

Universität Hamburg
Institut für Germanistik
Seminar *Das Theater Richard Wagners*

Hausarbeit im Wintersemester 2013/14

Lohengrin - *Herrschaftsbild und Rezeption in Deutschland*



Unfreiwillig (?) komisch: (Nicht untypisches) Plattencover der 1980er Jahre

Bearbeiter: André Wolfram Schlecht M.Sc.

Inhaltsverzeichnis

I	Einführung	S. 1-3
II	Untersuchungen im Libretto	S. 4-9
III	Ausgewählte Rezeptionen	S. 9-12
IV	Exkurs zur Bilderwelt	S. 12-14
V	Persönliches Fazit	S. 14
VI	Quellen	S. 15

I Einführung

I.1 Schwärmerei der *décadence*?

Die Wahrnehmung des Lohengrin im bürgerlichen Deutschland

Kaum ein (musik)dramatisches Werk erfuhr eine so polarisierende Aufnahme zwischen berauschter Hingabe und dem Verriss durch zahllose Possen, Satiren und Karikaturen.

Der Lohengrin dient seit jeher als ein zentrales Identifikationsobjekt des deutschen Bürgertums und gereichte während der Epoche Wilhelms des Zweiten sowie in der Zwischenkriegszeit des frühen 20. Jahrhunderts – freilich ohne aktives Zutun des bereits 1883 verstorbenen Meisters – geradezu zur Inkunabel des Deutschnationalismus. Neben einem Füllhorn deutschnationaler Zitate und martialischer Massenszenen, welche die Nürnberger Inszenierungen eines Speer oder einer Riefenstahl vorwegzunehmen scheinen, stehen dabei Pomp und Pathos der Bilderwelten im Vordergrund, welche wohl taugen, um, gleichsam individuell wie massenpsychotisch wirksam, zu betören, ja, verstören.

Rausch - das ist das häufigste Schlagwort der Rezensenten, *heilige Schauer* im Nimbus der Herrschaft, welche im prächtigen Gewandt aus der metaphysischen Sphäre einschwebt (wie es die Coverdarstellung oben wohl beispielhaft weist). Unkritisch und emotionell betört, mag der Betrachter darin keine Mängel sehen, sich geradezu willig dem kollektiven Taumel hingeben; mit einigem kritischen Abstand aber bleibt möglicherweise nicht viel mehr zurück als ein schwacher Handlungsfaden, weitgehend stumpfe und langweilige Charaktere, oberflächlicher Pomp von häufig unfreiwilliger Komik und einige politisch anrühige, wenn nicht brisante Vorstellungen von unfehlbarer Herrschaft, hierarchischer Unterordnung und unbedingter Treue.

Wenn Friedrich Nietzsche im *Fall Wagner* (1888) die "Weltflucht der Bourgeoisie" diagnostiziert, so hiermit ein vorrangiges Merkmal jener obskuren, in der Philosophie und Literatur seit dem 18. Jahrhundert als "décadence" bezeichneten gesamtgesellschaftlichen Geisteshaltung. Mit Dekadenz ist dabei eine im Verfall begriffene Kultur gemeint, wie es die überwiegende Anzahl der Philosophen, Literaten (und letztlich politischen Utopisten) der vorletzten, als "Fin de siècle" (Fin - sic!) bezeichneten Jahrhundertwende bereits zeitgleich unterstellten bzw. rückblickend erkannt zu haben meinen. Dass in solchen Situationen das Individuum wie das Kollektiv zu Erlösungsphantasien neigt, ist historisch erwiesen, und dass diese letztlich zumeist in gewalttätigen Umwälzungen bzw. persönlichen Desillusionen enden – wie es der Lohengrin geradezu sinnbildlich in der politischen sowie zwischenmenschlichen Krise und ihrer letztlich Katastrophe vor Augen führt.

Der *Weltflucht*-Aspekt durchwirkt den Lohengrin wie ein Roter Faden in der ungreifbaren und unbegreiflichen Schimäre des Schwanenritters, welcher als vollkommene Projektionsfläche "dekadenter Schwärmerei"¹ daherkommt, und kann gleichsam positiv – in sensibel-individueller Verklärung eines Thomas Mann – wie negativ – in massenpsychotisch-politischer Indoktrination des sprichwörtlichen *Untertans* eines Heinrich Mann – wahrgenommen und ausgedeutet werden. Es ist das deutschen Klein- UND Bildungsbürger-, d.h. das sprichwörtliche "Spießbürgertum" in seiner Ganzheit, welches sich den Lohengrin

¹ Nietzsche in verschiedenen Schriften zur so genannten bürgerlichen Sentimentalität

um die vorletzte Jahrhundertwende auf diese oder jene Weise innig zu Herzen nimmt und dabei auf der Bühne wie im realen gesellschaftlichen Kontext – eben jenem durch breite Bevölkerungsschichten als latent brüchig gefühlten *Fin de siècle* – auf die metaphysische Erlöserfigur konzentriert und eine hierarchisch einwandfreie (Unter)ordnung flaut. Die Selbstaufgabe der Eigenverantwortung, die Fügung in die absolute Kontrolle der (angeblich) idealen Herrschaft – das scheint der sozpolitische Kern des Lohengrin, nicht aber – von den romantischen Pendants *Holländer* und *Tannhäuser* abweichend sowie insbesondere vom hochpersönlichen *Tristan* – irgendeine tief greifende und entsprechend ausgefeilte zwischenmenschliche Beziehung. Alles ist Oberfläche, Pathos und Rausch, der Nimbus der Herrschaft im kühnen Gewande und fürwahr nichts als *welscher Pomp und Tand* dieser eigentlichen Grand Opera, dem Wagner doch stets so sehr abzuschwören sucht und in den Meistersingern verballhornen wird. Im Lohengrin gibt sich der Meister diesem völlig hin.

Wagners (vorgebliche) Intention wird uns allerdings durch seine eigenen Worte vermittelt²:

"Als Symbol der Fabel kann ich nur festhalten: Die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit der Dauer derselben."

Zweifel in die Annahme allzu vielschichtiger Tiefen sei angebracht:

Scheint nicht möglicherweise – der Ambivalenz der Gebrüder Mann entsprechend (s.u. *Jugendtraum und Spießertum*) – Wagner's gleichsam zerrissenes Eigenwesen durch, wenn er sich nach der Katastrophe des anarchischen Tannhäusers anscheinend positivistisch in die Sucht nach absoluter Harmonie vertieft, wiewohl (bzw. weil) letztere durch die Übertragung der Eigenverantwortung auf höhere weltliche oder metaphysische Mächte eine Zwanghafte sei? Wie gewöhnlich verlockt es, die Deutung von Wagner's fiktionalem Stimmungsbild bzw. –Umschwung in seiner faktischen Biographie zu suchen, jener Lebensphase um das Jahr 1848 im Spannungsfeld der bürgerlichen Revolution, welche ihn letztlich, vielleicht nicht ganz unwillig, aus der etablierten Gesellschaftsordnung des deutschen Bürgertums katapultiert und möglicherweise eine Suche (Sucht) nach Lösungen begründet. Zwischen 1845 (Beginn der Textbearbeitung zum Lohengrin) und 1850 (*Weimarer* Uraufführung) prangt jener Hiatus des Dresdener Maiaufstandes und die Flucht aus dem vermeintlich sicheren (wohl aber auch allzu eintönigen) Lebensstatus als quasi biederer Hofbeamter, der ein weitere Odyssee des Meisters für beinahe zwei Jahrzehnte bis zur persönlichen „Erlösung“ durch König Ludwig II (1865) bedeutet – Indizien der psychischen Selbstdarstellung Wagners, der hier dem Vorgänger Tannhäuser entgegen, welchen Udo Bernbach³ als "hilflosen Anarchisten" charakterisiert, sowohl in den unfassbaren Genius (Schwanenritter) wie den braven Untertanen (das Gefolge) wiederum eigene Wesenszüge projiziert. Dabei scheint signifikant, derweil Tannhäuser als radikal Agierender auftritt, die Unwirksamkeit allen Handelns – vielleicht *das* Leitmotiv im Lohengrin: Es wird nicht wirklich agiert (bzw. regiert) sondern nur ums Handeln schwadroniert (wie's gleichsam Heinrich Mann's *Untertan* tut bzw. flaut, sich in Herrschaftsphantasien berauschend). Lohengrins Herrschaftsideal setzt sich derweil in die absolute Ordnung, in hierarchische Strukturen als Heilmittel wider das potenzielle Chaos (wie es zeitgleich die Philosophen des Nietzsche-Schopenhauer-Kreises für ihr utopisches – und letztlich präfaschistisches – Gesellschaftsmodell propagieren).

