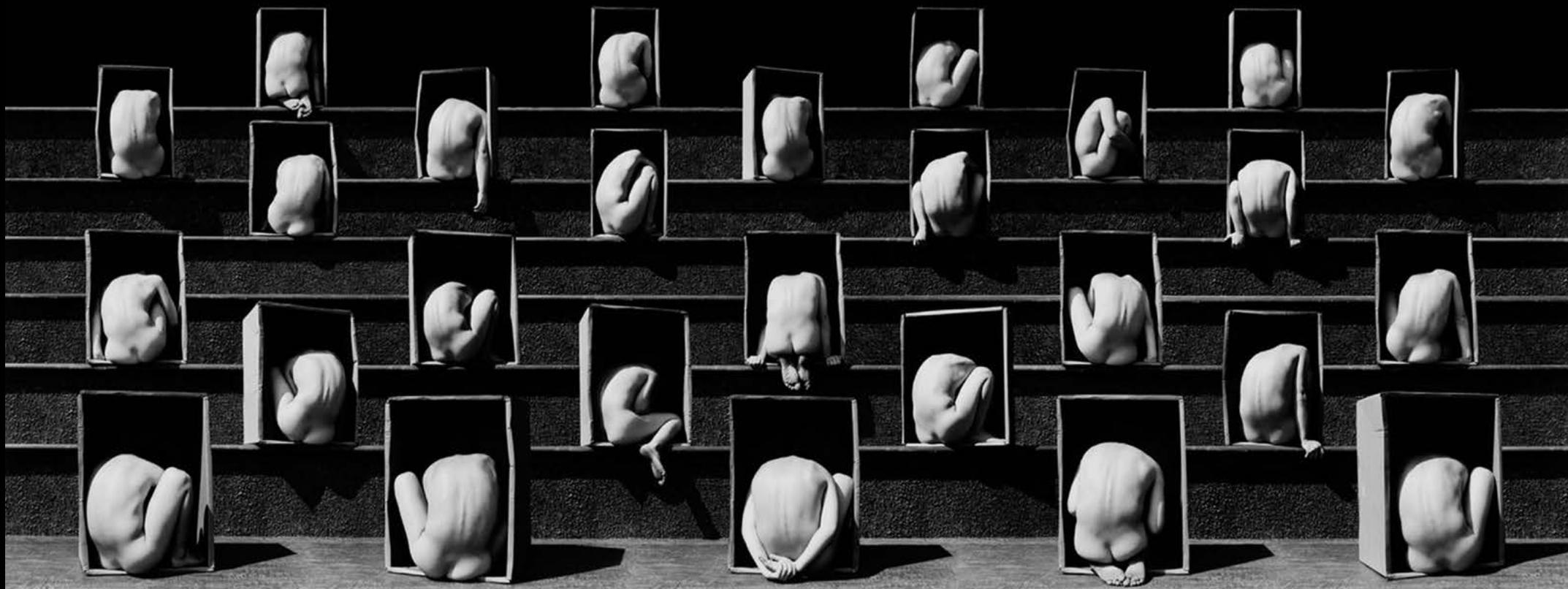


LOHENGRIN

RICHARD WAGNER



LOHENGRIN

ROMANTISCHE OPER IN DREI AUFZÜGEN

TEXT UND MUSIK VON Richard Wagner

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

URAUFFÜHRUNG 28. August 1850
WEIMAR, HOFTHEATER

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 13. Dezember 2020
BERLIN, STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG	11
SYNOPSIS	14
REALITÄTSFLUCHT IN DIE IMAGINATION	
Calixto Bieito im Gespräch mit Bettina Auer und Jana Beckmann	19
MENSCHLICHE ABGRÜNDE UND BRUTALE SPONTANEITÄT	
Matthias Pintscher im Gespräch mit Bettina Auer und Jana Beckmann . . .	24
KÖNIG UND GESELLSCHAFT	
DIE MACHTLOSIGKEIT DER MÄCHTIGEN	
von Udo Bermbach.	34
HISTORISCHES	
von Bettina Auer	38
DIE INFANTILE GESELLSCHAFT	
von Alexander Kissler	41
ELSA	
REALITÄT DES IMAGINÄREN	
von Luis Buñuel	46
DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN	
von Heinrich von Kleist	49
L'AMOUR FOU	
von André Breton	52
LOHENGRIN	
BEGEGNUNG MIT DEM WUNDERBAREN	
von Carl Dahlhaus	58
DER SCHWAN, ENZYKLOPÄDIE DES MÄRCHENS	
von Werner Bies	64

ORTRUD UND FRIEDRICH VON TELRAMUND

DIE WIDERSACHER

von Carl Dahlhaus

70

DIE LOGIK DER MISOGYNIE

von Kate Manne

73

DAS DÄMONISCHE

von Barbara Zuber

74

Produktionsteam und Premierenbesetzung 117

Impressum 125

Was ist denn die Wirklichkeit?

SØREN KIERKEGAARD



HANDLUNG

VORSPIEL

Elsas Traum.

ERSTER AKT

Elsa, Tochter des verstorbenen Herzogs von Brabant, steht vor Gericht. Sie wird vom Grafen Friedrich von Telramund angeklagt, ihren Bruder Gottfried ermordet zu haben, um selbst die Macht im Land übernehmen zu können. Telramund war vom alten Herzog die Hand Elsas versprochen worden, doch diese wies ihn ab. So nahm er Ortrud zur Frau, die letzte aus dem heidnischen Fürstengeschlecht, das ursprünglich das Land beherrscht hatte.

