine Darstellungen

- Gerd Althoff: *Die Ottonen. Königsherrschaft ohne Staat*. 2. erw. Auflage, Kohlhammer Taschenbücher, Stuttgart 2005, ISBN 3-17-018597-7.
- Gerd Althoff, Hagen Keller: *Die Zeit der späten Karolinger und der Ottonen 888-1024*. (= Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte. 10. Aufl., Bd. 3). Klett-Cotta, Stuttgart 2008, ISBN 978-3-608-60003-2.
- Helmut Beumann: *Die Ottonen*. 5. Aufl., Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart u.a. 2000, ISBN 3-17-016473-2.
- Johannes Fried: *Der Weg in die Geschichte. Die Ursprünge Deutschlands bis 1024*. Frankfurt/M.-Berlin 1998, ISBN 3-548-26517-0.
- Hagen Keller: *Die Ottonen*. C. H. Beck. München 2001, ISBN 3-406-44746-5.
- Ludger Körntgen: *Ottonen und Salier*. 2. überarbeitete und bibliographisch aktualisierte Auflage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2008, ISBN 978-3-534-21352-8.
- Timothy Reuter (Hrsg.): *The New Cambridge Medieval History 3. c. 900–1024*. Cambridge 1999, ISBN 0-521-36447-7.

2.3.2. Biographien

- Gerd Althoff und Hagen Keller: *Heinrich I. und Otto der Große: Neubeginn auf karolingischem Erbe*. Göttingen 1985, ISBN 3-7881-0122-9.
- Hellmut Diwald: *Heinrich der Erste. Die Gründung des Deutschen Reiches*, Bergisch Gladbach 1990, ISBN 3-404-61191-8.
- Wolfgang Giese: *Heinrich I. Begründer der ottonischen Herrschaft*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2008, ISBN 978-3-534-18204-6. (Rezension)
- Georg Waitz: *Jahrbücher des Deutschen Reichs unter König Heinrich I.*, Berlin 1863, auch 1963 im Nachdruck der 3. Auflage von 1885.

2.3.3. Weblinks

- genealogie-mittelalter.de
- Bericht Widukind von Corveys über die Designation Heinrich I. durch Konrad I.
- Urkunde Heinrichs I. für Kloster Hersfeld, 1.6.932 als Fotografie in den Beständen des Lichtbildarchivs älterer Originalurkunden an der Philipps-Universität Marburg mit Wiedergabe des Siegels.

2.3.4. Einzelnachweise

1. Richard Wagner : *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Tribschen bei Luzern, 1871
2. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsche Sagen. Zwei Bände in einem Band*. Kassel 1816.
3. Widukind von Corvey: *Res gestae Saxonicae. Die Sachsengeschichte*, Lateinisch/Deutsch, Buch I, 31, Reclam, Stuttgart 1997, S. 75
4. Gerd Althoff: *Die Ottonen. Königsherrschaft ohne Staat*, Stuttgart 2000, S. 23
5. Gerd Althoff: *Die Ottonen. Königsherrschaft ohne Staat*, Stuttgart 2000, S. 26
6. Widukind von Corvey: *Res gestae Saxonicae. Die Sachsengeschichte*, Lateinisch/Deutsch, Buch I, 26, Reclam, Stuttgart 1997, S. 69
7. Ludger Körntgen: *Ottonen und Salier*, 2., überarbeitete und bibliographisch aktualisierte Neuauflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2008, S. 9 f.
8. Gerd Althoff/Hagen Keller: *Heinrich I. und Otto der Große. Neubeginn auf karolingischem Erbe*, Göttingen-Zürich, 2. verbesserte Auflage 1994, S. 33.
9. Werner Goetz: *Gestalten des Hochmittelalters. Personengeschichtliche Essays im allgemeinhistorischen Kontext*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983, S. 12 f.
10. Ludger Körntgen (2008), S. 5 f.
11. Vertreter der für heutige Forschung wichtigen *Amicitiae-et-pacta*-These ist vor allem Gerd Althoff.
12. Ludger Körntgen (2008), S. 8.