Wenn Laut Anhang zum Textbuch⁴ Lohengrin (auch) ein "politisches Stück (...) um Macht und Herrschaft" sei, so verlockt die Unterstellung: Es ist NUR ein politisches bzw. kollektives Machwerk. Die zwischenmenschlichen Beziehungen, besonders die angebliche "Liebe" zwischen Elsa und dem Schwanenritter, bleiben seltsam unvermittelt, wenig tiefgründig unverständlich und entbehren fast gänzlich intimer Momente; selbst das Schlafzimmer prangt

² in: *Drei Operndichtungen nebst Mitteilung an meine Freunde* (1852)

³ Bedeutender zeitgenössischer Politikwissenschaftler und Wagner-Rezensent

⁴ Bezug in dieser Hausarbeit ist stets die Reclam-Ausgabe, Hrsg. Egon Voss (2001)

im weitgehend öffentlichen Fokus, wie Wagner (unbewusst oder süffisant) anzumerken meint, wenn der Schwanenritter auf der Bettschwelle "zum ersten Mal sind wir *allein*"⁵ verlautet. Dieses Alleinsein dauert dann auch nicht lang, wenn sich eben hier zwei Schlüsselszenen wiederum im kollektiven Fokus vollziehen: Der Überfall durch Telramund, welcher mit seiner Erschlagung endet, sowie die "verbotene" Frage Elsa's, angeblich die Katastrophe lösend, von Lohengrin hernach anklagend vor einer breiten Öffentlichkeit ausgeweidet und damit wohl letztlich nichts anderes als den „Coitus Interruptus“ seiner missglückten Brautnacht kaschiert. Feinsinnig melancholische Szenen wie Elisabeth's Klage oder Wolfram's Abendstern im Vorgänger *Tannhäuser* suchen wir fast ganz vergeblich. Dem Mangel an Intimität und individueller Tiefen entgegen protzen stets Volksmassen auf – musikalisch durch die Chordominanz gekennzeichnet –, die zu jeder (un)möglichen Szene als willige Claqueure dienen und sich, den jeweils vorherrschenden Machtverhältnissen konform, zwangskollektiven Rausch- oder Abscheuzuständen hingeben (wie der unkritische Betrachter und personifizierte *Untertan*: "Gegen die Macht unternimmt man eben nichts"). Diese eskalieren in mehreren deutschnationalen Jubelfeiern, welche markig, martialisch und bombastisch Pendants etwa des *Tannhäuser* (Einzug der Gäste) bzw. der *Meistersinger* (Sachsens Schlussmonolog) zweifellos in den Schatten stellen und im berühmten Monolog Heinrich's mit u.a. "Für deutsches Land das deutsche Schwert (...)"⁶ gipfeln. *Darauf* scheint die ganze Oper hinauszulaufen – hier entladen sich wohl die aufgestauten kollektiven Emotionen – und nicht etwa auf die zwischenmenschliche Katastrophe (der einsamen und praktisch während des gesamten Werkes von Allen und in allen Situationen verkannten Elsa); dass Elsa letztlich "entseelt" danieder sinkt, derweil der Schwanenritter feige in sein unbegreifliches Vakuum zurück fleucht, scheint dann nurmehr eine Randnotiz und geht dem Zuschauer wohl nicht mehr wirklich zu Herzen⁷.

I.2 Der Gegenstand dieser Hausarbeit

ist die Untersuchung der Eigenart, die Wahrnehmung und (kaum wirklich) Ausübung von Macht und Herrschaft im Libretto des Lohengrin durch seine Protagonisten, Antagonisten und Statisten. Es folgt eine Auswahl exemplarischer Rezensionen bzw. Inszenierungen. Dabei werden die Gebrüder Mann⁸ im Fokus stehen und deren ambivalente Betrachtung inmitten jener als "dekadent" verstandene Epoche des Fin de siècle, als deren Künstlerprotagonist Wagner gilt. Der zugegebenermaßen rauschhaften Hingabe eines Thomas Mann in die mystische Scheinwelt des nebulösen Schwanenritters steht die Abrechnung eines Heinrich Mann gegenüber, der eben denselben Rausch – nunmehr deutschnational auf die politische Ebene erhoben – als geradezu gefährlich naiv brandmarkt; nicht zuletzt wird das unfreiwillig Komische, gerade auch der Wagnerischen Bilderwelten, karikiert, wie es zahllose Kritiker – es sei hier nur auf den Wagnerzeitgenossen Nestroy verwiesen – zu ähnlichen Verrissen reizte. Die Deutung von Peter Konwitschny's⁹ Lohengrin-Inszenierung, an der Hamburgischen Staatsoper 1998 uraufgeführt, mag wohlwollend zwischen den Gebrüdern Mann angesiedelt sein und durchaus auf Wagners eigene Einlassung (s.o.) zurückgreifen, wenn unter dem Motto der "unerfüllbaren Sehnsucht" eine Art Coming-to-Age-Drama eher die zwischenmenschliche und entwicklungspsychologische Ebene erschließt und die politische Brisanz – wenn auch nicht gänzlich ausgespart und wohl (durch u.a. das Wesen der Kulissen sowie die martialische Finalszenen) Heinrich Mann reflektierend – durchaus nicht im Fokus der häufig stereotypen Wagnerkritik prangt.

⁵ 3. Aufzug, 2. Szene, 820 f

⁶ 3. Aufzug, 3. Szene, 982

⁷ das Groß der Emotionen wurde ja bereits vordem vortrefflich in vollmundigen *Heils!* abgeprotzt

⁸ Schriftsteller der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine diametral gegensätzliche Haltung und Stilistik aufweisen. Gilt Heinrich als linker Kritiker der Bourgeoisie, wird Thomas als konservativ erachtet; als so bezeichneter "Chronist der *décadence*" legt er aber auch deren Schwächen schonungslos offen

⁹ Zeitgenössischer Musiktheater-Regisseur, u.a. des Lohengrin an der Hamburgischen Staatsoper (seit 1998)

II Aspekte im Libretto

II.1.1 Krise und Herrschaft

Am Anfang steht die politische Krise und zieht sich als Roter Faden durch das Werk: König Heinrich sucht in Brabant um Unterstützung für seinen reichsdeutschen Kriegszug und findet ein Volk in Aufruhr und ungeklärte Herrschaftsverhältnisse vor. Etwaig Anteilnahme für Elsa's Status im Zentrum dieser Unordnung lässt sich durchweg nicht erkennen, ihr Schicksal steht nicht mehr und nicht weniger als im Wege seiner eigentlichen Mission – Solange das Land ohne *Führer* (sic!) siecht, solange keine hierarchische Ordnung wider das Chaos ersteht, solange kann's ihm keine Heerfolg' leisten, *das* ist der politische Kern. Und diese Krise ist offenbar trotz aller fürstlicher bzw. weltlicher Macht nicht lösbar, was sogleich ein Schlaglicht auf das Wesen der Herrschaft und damit die zentrale Frage dieser Hausarbeit wirft: Die Protagonisten sind quasi ohnmächtig und vertrauen nurmehr auf die Leitung Anderer (geglaubt Mächtigerer) – und letztlich auf metaphysische Lenkung. Die angeblich Herrschenden erscheinen allesamt, handlungslahm und fremd gelenkt, nicht reifer als naive Kinder (s. Konwitschny) und geben sich willig jeder Lösung hin, die ihnen die Verantwortung abnimmt, wie Heinrich Mann es grimmig herausstellen wird. Der Schwanenritter kommt also als *Deus ex machina* quasi aus dem Nichts – dabei seinerseits nach vernünftigen Kriterien von fürwahr *fragwürdiger* (sic!) Legitimierung – stellt aber nichts desto trotz tatsächlich im Handstreich die Einheit her, schwingt sich dabei noch unvermutet zum Heerführer eines Krieges auf, der ihn als Gottgesandter eigentlich gar nichts angehen sollte, und faselt zudem von "Liebe" einer Dame gegen, die er vor kaum 5 Minuten kennen gelernt. Derweil überschlagen sich die beiden weltlichen und metaphysischen Fürsten in gegenseitiger Lobhudelei und berauschen sich ihrerseits, der zu jeder Vorgabe der jeweils Herrschenden klatschenden Volksmasse sowie dem wohl berauschten Publikum gleich, am Nimbus ihrer eigenen Macht und jener ihres Pendants – welche letztlich auf tönernen Füßen steht und kaum real ausgeübt wirkt. Das Wesen der Herrschaft liegt hier im *Glauben* und ist keineswegs durch konkrete Handlungen begründet, wie später der Schwanenritter sich (wohl erleichtert nach den aufreibenden Erlebnissen in der allzu sperrigen Reale) sowohl aus der Heer- als auch der Ehe-Affäre zieht. *Agiert* wird er letztlich überhaupt nur einmal in der Niederstreckung Telramunds haben – auch und gerade Konwitschny mag hier das Moment der erwachsenen Reifung erkennen, wenn er das Holz- schier unvermittelt durch ein Metallschwert ersetzt – derweil Heinrich vom ersten bis zum letztem Moment als quasi unbeteiligter Zuschauer verharret und eine äußerst schwache Figur abgibt. So wie die Macht (und damit letztlich dauerhafte Ordnung?!) praktisch nur eine Schimäre sei, nach der man hoffend greift und über deren Symbole man rauscht, so wirken ihre (angeblich rechtmäßigen) Inhaber als bloße Statisten eines metaphysischen Auftrages, ohne jemals handelnd in Erscheinung zu treten. Die faktischen Akteure dagegen sind paradoxerweise jene Personen, welche dieser Macht zuwider stehen und sie *in Frage stellen*.