König Heinrich, der eigentlich gekommen war, um Truppen für sein Reich zu mobilisieren, ruft nun Elsa auf, sich vor Gericht zu verteidigen. Stattdessen erzählt sie, wie ihr im Traum ein lichter, gottgesandter Ritter erschienen sei. Ihm will sie ihre Verteidigung und ihr Leben anvertrauen. Der König ruft zum Gottesgericht auf, bei welchem in einem Zweikampf auf Leben und Tod über die Schuld der Angeklagten entschieden wird. Als Elsa verzweifelt nach ihrem Ritter ruft, der gegen Telramund antreten soll, taucht ein Fremder auf. Er ist bereit, für Elsa zu kämpfen, und möchte sie heiraten – unter einer Bedingung: Niemals darf sie ihn nach seinem Namen und seiner Herkunft fragen. Elsa vertraut sich ihm rückhaltlos an. Telramund stürzt im Kampf, aber der Fremde schenkt ihm das Leben.

ZWEITER AKT

In der Nacht macht Telramund – entehrt und verbannt – seiner Frau heftige Vorwürfe, ihn zur falschen Anklage gegen Elsa angestachelt zu haben. Doch Ortrud bleibt bei ihrer Aussage und beschuldigt ihrerseits den Fremden, nur durch Zauber beim Gottesgericht gesiegt zu haben: Sobald dieser seinen Namen nennen müsse, sei seine Macht dahin. Ortrud gelingt es erneut, Telramund zu manipulieren. Nun ist ihr Mann sogar bereit, bei ihrer Intrige gegen Elsa und den Fremden mitzuwirken.

Elsa ist glücklich über ihre Liebe. Ortrud nutzt die Gunst der Stunde und erreicht es mit geheuchelten Hilferufen und Demutsbekundungen, Elsas Mitleid zu wecken. Als Elsa die Verstoßene vertrauensvoll bei sich aufnimmt, beginnt Ortrud, deren Vertrauen an den Retter zu untergraben.

Bei Tagesanbruch verkündet der Heerrufer die Ächtung Telramunds und die Hochzeit Elsas mit dem Fremden, der am nächsten Morgen mit dem Heer für den König in den Krieg ziehen soll.