13. Margret Zimmermann und Hans Kenschke: *Burgen und Schlösser im Hildesheimer Land*, 1. Auflage, Hildesheim 1998, S. VIII, ISBN 3-8269-6280-X.
14. Widukind von Corvey: *Res gestae Saxonicae*, I, 38.
15. Christian Lübke: *Die Ausdehnung ottonischer Herrschaft über die slawische Bevölkerung*, S. 69, in: Matthias Puhle (Hg.): *Otto der Große, Magdeburg und Europa*, Bd. 1, Mainz 2001, S. 65-74.
16. Widukind von Corvey *Res gestae Saxonicae*, I, 38. online-Edition: <http://mdz10.bib-bvb.de/~db/bsb00000708/images/index.html?id=00000708&nativeno=49> f.
17. Widukind von Corvey: *Res gestae Saxonicae. Die Sachsengeschichte*, Lateinisch/Deutsch, Buch I, 36, Reclam, Stuttgart 1997, S. 83-89
18. Wikisource: *Die Siegel der Deutschen Kaiser und Könige, Band 5, S. 11, Heinrich I. Nr. 2.*
19. Martin Lintzel: *Die Schlacht bei Riade und die Anfänge des deutschen Staates.*, Galt der Waffenstillstand mit den Ungarn (926 ?) für ganz Deutschland? 1933, S. 311-315, in: Georg Waitz: *Jahrbücher des deutschen Reiches unter König Heinrich I.*, Darmstadt 1963, S. 303-316
20. Johannes Fried: *Der Weg in die Geschichte. Die Ursprünge Deutschlands bis 1024*, Ullstein, Frankfurt/M.-Berlin 1998, S. 580
21. Matthias Springer: *955 als Zeitenwende. Otto I. und die Lechfeldschlacht*, S. 207, in: Matthias Puhle (Hg.): *Otto der Große, Magdeburg und Europa*, Bd. 1, Essays, Mainz 2001, S. 199-208
22. Karl Schmid: Das Problem der „Unteilbarkeit des Reiches“, in: Ders. (Hrsg.): *Reich und Kirche vor dem Investiturstreit. Vorträge beim wissenschaftlichen Kolloquium aus Anlaß des achtzigsten Geburtstags von Gerd Tellenbach*, Sigmaringen 1985, S. 1-15.
23. Franz von Kobell: *Wildanger - Skizzen aus dem Gebiet der Jagd und ihrer Geschichte mit besonderer Rücksicht auf Bayern*, Falk und Reiher, J.G.Cotta'scher Verlag, Stuttgart 1859.
24. Karl Ernst Demandt: *Regesten der Grafen von Katzenelnbogen 1060-1486*, Textstelle, Selbstverlag der Historischen Kommission für Nassau, Wiesbaden 1986, ISBN 3-922-24414-9.
25. *Annales Palidenses*, Pöhlde um 1182, in Georg Heinrich Pertz: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* (in folio) (SS) Bd. 16, *Annales aevi Suevici*, S. 61, Stuttgart 1859, in Georg Waitz: *Jahrbücher des Deutschen Reichs unter König Heinrich I.*, Berlin 1863.
26. *Sächsische Weltchronik*, um 1260, in Hans Ferdinand Maßmann: *Das Zeitbuch des Eike von Repgow in ursprünglich niederdeutscher Sprache*, Stuttgart 1857.
27. *Lohengrin* des Codex Palatinus Germanicus 345, S. 79 links, Str. 317, Bayern 1283-1289, in Dr. Heinrich Rückert: *Lohengrin: Zum Erstenmale kritisch*, Quedlinburg und Leipzig 1858
28. *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen 1856.
29. Hellmut Diwald: *Heinrich der Erste. Die Gründung des Deutschen Reiches*, Bergisch Gladbach 1990, S. 199 ff
30. Thomas Lirer: *Schwäbische Chronik*, des Codex Palatinus Germanicus 127, S. 173 rechts, Ulm, 12. Januar 1486.
31. Georg Friedrich Benecke, ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, vederspil, Leipzig 1854-1866
32. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, veder-spil, Leipzig 1872-1878