Das Drama ist deutlich in Gut und Böse unterschieden: Die *Zweifler* der Ordnung sind es, die hierarchischen Außenseiter, welche als Antagonisten stehen und vom Meister eindeutig als negativ gezeichnet werden: Ortrud, die einzig durchgehend Aktive (und also selten interessante Figur), Telramund, der armselig ständig Manipulierte, sowie seine vier verbliebenen Mannen, welche, wie wir sehen werden, eine essentielle Aussage zum Handlungsverständnis tätigen, sowie zweifellos Elsa, die sich in ihrer ambivalenten Schlüsselrolle, wenn auch teils manipuliert, letztlich doch freisinnig und emanzipiert wider den blinden Glauben wendet; dabei erntet sie von Wagner eindeutig bittere Kritik, wenn er sie in das Zentrum der Katastrophe rückt und, wohl in seinem ureigenen Selbstverständnis in der Person des Schwanenritters, geradezu peinlich öffentlich als Schuldige prangert, die dem "fürchterlichen Weibe" Ortrud wohl in keiner Weise nachsteht.

II.1.2 Der Lohengrin als Antithese zur Aufklärung?

Stellen wir gegen die Prämissen der Aufklärung (Stichwort: Emanzipation) die Bereitschaft zur Unterordnung in selbstverschuldete Unmündigkeit durch Übertragung von Eigenverantwortung auf weltliche oder metaphysische Autoritäten, so finden wir dieses Prinzip im Herrschaftsverständnis des Lohengrin, sowohl politisch wie in der Liebe, geradezu exemplarisch reaktionär. Die Hierarchie als Heilmittel gegen das angebliche Chaos, der Wille zur Macht¹⁰, ohne die eine Gesellschaft verfallt, wie es im Handlungsfa- den des Lohengrin weisgemacht werden will – das schlägt unzweifelhaft in die präfaschistische Philosophie des Schopenhauer-Nietzsche-Kreises und steht seltsam diametral wider die anarchischen Ideale eines Tannhäusers oder auch eines Walther von Stolzing, welcher doch seinerseits eben diese kanonische Ordnung als morsch und überflüssig erachtet. Als Leitmotiv im Lohengrin sei also unterstellt: Sich der Herrschaft fügen und ihrer Symbole *berauschen*.

(Fast) alle Protagonisten und Statisten treten fremd gelenkt auf und zumeist inaktiv duldsam, obrigkeitshörig und – heischend, hingebungsvoll und blind vertrauend, naiv und unreif (und somit durchaus "kindisch" zu nennen, wie es Konwitschny deutet; dabei liegt dieses Verhalten wohl eher im Erwachsenen?!). Die letzte Machtinstanz ist das Gottgnadentum, der unbedingte Glauben, welcher keinen Zweifel duldet und die Kategorisierung von "Guten" und "Bösen" bewirkt: Zu den Bösen zählt offenbar, wer die Herrschaft hinterfragt (wie es Heinrich Manns *Untertan* hervorragend beruft).¹¹

II.2 Textstellenanalyse zu Herrschaftsaspekten

Es sollen nun anhand signifikanter Textstellen das Wesen der Charaktere, ihre Machtwahrnehmung und (seltener) Machtausübung beleuchtet werden und sie dabei in vermeintlich "Gute" und "Böse" separiert:

Da sind zuerst einmal die Brabantischen **Volkmassen**, welche offenbar solange als "Gute" auftreten, solange sie, bemerkenswert stoisch während des ganzen Werkes, als Dauerclaqueure wirken bzw. als kollektive Ankläger, und sich jeder neuen Herrschaftssituation Gehorsam heischend fügen, wie Heinrich Mann besonders süffisant bemerkt. Sie kommentieren dabei gebetsmühlenartig die Floskeln "Ehr und Treu" (des Mannes und Reiches), die zahlreich aus den Mäulern der gleichsam männlichen Protagonisten (Heinrich und Schwanenritter) dringen, mit ebenso zahllosen "Heils!", die das faschistische Nürnberg vorwegzunehmen ahnen – Was wiederum verdeutlicht: Im Lohengrin geht es nicht um tiefe zwischenmenschliche und individuelle Emotionen (wie insbesondere im Tristan), schon gar nicht um Auflehnung je (etwa eines Anarchisten Tannhäuser) gegen die etablierte Ordnung, hier geht's um sklavisches Unterwerfen. Als exemplarische Textbelege seien der Eröffnungsmonolog Heinrichs sowie sein ungleich "berüchtigterer" Schlussmonolog genannt, letzterer als Inkunabel des Deutschnationalismus gilt, sowie die Huldigung und Ehrerbietung der stets berauschten Massen. Heinrich legt also vor (1. Aufzug, 1. Szene):

" Was Deutsches Land heißt, stelle Kampfesscharen –

Dann schmäht wohl niemand mehr das Deutsche Reich!"

Nach einmal mehr symptomatischem Chor: "Heil, König Heinrich – König Heinrich, Heil!" läuft Heinrich dann zur Höchstform auf (3. Aufzug, 1. Szene):

"Nun soll des Reiches Feind sich nahn – wir wollen tapfer ihn empfan.

Aus seinem öden Ost daher soll er sich wagen nimmer mehr.

Für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft bewährt!"

¹⁰ Nietzsche in *Der Antichrist*

¹¹ Exkurs: Diese Frage scheint, z.B. in der Beurteilung der so genannten "Whistleblower", aktueller denn je: So wird dem Bedürfnis nach gesellschaftlicher (Schein)harmonie durch Verdrängung (offenbarter Staatsverbrechen) nachgegeben und der *Zweifler* bzw. der Überbringer unangenehmer Wahrheiten als Verräter gebrandmarkt. Das Obrigkeitsheischen des *Untertans* IST allgegenwärtig...

Auch der Schwanenritter höchstselbst stößt diverse Male in das deutschnationale Füllhorn, wie im 3. Aufzug, 3. Szene, S. 1100 ff:

"(..) Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen
des Ostens Horden siegreich niemals ziehn."

Dagegen stehen die in der Populärrezension zu Unrecht weitgehend vernachlässigten **vier Getreuen Telramunds**, die als Zweifler an den Herrschaftsverhältnissen und des Sendungsauftrags Lohengrins vorrangig in der Riege der „Bösen" wirken, bei dialektischer Betrachtung aber einzig nicht vom Rausch und Schein Verblendete sind! Signifikant ist dabei folgend zentrale Textstelle (2. Aufzug, 3. Szene, S. 607 ff), wenn sie sich fragen, warum dem Heerruf des aus dem Nichts erschienenen Schwanenritters Folge geleistet werden sollte, zudem noch gegen einen gleichsam schimärischen Feind – und damit Hochverrat an der Sache des patriarchalisch geprägten Deutschnationalismus üben, der fraglos Folge fordert:

"Nun hört, dem Lande will er uns entführen
gegen einen Feind, der uns noch nie bedroht (...)."