Beim Hochzeitszug stellt Ortrud sich plötzlich der Braut in den Weg und verlangt den Vortritt, weil Elsas zukünftiger Gatte von fragwürdiger Herkunft sei. Telramund klagt den Fremden der Zauberei an und verlangt die Enthüllung von dessen Identität. Doch dieser gesteht nur einem Menschen das Recht zu fragen zu: Elsa selbst. Von heftigen Zweifeln gequält, ringt sich Elsa durch, ihren unbedingten Glauben an ihren Retter zu bekräftigen. Heimlich plant Telramund, den Fremden in der Hochzeitsnacht zu überfallen.

DRITTER AKT

13 Als Elsa und ihr Mann nach dem Hochzeitsfest zum ersten Mal allein sind, drängt es sie, mehr über ihren Gatten zu erfahren. Auch wenn er ihr seine Liebe erklärt, kann Elsa ihr aufkeimendes Misstrauen nicht mehr bändigen, sie muss die Frage nach seinem Namen und seiner Herkunft stellen. Da erscheint Telramund, um sich an dem Fremden zu rächen. Dieser bleibt jedoch unverletzt und will Elsa erst in aller Öffentlichkeit seine Identität preisgeben.

Vor König und Volk klagt der Fremde Elsa an, ihr Versprechen gebrochen zu haben, sodass er sein Geheimnis nun offenbaren muss: Er ist Lohengrin, Sohn des Parzival. Als Gesandter des heiligen Grals zieht er in die Welt, um unschuldig Verfolgte zu verteidigen – doch nur, solange er un-erkannt bleibt. Nun können ihn weder Elsas noch des Königs Bitten zurückhalten. Wehmütig muss Lohengrin gehen. Da triumphiert Ortrud, die erklärt, den Jungen Gottfried verzaubert zu haben. Als der totgeglaubte Thron-erbe erscheint, blicken ihm alle sprachlos entgegen.

SYNOPSIS

PRELUDE

Elsa's dream.

ACT ONE

14 Elsa, the daughter of the deceased Duke of Brabant, is put on trial. She is accused by Count Friedrich von Telramund of murdering her brother Gottfried to seize power in the country herself. Telramund had been promised Elsa's hand in marriage by the old Duke, but she rejected him. So he took Ortrud as his wife, the last woman left in the pagan princely line that originally ruled the land.

King Henry, who actually came to mobilize troops for his empire, now calls on Elsa to defend herself before court. Instead, she tells of how a noble, God-sent knight appeared to her in a dream, and how she wants to entrust him with her defense and her life. The king calls for a trial by ordeal, where the guilt of the accused would be decided in a life or death duel. When Elsa calls out despairingly for a knight to fight Telramund, a stranger appears. He is ready to fight for Elsa and would like to marry her, but only under one condition: that she never ask him his name or his origin. Elsa trusts him blindly. Telramund falls in the duel, but the stranger grants him his life.

ACT TWO

15 That night, Telramund, dishonored and banished, makes serious accusations against his wife of Au him to give false testimony against Elsa. But Ortrud sticks to her story and accuses the stranger of only having won the trial by ordeal using magic. As soon as he is forced to mention his name, his powers would disappear. Ortrud once again succeeds at manipulating Telramund. Now her husband is even ready to contribute to her plotting against Elsa and the stranger.

Elsa is happy about her love. Ortrud seizes the opportunity and is able to awaken Elsa's sense of pity with feigned cries for help and demonstrations of humility. When Elsa takes in the rejected outcast trustingly, Ortrud begins to subvert her faith in the godsent knight.