33. Widukind von Corvey: *Res gestae Saxonicae. Die Sachsengeschichte*, Lateinisch/Deutsch, Buch I, 10, Reclam, Stuttgart 1997, S. 42
34. Jacob Grimm: *Geschichte der Deutschen Sprache*, Falkenjagd, Frankfurt 1848, S. 49
35. Bruno Staib: *Linguistica Romanica et Indiana: Festschrift für Wolf Dietrich*, Mainz 2000.
36. Friedrich Ludwig Jahn: *Deutsches Volksthum*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1980 (Neudruck der Auflage von 1813), S. 349 f., 359, 389 f., 396.
37. Georg Waitz: *Jahrbücher des deutschen Reiches unter König Heinrich I.*, Darmstadt 1963, S. X.
38. Leopold von Ranke: *Weltgeschichte. Sechster Theil*, Zersetzung des karolingischen, Begründung des deutschen Reiches. Erste Abtheilung, Leipzig 1885, S. 114.
39. Julius Jung: *Julius Ficker, 1826-1902. Ein Beitrag zur deutschen Gelehrten-geschichte*, (Neudruck der Ausgabe Innsbruck 1907), Aalen 1981, S. VIII.
40. Alfred Thoss, *Heinrich I. Der Gründer des Deutschen Volksreiches*, 3. Auflage, Berlin 1943, S. 7 f.
41. Hans Jessen (Hg.): *Die Deutsche Revolution 1848/49 in Augenzeugenberichten*, dtv, München 1976, S. 301.
42. Siegfried Kogelfranz / Willi A. Korte: *Quedlinburg - Texas und zurück. Schwarzhandel mit geraubter Kunst*, München 1994, S. 22.
43. Zitiert in Wolfgang Wippermann: *Der Deutsche Drang nach Osten. Ideologie und Wirklichkeit eines politischen Schlagwortes*, Darmstadt 1981, S. 44.
44. Hermann Lorenz: *Werdegang von Stift und Stadt Quedlinburg. Quedlinburgische Geschichte zur Tausendjahrfeier der Stadt Quedlinburg*, Quedlinburg 1922, S. 37.
45. Germanien. Monatshefte für Germanenkunde zur Erkenntnis deutschen Wesens. - Offizielles Organ des Ahnenerbes e.V., Heft 7: *Sonderheft zum tausendsten Todestage des Reichsgründers König Heinrich I. Mit einem Geleitwort des Reichsführers SS Heinrich Himmler*, Juli 1936, Berlin-Leipzig 1936, S. 193 f.
46. L. Kahn Meyer und H. Schulze: *Realienbuch. Ausgabe A*, Vollständige Ausgabe für evangelische Schulen, Bielefeld-Leipzig 1935, S. 40.
47. Abdruck der Rede in Himmlers und Hitlers Symbolpolitik mit mittelalterlichen Herrschern S. 18-24.
48. Katrin Himmler, *Die Brüder Himmler. Eine deutsche Familiengeschichte*, Fischer, Frankfurt/M. 2007, S. 265, ISBN 978-3-596-16686-2.
49. Carlrichard Brühl, *Deutschland-Frankreich. Die Geburt zweier Völker*, Köln 1990 S.422.
50. Gerd Althoff, *Die Ottonen. Königsherrschaft ohne Staat*. 2. erw. Auflage, Stuttgart 2005, S.66.
51. Johannes Fried (1998), S. 585.
52. Johannes Fried (1998), S. 587.
53. Bernd Schneidmüller, *Heinrich I. (919-936)*, in: Bernd Schneidmüller/Stefan Weinfurter (Hg.), *Die deutschen Herrscher des Mittelalters. Historische Portraits von Heinrich I. bis Maximilian I.*, C. H. Beck: München 2003, S. 15-34; hier S. 28 f.
54. Schjelderup „Wagner und seine Werke“, 1913

55. Carl Fr. Glasenapp
 1. Das Leben Richard Wagners in sechs Bänden
Ausgabe 1894
 2. Das Leben Richard Wagners in sechs Bänden
Ausgabe 1905
 3. Das Leben Richard Wagners in sechs Bänden
Ausgabe 1908
56. Götz Friedrich
Wagner-Regie, 1. Aufl. 1983