Die "Guten" sind durch König Heinrich und den Schwanenritter vermeintlich als zwei Mächtige gezeichnet, welche tatsächlich eine Herrschaft auf tönernen Füßen praktisch niemals wirklich auszuüben vermögen:

König Heinrich regiert nicht und steht äußerst schwächlich als meistens ohnmächtiger und von den Zuständen peinlich überraschter Zuschauer da, wenn er sich nicht wortgewaltig in kühnen Monologen (oben genannter deutschnationaler Eigenart) erschöpft. Letztlich entledigt er sich erleichtert der Regierungsgewalt und legt sein Heil in die Arme des Gottesurteils in der nebulösen Person des aus dem Vakuum herabgestiegenen **Schwanenritters**. Dieser seinerseits besitzt auch gar keine eigenen Fähigkeiten (weder in der Politik, im Kampf, noch in der Liebe), als eine namenlose metaphysische Legitimierung. Die Charaktere bleiben seltsam oberflächlich, beliebig und ohne jede Empfindsamkeit. Außerdem sind beide "Herrscher" stets in einer pathetisch wechselseitigen Huldigung verfangen, sich offenbar am Nimbus der Macht und ihren wahrscheinlich glitzernden Gewänder, (wie es die historischen Bilderwelten wollen) ein weiteres Mal buchstäblich *berauschend*. Wie insbesondere Konwitschny vor Augen führen wird, flieht letztlich der Schwanenritter seinerseits vor den nunmehr ganz konkret weltlichen Herausforderungen der dräuenden Realwelt (d.h. dem Heer- und Ehevollzug) zurück in die Sicherheit (und Beliebbarkeit) seiner Gralsburg, weil er offenbar nicht zu wirklicher Zufriedenheit taugt. Kollidiert er an der Realität und diese an ihm, so entpuppt sich der Schwanenritter wiederum geradezu sinnbildlich als personifizierte *Schwärmerei* (der *décadence* und der *Bourgeoisie*, die dazu flaut und rauscht und träumt). Diesbezüglich lässt sich, Wagners eigener Aussage entsprechend (siehe oben), Konwitschny's wohlmeinende Deutung des Schwanenritters als letztlich Unperson bzw. inkarniertes Ideal (Andere sagen: Archetypus der Heilsphantasie) durchaus projizieren, macht aber den angeblichen Protagonisten auch nicht eben fassbarer und emotionell Anteiliger. Die Figur des Schwanenritters bleibt – wie sooft in Heldenerzählungen, da die Randfiguren sympathischer scheinen und/oder uns spannungsreicher ähneln – seltsam farblos, schimärisch unfassbar und entbehrt weitgehend der vielschichtigen Individualzeichnung etwa eines *Mentors* Sachs.

Die exemplarische Textstelle unkritischer Herrschaftsverherrlichung findet sich bereits im ersten Auftritt des Schwanenritters (1. Aufzug, 3. Szene, S. 203 ff), indem alle Protagonisten und Statisten dem Nimbus der Macht fraglos erliegen, statt zu irgendeinem gesunden Zweifel zu taugen (dagegen: Telramunds Ritter, viel später auch Elsa). Sein wundersames Erscheinen wird durch die Massen folgendermaßen kommentiert und darf wohl wieder als oberflächlicher Rausch charakterisiert werden, welcher vornehmlich auf dem äußeren Erscheinungsbild fußt:

"Wie fasst uns selig süßes Grauen – Welch holde Macht hält uns gebannt!

Wie schön und hehr ist er zu *schauen* (sic! visueller Rausch) –

Den solch ein *Wunder* trug an Land" (was soll es auch sonst sein?!)."

Dann folgt sogleich spontan die wechselwirksame Huldigung der beiden weltlichen bzw. metaphysischen Fürsten, ohn jeglich rationale Begründung in der sicheren Unterstellung (visuellen Gewissheit?!) ihrer höheren Legitimität. Vor allem diese Szene stellt Heinrich Mann in Frage (s.u.), wenn sich selbst der König - "wie irgendein Untertan" verhalte.

Zuerst grüßt aber gleichsam artig Lohengrin:

"Heil König Heinrich! Segensvoll mög Gott an Deinem Schwerte stehen!

Ruhmreich und groß soll dein Name von dieser Erde nie vergehn!"

Heinrich folgt entsprechend untätig und schluckt fraglos die metaphysische Erklärung:

"Hab Dank! Erkenn ich recht die Macht, die dich in dieses Land gebracht,

so kommst Du uns von Gott gesandt?" (Von „Erkenntnis“ kann wohl keine Rede sein)

Dann folgt rasch die reichlich unvermittelte "Liebes"erklärung Elsas:

"Mein Held, mein Retter! Nimm mich hin! Dir geb ich alles, was ich bin!"

Es ist wohl eher spontane Hörigkeit. Nach einig Wortgeplänkel zieht der Schwanenritter nach:

"Elsa ich liebe Dich." – und man fragt sich, woher diese spontane Eingebung stammt.

Nun scheint diese Beziehung (man mag es kaum Liebe nennen, wohl aber Verlangen?!) völlig aus der Luft gegriffen ohne jeden Vorlauf bzw. irgendeine Evolution und entbehrt der emotionellen Magie so vieler anderer Wagnerdramen, wenn wir nur dagegen die Innigkeit von Tristan und Isolde sehen, das Dreiecksverhältnis Elisabeths, Heinrichs und Wolframs oder selbst Sentas ähnlich spontane Hingabe, die aber doch durch uralte Träume greifbarer und im Erlösungswunsch des Holländers doppelseitig scheint (derweil es den Schwanenritter nach eigenem Bekunden doch eigentlich zurück in "Glanz und Wonne"¹² der Gralsburg ruft).

Bevor ich noch einmal auf Elsa zurückkommen werde, soll ein kurzer Blick auf die übrigen "Bösen" geworfen werden, die allesamt der Charakterisierung "Zweifler" anheim fallen:

Telramund zuerst, der, wenn auch Zweifler, von allen Seiten chronisch ferngesteuert, praktisch nur als Naivling protzt und wohl eine der schwächlichsten Wagnergestalten ist; selbst seine Ritter, die bereits lobende Erwähnung fanden, scheinen selbstbewusster zum eigenen Urteil fähig, derweil Telramund nur abwechselnd den Eingaben der Mächtigen oder Ortruds folgt. **Ortrud** ihrerseits wirkt als einzig chronische Akteurin, ja, oftmals Dirigentin des ganzen Geschehens und Zweifelnde an allen Autoritäten, selbst und gerade, da noch den heidnischen Göttern ihres mächtigen Friesengeschlechtes verbunden, an der jungen Religion des christlichen Establishments. Hochinteressant und selbstbewusst, scheint sie ein Schlaglicht auf Wagners angeblichen Feminismus zu werfen; trotzdem führt sie die Riege der "Bösen" an, wenn sie beständig zu nichts anderem taugt als Rachsucht und Manipulation.

Elsa ist ambivalent beschrieben und kann im Laufe des Geschehens (bzw. während dreier kurzer Tage) immerhin eine erhebliche Charakterentwicklung vorweisen, derweil die männlichen Protagonisten stagnieren. Sie wächst von der Dulderin (= weiblicher Christus?) über die liebend Hörige zur endlich (und berechtigt) Zweifelnden (= Eva?), wenn auch durchaus auf Ortruds Ermahnen. Tatsächlich ist sie es aber, die das ganze Hirnsgespinnst des Schwanenritters, seiner Aura und tönernen Herrschaft durch ausschließlich (gesunden) Zweifel zum Einsturz bringt. Dem Dogma der Unfehlbarkeit bzw. dem absoluten Herrschafts- und Vertrauensanspruch gegen setzt sie den Erkenntnisgewinn, wie es den Philosophen der Aufklärung (und der Moderne) wohl behagt. Dass Wagner indes Elsa in eben dieser aufklärerischen (aufrührerischen) Rolle als negativ erachtet und ihr wohl keineswegs nachtrauert, wenn sie am Ende "entseelt" danieder sinkt, wird in den heftigen Anklagen des

¹² Lohengrins Monolog, 3. Aufzug, 2. Szene, 900 ff

Schwanenritters deutlich, die nicht weniger bitter klingen als Telramund's Monolog dem "fürchterlichen Weibe" Ortrud gegen.