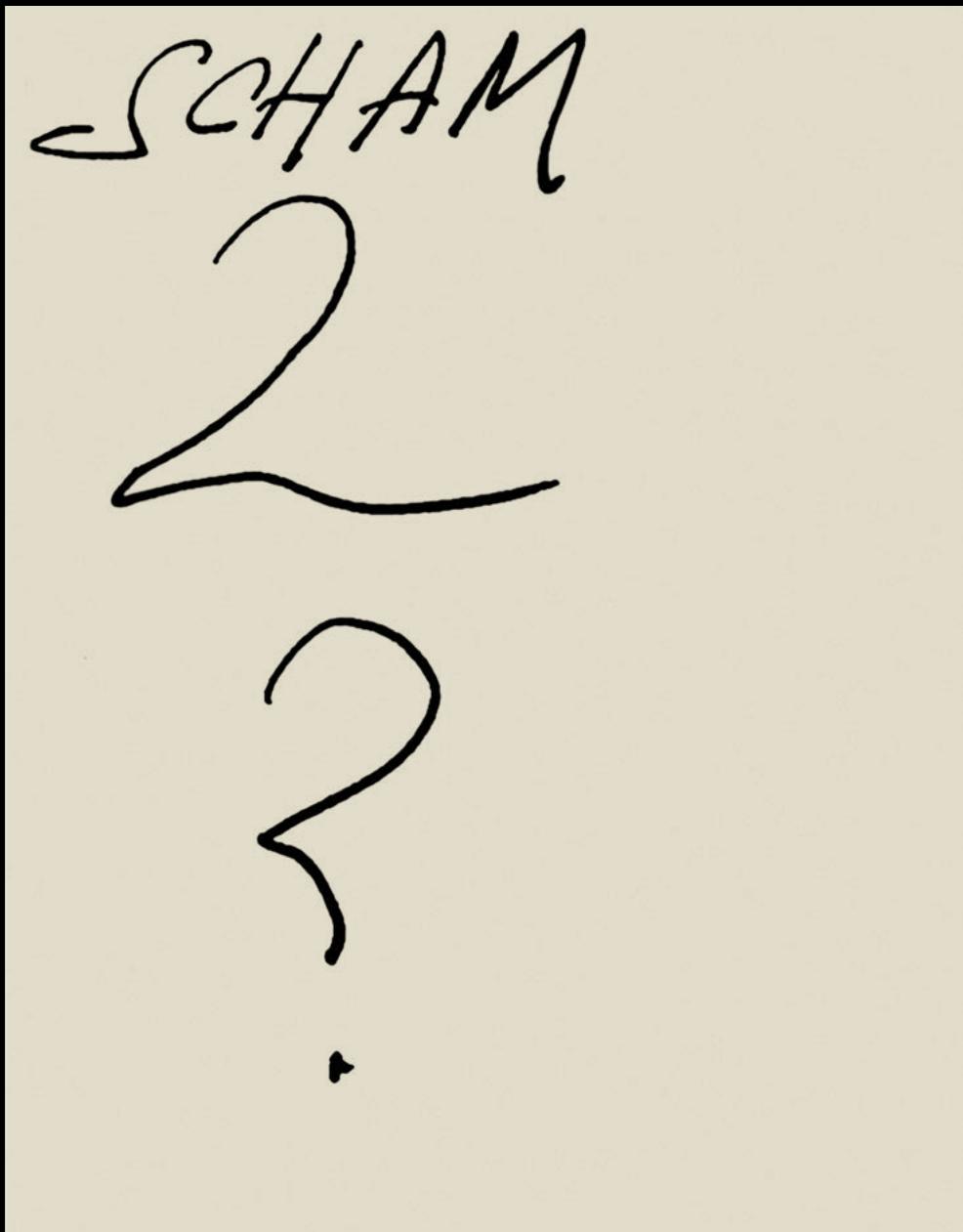
At the break of day, the king's herald announces the banning of Telramund and the marriage of Elsa to the stranger, who the next morning is to lead the troops off to war for the king.

At the wedding march, Ortrud suddenly stands in the way of the bride and demands precedence because Elsa's future husband is of dubious background. Telramund accuses the stranger of sorcery and demands he reveal his identity. But the stranger only gives one person this right, Elsa. Struggling with doubts, Elsa once again is able to reaffirm her belief in her savior. Secretly, Telramund plans to surprise the stranger on the night of his marriage.