Dass, wie oben dargelegt, im Lohengrin selbst das Schlafgemach seiner Intimität zugunsten kollektiver Umtriebe entbehrt, wird besonders deutlich, wenn der Schwanenritter seine ganze männliche Enttäuschung über den, nennen wir es "Coitus Interruptus" quasi der Volkmenge "outet", seine angeblich große Liebe unter Anklage der (geistigen) Untreue kasteiend (3.Aufzug, 3. Szene, S. 1018 ff):

"Zum anderen aber sollt ihr Klage hören:

Denn aller Welt nun klag ich laut, dass zum Verrat an mir ließ sich betören
die Frau, die Gott mir anvertraut.

(...) Nun hat sie ihren teuern Schwur gebrochen,
treulosem Rat gab sie ihr Herz dahin!"

Es ist endgültig von Liebe nichts übrig und etwa zwischenmenschlicher Tiefe, als Bitterkeit über mangelnd devotes Gehorsam, offenbar die schlimmste aller Sünden – im Privaten (Wagner als Mann) wie im Kollektiv (Wagner als Herrscher). Mangelnde Treue sei es also, die den von Gott gesandten Schwanenritter (und seine soziopolitischen Ideale) vertreibt. Dagegen gibt er letztlich selber zu (3. Aufzug, 3. Szene, S. 1121 ff) – und hier liegt m.E. nach eine erbliche Unstimmigkeit in Wagners Gedankenführung –

"Nur EIN Jahr an deiner Seite hätt ich als Zeuge deines Glücks ersehnt (...)",
dass der Schwanenritter keineswegs nur vertrieben wurde sondern sich längst selbst auf Abruf befand, wie er bereits im Bericht der ach so wonnevollen und glänzenden Herkunft angedeutet (s.o.), nach welcher er sich wohl schon im Schlafgemach zurückgesehnt haben mag. Der Schwanenritter war wohl von Anbeginn ein Aufschneider, der zu keiner Zeit für die Ewigkeit plante und seine "Liebe" Elsa wohl nur als vorübergehende (wohl vornehmlich erotische?) Flase fand (s. auch u. Nestroy's Entsprechung: Er sei ein "Urlaubswanderer").

III Eine Auswahl exemplarischer Rezeptionen

III.1 *Mein liebes Schaf* – Johann Nepomuk Nestroy's *Lohengrin-Persiflage* (1859)

Bereits Wagner's Zeitgenosse Nestroy¹³ nimmt sich zeitnah des Lohengrin-Stoffes an und beweist, dass dieser offenbar schon damals durchaus nicht einhellig positiv beurteilt wurde. Dass er in einigen Spitzen über das etwaig Lächerliche der visuellen und inhaltlichen Oberflächen durchaus fundiertere Kritik durchblicken lässt und Heinrich Mann's Aspekte reichlich zwei Generationen später vorwegzunehmen scheint, ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass zu diesem Zeitpunkt sowohl die Reichseinigung 1871 als auch der Zenit des Deutschnationalismus in der Zeit Wilhelms des Zweiten noch in unbekannter Zukunft liegen. Nestroy's Lohengrin enttarnt vornehmlich die (gerade auch visuelle) Oberflächliche von Pomp und Pathos; es ist aber auch subtil tiefgründigere Kritik zu diagnostizieren: So ließe sich vom "Schaf" (statt Schwan) der Bogen durchaus zu einer stumpfen Schafsherde der *Ehr, Treu und Heil!* blöckenden Massen nebst Protagonisten schlagen.

Hier folgt beispielhaft die Zusammenfassung des 4. Aktes¹⁴:

"Vor dem Gaugrafen verlangt Lohengrin die Scheidung, weil Elsa ihr Versprechen gebrochen habe. Da alle Anwesenden darauf brennen, die Wahrheit über seine Person zu erfahren, ist er bereit, öffentlich Auskunft zu geben: Er sei Lohengrin, einer der zwölf Gralsritter. Der Gral liege in einem Zauberschloss – „ganz ohne Gelsen“ – und „s stärkt den Gral wunderbar ein Zaubergeier, der kommt g'flogen alle Jahr, folglich auch heuer.“ Er selbst sei zur Zeit ein „Urlaubswand'rer“, doch nun kehre er zurück. Innigst bittet Elsa ihn zu bleiben. Auch der Gaugraf will ihn nicht fortlassen. Trotzdem

¹³ Allround-"Theatermacher", Zeitgenosse Wagners, Verfasser diverser Persiflagen, u.a. Lohengrin

¹⁴ Aus: *Der Nestroy-Schauspielführer* von Hein und Meyer

bleibt Lohengrin bei seinem Entschluss, sein Wagen, von dem Schaf gezogen, steht bereit. Aufgebracht stürzt Gertrude herbei und ruft Elsa zu: „Triumph der Rache! Sieh, dein Gatte flieht, und wisse, es ist dein Bruder Pafnuzi, der ihn zieht.“ Sie selbst habe Pafnuzi seinerzeit in ein Schaf verwandelt. Lohengrin ruft den großen Gral an. Es erscheint der Geier und statt des Schafs steht Pafnuzi da. Gertrude erdolcht sich, während Elsa stöhnt: „Ich stirb von selbst, ich brauch kein’n Dolch!“ und zu Boden sinkt. Der Geier zieht Lohengrins Wagen von dannen.“

III.2 Jugendtraum und Spießertum – Die Gebrüder Thomas und Heinrich Mann

führen in zahlreichen Schriften die ambivalente Haltung jener Bürgersklasse, welcher sie selber angehörten, exemplarisch vor Augen: Gegen die zugegebene Berausung des jungen Thomas ("es sei der Gipfel der Romantik") steht die köstliche Realsatire in Heinrich's *Untertan*, welche süffisant in einer Lohengrin-Aufführung des wilhelminischen Deutschlands direkt vor Beginn des Ersten Weltkrieges schwelgt¹⁵. Natürlich ist hier der damalige Fokus vornehmlich auf die kollektiven Aspekte von Deuschtümelei und Autoritätsglauben gerichtet wie in kaum einem anderen Werk und die durchaus fragwürdige Ästhetik (Stichwort: Kitsch und Pomp) erhält ihre Schmissee; es wird aber dialogisch und introspektiv auch die individualpsychologische Ebene angerissen: So steht dem personifizierten Kleinbürger (und männlichen Chauvinisten) Diederich Hessling in seiner naiven Berausung am Pathos der Macht mit der Begleiterin Guste eine, wenn auch meistens kleinlaut, durchaus kritischere Frau entgegen, die selbstverständlich – Elsa gleich – durch Hinterfragen Diederichs Ingrimme reizt.

III.2.1 Die Meister der *décadence* – Thomas Mann's heilige Schauer

Thomas Mann kann, wenn auch mit einig künstlerisch selbstkritischer und nicht selten bitterer Ironie, als durchaus stellvertretend für die rauschhafte Wahrnehmung des Lohengrin in zeitgenössisch bürgerlichen Kreisen gelten. Dabei steht er mit Wagner in einer innigen, wenn auch einseitigen Verbindung (Thomas Mann war grad acht Jahre, als der Meister starb), die er selbst in zahllosen Schriften artikuliert; das Werk des Meisters war ihm zugleich höchste Inspiration wie stilbildend Grund. Wenn Nietzsche Wagner in seinem Spätwerk als *den* "Künstler der *décadence*" bezeichnet – und dies durchaus nicht positiv meint – und Thomas Mann in der Literaturgeschichte als deren "Chronist" gilt, so sind beide zweifellos derselben Epoche verhaftet, die sich künstlerisch am morbiden Verfall reibt, utopische Erlösungsflausen protzt und in rauschhafter Begeisterung schwelgt.

Und so klingt es noch immer bebend in Thomas Mann's Worten¹⁶:

"Was ich ihm (Wagner) als Genießender und Lernender verdanke, kann ich nie vergessen, nie die Stunden tiefen einsamen Glückes inmitten der Theatermenge, Stunden voll von Schauern (sic!) und Wonnen."

Und er ergänzt in seiner persönlichen Rückschau¹⁷:

"Ich war glücklich. (...) Und noch heute weiß ich aus jener Zeit den Lohengrin so gut wie auswendig".

Er setzt aber hier auch (selbst)kritisch hinzu:

"Wahrscheinlich hätte ich heute viel auszusetzen an so einer Lohengrin-Aufführung (gemeint ist das historisierende Bühnenbild und die durchaus erkannt unfreiwillige Komik, was z.B. die Kostüme betrifft oder den damals noch gebräuchlichen, heute längst berüchtigten Schwanennachen), wie sie mich damals entrückte und mit allen Schauern der Romantik (sic!) begnadete".

Er schließt, dass "Lohengrin der Gipfel der Romantik" sei.

¹⁵ und in Bezug auf große Teile das aktuellen Wagnerpublikums noch immer zeitgemäß erscheint!

¹⁶ Thomas Mann in: *Leiden und Größe Richard Wagners*

¹⁷ Thomas Mann in: *Erinnerungen an das (Lübecker) Stadttheater*

III.2.2. Der personifizierte Spießer – Heinrich Mann's *Untertan*

Heinrich Mann dagegen kann angeblicher Romantik (wie gleichsam der Person und dem Schreibstil seines ungleichen Bruders?!) auch nicht ein gutes Haar abgewinnen und stellt in seinem *Untertan*¹⁸ die deutschnationale Bourgeoise an den literarischen Pranger. Er schafft es, auf einem guten dutzend Seiten praktisch jeder fraglichen Librettozeile einen satirischen Kommentar zuzuordnen, der buchstäblich wie die Augenfaust dreinschlägt und auch kein trockenes Auge zurücklässt, so dass im Folgenden nur eine kleine Auswahl getroffen werden kann. Der süffisante Unterton ist wohl vornehmlich dem Kunstgriff zu verdanken, dass dem Leser die Introspektive des personifizierten "Kleinbürgers" schonungslos vorgehalten wird, wenn sich dieser im Geiste Lohengrins berauscht und der Herrschaft applaudiert. Das Zweifelhafte und Lächerliche enttarnt sich quasi selbst in Hesslings völlig unkritischer Wahrnehmung und markigen Kommentaren, wenn nicht aus den Spitzen seiner ungleich gewitzteren Begleiterin, die ihm häufig kleinlaut, manchmal keck zugeraut werden.

Da wird zuerst einmal der allgegenwärtig deutschnationale Applaus und die rauschhafte Huldigung der Herrschaft beleuchtet (S. 332):

"Bravo! Sooft er das Wort deutsch sang, reckte er die Hand hinauf (...).

Markig, das war das Wort.

(...) Dass man sich in dieser Oper gleich wie zu Hause fühlte. (...) Ha und Heil und hochgehaltene Banner (...): Man hätte mitspielen mögen."

Mann enttarnt die Schwächen des Librettos und dessen Herrschaftsbild vor den Augen Hesslings, welcher nichts als Beifall zollt und sich jeder Meinung enthält, wohl unfähig und – willig zum dialektischen Zweifel. So nimmt Hessling durchaus Heinrichs fade Macht wahr (kaum Ausübung zu nennen), ohne sie aber deshalb zu hinterfragen (s. 334):

"Das Gottesgericht (war) ein hervorragend praktischer Ausweg,
auf diese Weise ward niemand kompromittiert."

Zum Machtverständnis wird weiter ausgeführt (S. 335 – vergleiche hierzu o.: Partitur 206 ff):

"Zu ihrem Repräsentanten Lohengrin verhielt sich sogar der König höchstens wie ein besserer Bundesfürst."

Kritisiert wird hier das durchgängige Symptom gegenseitiger Lobhudelei bzw. die Unterordnung auch der angeblich Ranghöchsten in die also selbstverschuldete Unmündigkeit. Im selben Absatz heißt es entsprechend:

"Telramund machte sich einfach unmöglich.

Gegen die Macht unternahm man eben nichts."

Der *Zweifel* als eigentlicher Dorn im Fleische der Herrschaft und die Zweifelnden als "böse" Antipoden sind wiederholt thematisiert. So heißt es u.a.:

"Der *Nörgler* Telramund" (S. 336)

Und wenn der Schwanenritter sich bitterlich beklagt:

"Überall wurd an mir *gezweifelt*." (S. 337)

Dagegen steht die kecke Guste wider Elsa's angebliches Verbrechen (S. 335):

"(... Guste,) zum Widersprechen gut aufgelegt:

Bloß weil sie wissen will, wer er ist?",

von Diederich unwirsch (und fürwahr unreflektiert) abgetan:

"Es hat einen höheren Sinn."

Hier steht einmal mehr Guste als Elsa gleich zweifelnd und berechtigt hinterfragend vor dem undurchsichtigen Stoff und ihrem einmal mehr treudoofen Begleiter entgegen, welcher in die absoluten Treu und Unterordnung einen nebulösen "Sinn" projiziert, der ihm wohl gleichsam schon als wilhelminischer Schulknabe (Ableitung zu Konwitschny) eingetrichtert wurde.

¹⁸ Zu den folgenden Textstellen im *Untertan*: Bezug aller Seitenzahlen auf die historische Ausgabe von 1929 im Verlag Siebe Stäbe Verlags und Druckereigesellschaft

Die soziopolitische Brisanz des Lohengrin-Stoffs wird u.a. hier verdeutlicht (S. 339):

"Empörung war hier dasselbe wie Verbrechen."

M.E. nach die exemplarischsten Textstellen beziehen sich schließlich aber auf die im Eiltempo des Lohengrins ständig sich ändernden Herrschaftsgefüge, denen sich fast Alle (bis halt auf "Zweifler und Nörgler") stoisch und als stumpfe Herde fügen, wie es bereits die Untersuchung des Libretto erwies (s.o.). So heißt es also (S. 335):

"(Ihnen wurde) sodann eröffnet, dass sie dank Gottes Gnade einen neuen Landesfürsten bekommen hatten. Gestern standen sie noch treu und bieder zu Telramund, heute waren sie biedere, treue Untertanen Lohengrins. Sie erlaubten sich keine Meinung und schluckten jede Vorlage."

Und wenn sie zuletzt noch dem eben verwandelten Knirpse huldigen, was eigentlich abwegig scheint und durchaus wider die Vernunft (S. 338):

"Dafür war der junge so eben eingetroffene Gottfried in drei Tagen der dritte Landesfürst, dem Edle und Mannen treu und bieder wie immer (sic!), ihre Huldigung darbrachten."

Das scheint der Odem des Lohengrin und dem ist nichts hinzuzufügen.

III.3 Befreiung oder Verballhornung? – Peter Konwitschny's *Hamburger Lohengrin*

Konwitschny versetzt den Hamburger Lohengrin (Premiere 1998) in die Kulissen eines deutschen Klassenzimmers in der Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg, das zweifellos Assoziationen zu u.a. *Die Feuerzangenbowle*, *Das Fliegende Klassenzimmer* oder *Der Krieg der Knöpfe* birgt, und lässt eine pubertierende Schülerschar springlebendig männliche Machtspielchen (mit Holzschwertern) und die erste Liebe (auf Turnmatten) erleben. Der Fokus liegt sicher nicht in erster Linie auf den "berüchtigten" politischen Aspekten – die martialische Indoktrination der (damaligen) Jugend (wohl zeitlos gültig für alle Herrschafts- bzw. Gesellschaftshierarchien) – sondern auf der Enttarnung des Kindisch-naiven im Stoff des Lohengrin, das sich u.a. in der Fremddenkung durch Autoritäten sowie in den unhaltbar flüchtigen Schwärmereien zeigt. Nach der Katastrophe (Telramund wird *wirklich* erschlagen und Elsa erkennt den Lebensernst) fällt der unbeschwerte Klassenraum einem sinistren Nichts anheim – zurück bleibt nichts als Desillusion. Des Schwanenritters eigentlich nichtiges Wesen wird gleichsam enttarnt, wenn er sich der Verantwortung des Erwachsenen (Heer- und Ehevollzug) entzieht. Konwitschny's Visualisierung nimmt sicher auch Bezug auf Heinrich Mann's *Untertan* und dürfte wie dieser im Jahr 1914 angesiedelt sein. Insbesondere in der Finalszene kann auch Konwitschny sich nicht der üblichen Stereotype enthalten, wenn der Knabe Gottfried in Militäruniform auf die Bühne tritt und nun seinerseits in "bester Tradition" der weniger erfolgreichen Vorgänger zum Heerzug, bzw. in den Ersten Weltkrieg ruft. Im Übrigen aber präsentiert Konwitschny den Lohengrin wohlwollender als Heinrich Mann und durchaus gelöst von der Fokussierung auf die immer gleichen deutschnationalen Unter(oder Über?)töne, wie es nach einhelligem Bekunden von Rezensenten und seiner Interview-Aussagen lautet – auch nach der Meinung des Hausarbeit-Verfassers, welcher in mehrfach genussvoller Werkverköstigung auch persönlich eine innige Rückführung in die Schulzeit und Jugendentwicklung erfahren. Wenn Konwitschny Lohengrin als eine Art Coming-to-Age-Drama entwickelt und dabei eher die psychologische Ebene erschließt, so schlägt er unter dem Motto der "unerfüllbaren Sehnsucht" den Bogen zu Wagners ursprünglicher Intention: Die "Unvereinbarkeit einer phantastischen Erscheinung" – es mögen auch eigene Phantasien und Ideale sein, welche letztlich im (Un)reifeprozess des Älterwerdens und nicht zuletzt durch fremde Indoktrination verloren gehen – "mit der Realität".