THIRD ACT

When Elsa and her husband are alone after the wedding for the first time, she feels an urgent need to know more about her husband. Even when he declares his love for her, Elsa is unable to control her increasing suspicions, she has to ask him his name and origin. Then Telramund appears to avenge himself against the stranger. But the stranger remains uninjured and only wants to reveal his identity to Elsa in full public view.

16 Before king and people, the stranger accuses Elsa of having broken her promise, and so he has to reveal his secret. He is Lohengrin, the son of Parzival. As an emissary of the Holy Grail, he travels around the world to defend persecuted innocents, but only as long as he remains unrecognized. Now neither Elsa's nor the king's request could hold him back. Sorrowful, Lohengrin must go his way. Ortrud triumphs, declaring that she has enchanted the young Gottfried. When the heir to the throne, thought dead, appears, all look toward him speechless.



Calixto Bieito, Skizze (2020)



Joseph Beuys, Schwangere und Schwan (1959)

REALITÄTS- FLUCHT IN DIE IMAGINATION

CALIXTO BIEITO IM GESPRÄCH
MIT BETTINA AUER UND JANA BECKMANN

• Du hast bereits fast alle großen Wagner-Opern inszeniert. Was ist das für eine Gesellschaft, die du in »Lohengrin« zeigst? Im Gerichtssaal spielen die Anwesenden mit Autos wie Kinder, delegieren die Verantwortung ...

CALIXTO BIEITO Ich bin weder Soziologe noch Psychologe oder Psychiater, aber was ich sehe, ist, dass bei den Erwachsenen in der westeuropäischen Gesellschaft ein großer Infantilismus herrscht. Vielleicht, weil die humanistische Kultur fehlt. Ich nehme eine Gesellschaft wahr, in der die Technologie sehr stark ausgeprägt ist, viel stärker als die Emotionen, die immer noch sehr archaisch sind. Wir haben es mit einer Gesellschaft der Angst zu tun, die unfähig ist, einfache Entscheidungen zu treffen, Verantwortung zu übernehmen und sich nicht wie Kinder zu verhalten – eine Entwicklung, die sich seit Jahren abzeichnet und dazu führt, dass die Menschen bevorzugen, dass jemand ihnen sagt, was sie zu tun und zu lassen haben. Deshalb leben wir in einer fragilen Gesellschaft. Charakteristisch für

das 20. und das 21. Jahrhundert in Europa sind die Unsicherheit, die Angst und das Trauma.

• In einer Zeit der revolutionären Umbrüche schrieb Wagner »Lohengrin«. Er thematisiert darin das Bedürfnis, der gesellschaftlichen Realität eine utopische Wirklichkeit entgegenzusetzen. Inwiefern trifft das auf Elsa zu?

C B Elsa und Lohengrin repräsentieren für mich auf eine sehr subtile Art die gegenwärtige Gesellschaft: Lohengrin in seinem Eskapismus vor der Realität und Elsa, die zwar nicht vor der Realität fliehen, aber einen Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Wirklichkeit leben möchte, um zu wissen, wer sie ist, und um ihrem Schuldgefühl zu entkommen. Lohengrin ist ein Fremder. Er fühlt sich fremd in der Gesellschaft, die ihn umgibt. Er erfindet sich selbst als Don Quijote, so ist auch Monsalvat nur eine Erfindung, an die er glauben möchte. Es ist eine Art Shangri-La von Frank Capra, ein Ort, wo die Menschen in Frieden und Harmonie leben, ein Synonym für das Paradies, das leider nur in der Fiktion existiert. Elsa hingegen sucht etwas Reales, sodass die beiden nicht zusammenfinden und es zum Bruch kommen muss. Sie kann nicht fliehen und er geht, weil er unfähig ist, Verantwortung zu übernehmen. »Don Quijote« hat ein schöneres Ende als »Lohengrin«. Lohengrin möchte die Welt nicht verändern und verbessern. Es sind die anderen, die ihn so sehen wollen. Er rettet Elsa zwar, aber es ist letztendlich auch eine Art Flucht vor der Realität und vor sich selbst. Für einen Moment versucht er, mit ihr zu sein, durch ihre Augen zu sehen, aber es geht nicht, so flieht er allein.

Lohengrin und Elsa sind wie zwei Züge, die aneinander vorbeifahren. Das ist ihre Geschichte.

- »Die authentischen Helden sind immer schon anonym gewesen«. Was meinst du mit dieser Aussage? Ist Lohengrin für dich ein anonymer Held?

21

C B Lohengrin versucht, ein Held zu sein. Ein anonymer Held ist jemand, der anderen Menschen hilft, ohne Aufsehen davon zu machen. Einfach, weil es sich ergibt, weil er in einer Notsituation zur Stelle ist, wenn kein Anderer da ist. Es geht um die kleinen, aber existenziellen Momente, in denen jemand für eine andere Person oder eine Sache kämpft. Es gibt viele dieser »leisen« Helden. Das Prinzip der Intelligenz beginnt damit, die Ignoranz zu akzeptieren.

- Wer sind für dich Ortrud und Friedrich von Telramund? Warum zeigen sie für dich ein Bild zutiefst menschlicher Abgründe?

C B Ortrud und Friedrich von Telramund sind reale Personen. Sie sind die authentischsten von allen. Ortrud ist stark, selbstbestimmt und sie wünscht sich Kinder mit ihrem Mann. Friedrich von Telramund aber strebt nach Macht und möchte stärker sein, als er in Wirklichkeit ist. Er ist von der Angst gezeichnet. Auch da geht es um das Scheitern. Beide sind letztendlich Menschen mit verschiedenen Traumata. Er versucht, seine Angst zu bewältigen, während Ortrud für mich auch eine Person mit einer starken bipolaren Störung sein könnte. Sie kann Telramund manipulieren, weil er manipuliert werden will. Sie ist stärker, hat aber

auch schwache Momente. Wir zeigen ein Portrait einer kranken nordeuropäischen Gesellschaft: Die vier – Elsa, Lohengrin, Ortrud und Friedrich von Telramund – repräsentieren verschiedene Gesichter dieser Gesellschaft. Jeder versucht auf seine Weise, der Realität zu entkommen. Hinzu kommt der König, der für mich die Dekadenz des Reichtums widerspiegelt. Die Dekadenz als permanentes Pendeln zwischen haltlosem Konsum und Langeweile, in der die entstehende Leere mit immer größerer Zerstreung gefüllt und befriedigt werden muss. Er ist für mich eine Person, die so abgehoben, so reich ist, dass er den kompletten Bezug zur Realität verloren hat.

22

- »Lohengrin« ist eine Parabel über Versuchung und Zweifel: Elsa muss Lohengrin blind vertrauen. Sie darf ihn weder nach seinem Namen noch der Herkunft fragen. Inwiefern sind Frageverbote Grenzen zwischen Realität und Imagination?

C B Frageverbote markieren die Grenzen des Wirklichen durch die Kraft der Imagination im positiven wie im negativen Sinne. Wie Shakespeare in »Macbeth« sagt: »Das Imaginäre ist furchtbarer als das Reale«. Denn man ist sich selbst in der Spekulation überlassen, was sein könnte. Das betrifft ebenso den grausamen Irrtum und die fehlerhafte Verblendung wie den Zauber und die Schönheit, die von der Imagination ausgeht. Die einzige Freiheit, die wirklich hundertprozentig existiert, ist die der Imagination, mit der wir tief im Inneren fliegen oder fallen, letztendlich wissen wir nur sehr wenig.