Es folgen auszugsweise zwei exemplarische Rezensionen, welche die Intentionen Konwitschny's hervorragend auf den Punkt zu bringen scheinen:

¹⁹ "Es darf sogar gelacht werden im Klassenzimmer, wo der Heeruführer auch nur ein Schüler ist und der König sich auch mit Stöckchen und Pappkrone keine Autorität verschaffen kann. Denn die Komik ist keine unfreiwillige mehr, wie so oft beim 'Lohengrin', bei dem hehr und Heer nahe beieinander liegen, bei dem nicht nur Schwanenfedern geschwungen werden, sondern auch Schwerter. Sie gehört diesmal zur Sache selbst. Das bedeutet keineswegs, dass in Hamburg nur Posen als Posse zu sehen wäre. Dafür sorgt schon das wilhelminische Ambiente. Die aggressiven Kriegsspielchen vom 'deutschen Reich' und 'deutschen Schwert' gewinnen im Vorfeld von zwei Weltkriegen ganz anderes Gewicht als im Bühnenmittelalter von Brabant (...)."

²⁰ "Peter Konwitschny hat ihn inszeniert und ist wagemutig auf Distanz gegangen zu all den Deutungskonventionen, die sonst auf dem "Lohengrin" lasten. Nicht das bei den Abonnenten so beliebte mythisch entrückte, romantische Märchen wollte er zeigen und nicht das bei den Regisseuren so beliebte politische Lehrstück über Nationalchauvinismus, Führerkult und Verführbarkeit des Volkes, nicht die Tragödie des ewig unverstandenen Künstlers und keine tiefenpsychologische Studie aus der Praxis des Doktor Freud. Von lähmender Feierlichkeit hat er die Oper befreit und ein ganz schwärmerisches Stück entdeckt über die Sehnsucht der Jugendlichen, über das Erwachsenwerden und das erste große Scheitern einer Utopie."

IV Exkurs zur Bilderwelt des Lohengrin

Konwitschny versus Everding?

Exemplarische Szenenbilder des Lohengrin an der Hamburgischen Staatsoper vor und nach 1998:



Starrsinn der Alt-Wagnerianer?
Inszenierung Everding / Ausstattung Rose



Befreiung oder Verballhornung?
Inszenierung Konwitschny

Hier steht das visuelle Erscheinungsbild der Everding-Inszenierung sinnbildlich für eine jahrzehntelange Stagnation der Alt-Wagnerianer, welche sich freilich an Wagners autographen Bühnenanweisungen orientierten, wie solche in Wort und Bild überliefert sind. Kulissen, Kostüme und Personenregie der klassischen Lohengrin-Inszenierung sind gänzlich auf das Pathos der Macht bezogen, das hier ganz faktisch, zumeist mit Heinrich und dem Schwanenritter, im Zentrum prangt, darum massenhaft im Halbkreis die steifen Claqueure harrend, welche dem Publikum gleich, und wohl im Sinne Thomas Manns, in heiligen Schauern beben und sich ehrerbietig am Nimbus der Macht berauschen. Lohengrin nach

¹⁹ aus: *Die gescheiterte Hoffnung*. Online-Selbstrezension der Hamburgischen Staatsoper (1998)

²⁰ aus: *Scheiternde Schülerträume*. Rezension zum Konwitschny-Lohengrin von Claus Spahn, in: Die ZEIT 5/98

Wagners Anweisungen scheint auch und grade in ihren Bilderwelten alles andere als ein *romantisches* Werk, vielmehr protzt es zumeist ausgerechnet im sperrigen Gewande der französischen *Grand Opera* eines Meyerbeers auf, Wagners ganz persönlicher Antipode. Alles ist pompös, (wort- und bild)gewaltig und entbehrt fast gänzlich individueller Zwischenräume und -Töne. Die Kulissen sind durchweg konventionell vorgeschlagen und fast ausschließlich kollektiv: Die Thingstätte – die Kathedrale – der Burghof. Etwa (schauer)romantische Zauberplätze wie die Wolfsschlucht im *Freischütz*, den Hörselberg *Tannhäusers* oder das wilde, wilde Meer im *Holländer* suchen wir ganz vergeblich. Selbst das Brautgemach (natürlich mit Monumentalbett) steht, wie oben angemerkt, vorrangig im kollektiven Fokus, wenn nach arg kurzem Liebesgeplänkel die Erschlagung Telramunds folgt und der Schwanenritter hernach seine ganz eigene Bettgeschichte der Öffentlichkeit outet; seine Worte am selbigen Szenenanfang "zum ersten Mal allein" (dies Alleinsein wird dann auch nicht lange währen) steht sinnbildlich für das komplette Werk, das beinahe gänzlich individuelle Mußmomente misst und sich in einem einzigen Climax kühner Massenszenen erschöpft, wie sie fast zwangsläufig – zusammen mit den klassischen Meistersinger-Kulissen – als ein Vorbild für Speer's Nürnberger Inszenierungen bzw. Riefenstahl's Filmkunst dienten. Die klassische Personenregie kann also kaum anders als hölzern und statisch daherkommen, denn alle Beteiligten, Protagonisten und Statisten, sind ja stets voll und ganz im ehrfürchtigen Verharren um die Machtinsignien verfangen. Es sei diesbezüglich noch einmal auf das Plattencover des Deckblattes verwiesen, das geradezu sinnbildlich für den Geist Lohengrins steht wie für die Perzeption von Wagnerianer-Generationen: Der Schwanenritter als metaphysische Ikone pflegt hier, durchaus frei von Selbstironie, sein eigenes Pathos; dessen Gewand und Verbaulichung um ihn mag uns dann zur unkritischen Verköstigung seiner tragikomischen Herrschaft verleiten²¹ – dem modernen, d.h. emanzipierten Betrachter mag das nurmehr unfreiwillig komisch dünken.

Konwitschny's "Befreiung" aus den verstaubten Bilderwelten der Alt-Wagnerianer wirkt vor allem – vom Bühnenbild abgesehen, das wie oben dargelegt doch eher der Aura des *Untertans* huldigt und damit vornehmlich den politischen Aspekten – durch seine quicklebendige Personenregie, die dem Betrachter wie eine Rückführung in die eigene Schulzeit und Jugend erscheint und m.E. vermag, sperrige fünf Werkstunden auf gefühlte zwei zu reduzieren. Ein Herrschaftszentrum ist nicht mehr erkenntlich, vielmehr wuseln Alle befreit, fürwahr in neuer Frische beseelt und also schier anarchisch diffus durch die Kulissen (was klassisch angehauchten Rezensenten zum Haarraufen verleitet und manchen Zuschauer zu Zwischen-Buhs; dass nebenbei ein Quäntchen Stimmung des *Pariser Tannhäuser* gärt, generiert dann noch zusätzliche Freude. Konwitschny vermag tatsächlich, den Zuschauer in das so spröde Stück noch einmal einzuflechten) und führt die ganze Lächerlichkeit der (nicht wirklich) Herrschenden vor Augen, vor allem aber die Naivität jener Phantasmagorie, die im Realen scheitert. Alles Flausen und Hoffen auf den etwaigen Erlöser entpuppt sich nur naiv als Spiel und Traum, wie uns Konwitschny wohl kündet – der unsinnige Herrschaftsnimbus und das deutschnationale Geplänkel sind dann nur weitere Aspekte.

In dasselbe Horn wie Heinrich Mann – allerdings positiv verstanden und ohne jede Selbstironie – bläst folgend anonymen Rezensent²² zum Erscheinungsbild des Konwitschny-Lohengrin und steht damit exemplarisch für zahllose Rezensionen in den verschiedenen Medien wie vor allem jene Kommentare, die nach Vorhangfall im Auditorium geistern. Dem Pomp wird als Selbstzweck gehuldigt, der alte Rausch der Herrschaft beschworen und angebliche Gefühls- und Deutungstiefen aus den pathetischen Kulissen gewrungen; der Alt-Wagnerianer, scheint's, steht fest vor 1914 und lässt sich seinen Wagner nicht entzaubern:

²¹ wie es übrigens *dieses* Pathos war, welches den geneigten Hausarbeit-Verfasser zum Erwerb selbiger Tonaufnahme kitzelte, und er damit quasi, Thomas Manne gleich, sein Wagnerisches Urei fand

²² Anonyme Rezension zur Konwitschny-DVD des *Hamburger Lohengrin* (Spielstätte: Barcelona 2006)

"(...) Der Murks von Barcelona²³ spielt tatsächlich in einem strengen Klassenzimmer, mit erhobenem Zeigefinger, ohne dass bei der Belehrung etwas Gescheites herauskommt, wie damals in der verdorrenden DDR²⁴. Die öde Schulklasse nervt vier Stunden lang, als Einheits-Bühnenbild (...).

Diese Trostlosigkeit wird konsequent durchgehalten, bis zum bitteren Ende. Der leuchtende Glanz der Partitur verwandelt sich in intellektuell verkopften Gedankensalat, mit dem erhobenen Zeigefinger von Altvater Bert Brecht. Das also ist der berühmte Klassenzimmer-Lohengrin (...).

Denn was in dem dampfenden Krampf völlig verloren geht, ist das Geheimnisvolle, Sehnsüchtige, Verträumte und Prunkvolle dieser Musik, die gedankenvolle Tiefe, das episch Märchenhafte des mittelalterlichen Stoffs. Stattdessen glotzt man fast vier Stunden auf ein nüchternes, langweiliges Schulkombinat und erinnert sich an die untergegangene „Freundschaft mit der Sowjetunion“. Vernichtet wird dabei das überreiche Material des Mythos, der Allegorien und Metaphern. Die silberne Melancholie, die großen schwelgenden Emotionen verdorren als wuseliger Schülerklamaus und gefrieren zum leblosen Eisblock (...)."

V Persönliches Fazit

Lohengrin scheint mir, und es sei ohne Alberichs Tarnkappe bekannt, als des Meisters oberflächlichstes Werk. Es bietet nichts sagend flache Charaktere dar (von beiden Antagonistinnen abgesehen) und nutzt sich in einer Orgie deutschnationaler Berausung ab sowie am Nimbus der Macht. So bleibt Wagner m.E. nach literarisch²⁵ weit hinter seiner eigenen Intention (s.o: Das angebliche Scheitern von Illusionen) zurück, wenn er uns letztlich doch nur ein einzig kollektives Heilmittel – die hierarchische Ordnung wider das potenzielle Chaos – aufzudonnern sucht und zur willigen Unterwerfung weist. Mögen sich des Meisters hierarchische Missklänge auch – vor allem im Gegensatz zum herrlich dissonanten Tannhäuser – wohlwollend aus seiner ganz persönlichen Lebenslage als Ausgestoßener und Suchender im Spannungsfeld der Revolutionsjahre erklären, liefert er dennoch letztlich mehr oder weniger (un)freiwillig die Vorlage für die nächsten Generationen begeistert unkritischer (Zu)schauer deutschnationaler und antiliberaler Kreise im Bannkreis wilhelminischer Indoktrination bzw. der Autorität des Establishments als solches. Konwitschny's Deutung und Rücksichtnahme auf Wagners eigene Einlassungen, was den Fokus der "unhaltbaren Illusionen" betrifft, macht zweifellos, insbesondere auch visuellen Spaß, umso mehr in inniger Rückführung in die Jugend- und Schulzeit, als wir wohl sämtlich noch unbedarft Suchende waren. Indes möchte ich die Annahme allzu großer Werktiefen verneinen und kann nur, voll und ganz dem Geiste Heinrich Mann's im *Untertan* folgend, diesem schier zu jeder Zeile applaudieren. Dummdreiste Deuschtümelei, Hörigkeit in Hierarchie und Herrschaft, der welsche Schwulst des Scheins – das trieft aus jeder Textzeile zotig; dabei auch und gerade die wunder(sic!)bare Musik als Narkotikum taugt, uns zu betäuben und zu betören, der Allmacht des Meisters zur Fügung verleitend. War er grad auch noch als Anarchist gescheitert, nun huldigte der Herrschaft er: Ich halte Lohengrin für *das* reaktionäre Manifest...

²³ Personenregie und Bühnenbild sind in jeder Weise identisch mit der Hamburger Premiere

²⁴ dass Konwitschny vormals in der ehemaligen DDR inszenierte, scheint Anonymus zusätzlich suspekt

²⁵ wenn ich mich hier auf den schwachen Handlungsfaden beziehe, so ausdrücklich nicht auf die Noten, welche hochromantisch kosen und wohl noch taugen, die grässlichste Oberfläche von *Heil und Ehr!* zu überhören – betören sie auch gleichsam schier narkotisch und vermögen durchaus – so lautet die Mär – Menschen wahnsinnig zu machen. *Krank* sei die Zeit, *krank* die Musik, *krank* sei der Meister (wie's Nietzsche verlautet)!



VI Quellen

Primär

- *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Reclam-Verlag, Hrsg. Egon Voss
- *Lohengrin*. Zwei Inszenierungen an der Hamburgischen Staatsoper: Everding bis 1998, seitdem Konwitschny (letzterer auch auf DVD erschienen, hier allerdings in Barcelona aufgeführt)
- *Richard Wagner - Mein Leben*. Autobiographie des Meisters. Neuauflage Berlin 2013, Hrsg.: Michael Holzinger
- *Der Untertan*, Roman von Heinrich Mann
- *Leiden und Größe Richard Wagners / Erinnerungen an das Stadttheater*, in: *Im Schatten Wagners - Sämtliche Texte und Zeugnisse Thomas Mann's über Richard Wagner*, zusammengestellt von Hans R. Vaget, Fischer Verlag (2005)
- *Der Fall Wagner* (1888) u.a.. Schriften von Friedrich Nietzsche, in: Colli, Montinari: Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe München (1999)

Sekundär

- aus div. analogen/digitalen Veröffentlichungen der Hamburgischen Staatsoper u.a.:
 - Programmheft zu Everding's *Lohengrin* (1990), u.a. S. 15 (zu Thomas Mann)
 - Programmheft für Wagner-Aufführungen (Neuauflage von 1983), u.a. S. 35 ff: *Jugendtraum und Spießertraum*
– zwei Brüder aus Lübeck sehen den *Lohengrin*
 - Selbstrezension der Hamburgischen Staatsoper zu Konwitschny's Inszenierung: *Die gescheiterte Hoffnung* (1998)
 - Programmheft zu Harry Kupfers *Tannhäuser* (1990), u.a. S. 6ff: Udo Bernbach: *Tannhäuser – der hilflose Anarchist*
- *Ein Revolutionär für Alle* - Die ZEIT Geschichte.
Interview mit Udo Bernbach und Peter Konwitschny
in: Wagner-Sonderheft der ZEIT (Mai 2013) zum 200. Geburtstag des Meisters
- *Scheiternde Schülerträume*. Rezension zum Konwitschny-Lohengrin von Claus Spahn, in: Die ZEIT 5/98
- Internet: Zahllose, teils anonyme Rezensionen ohne repräsentativen Anspruch, u.a. in
 - wordpress.com, NN: Bayreuth – *Ein Trauerspiel, ein Hoffnungsschimmer*
 - berliner-zeitung.de, Rezension von Klaus Georg Koch: *Peter Konwitschny inszeniert Wagners "Lohengrin" an der Hamburgischen Staatsoper - Was heißt das: Wagner verjuxen?*
- *Die unerfüllte Sehnsucht – Notizen zur Konzeption*.
Essay zum *Lohengrin* von Peter Konwitschny und Werner Hinze, dem Bearbeiter vorliegend aus: Datensammlung des Wagnerianers M. Hölling, Hamburg 2013
- *Der Nestroy-Schauspielführer* von Hein und Meyer, Verlag Lehner