• Wie würdest du Elsas Begegnung mit dem Schwan beschreiben? Erotischer Traum und Alptraum zugleich?

c B Der Schwan symbolisiert für Elsa die erotische Phantasie sowie den Alptraum, die Melancholie und die Gewalt. Was ist das Reale? So wie ich es sehe oder wie die Anderen? Es macht keinen Unterschied. Ich glaube, die Wirklichkeit oder das Reale geht in jedem Moment über uns hinaus. Die Wirklichkeit ist so verrückt, so haltlos, dass es unmöglich ist, sie zu überwinden. Nur die Poesie und der Surrealismus haben diese Kraft.

• Wie siehst du die Zukunft unserer Gesellschaft?

c B Es ist ein Schlagabtausch von Liebe und Tod: Am Ende der Oper geht Lohengrin. Er hinterlässt dem jungen Gottfried, dem zukünftigen Herrscher von Brabant, einen Schwan aus Papier, seinen stillen Begleiter, als Zeichen seines Schutzes und Vertrauens, stellvertretend für das, wofür er gelebt, woran er geglaubt hat. Gottfried nimmt den Schwan, schaut ihn an und lässt ihn fallen. Für mich stellt sich die Frage: Was geben wir unseren Kindern mit für die Zukunft?

MENSCHLICHE ABGRÜNDE UND BRUTALE SPONTANEITÄT

MATTHIAS PINTSCHER IM GESPRÄCH
MIT BETTINA AUER UND JANA BECKMANN

• An sich ist die Gesellschaft, in der wir leben, nicht vernünftig, so die Ausgangsthese der Inszenierung. An welcher Stelle ist die Unvernunft gesund?

MATTHIAS PINTSCHER Die Unvernunft ist Potenzial und Teil einer jeden menschlichen Symbiose in den Wünschen, die wir ausdrücken, mit dem, was wir leben, mit den Menschen, mit denen wir umgehen – freundschaftlich, partnerschaftlich, gesellschaftlich. Die Unvernunft ist auch das Potenzial für die Leidenschaft und das Drama.

• Du bist der Musikalische Leiter des Ensemble Intercontemporain, eines der weltweit führenden zeitgenössischen Musikensembles, das von Pierre Boulez gegründet wurde. An der Staatsoper hast du die Uraufführung von Beat Furrers »Violetter Schnee« dirigiert und komponierst auch selbst. Wie schaust du als zeitgenössischer Komponist auf Wagner?

M P Was ich spannend finde ist, dass Wagner die Vertikalität und die Horizontalität gleichzeitig bewusst komponiert und beherrscht. Also die Präzision in der objektiven Verwaltung, wie so ein Stück formal aufgesetzt ist, mit der Ausarbeitung der Motiv- und Tonalitätszuordnungen. Außerdem ist der Umgang mit dem Material von einer brutalen Spontaneität, die sehr emotional ist, z.B. zu Beginn des zweiten Akts in der ersten und zweiten Szene. Dort, wo sich die Musik hochschraubt. Eigentlich ist das eine Tritonus-Musik, d.h. die Zuordnung in eine Tonalität ist überhaupt nicht mehr gegeben. Dieses Nie-Ankommen, sondern das ständige Weiterdrängen von einer Schicht zur nächsten und diese brillanten Markpunkte, wo die Musik scheinbar ankommt, aber es sofort danach einen Riss gibt und es weitergeht. Das gibt es in der Form bei anderen Komponisten nicht.

Was in der Königsmusik im dritten Akt musikalisch geschieht, die Trompeten, da stellt sich für mich die Frage einer Bewertung des Ausdruckes nicht mehr. Das ist so genial musiziert, das ist wie ein Picasso-Bild. Ob man es mag oder nicht – man steht davor und spürt die Anwesenheit dessen, was dort auftritt.

- Das Orchester spielt wegen der Corona-Auflagen in reduzierter Besetzung. Was macht das mit dem Klang?

M P Die Herausforderung, einen Mischklang zu finden, war, glaube ich, nie größer als in diesen Wochen, die wir zusammen verbringen. Wir gehen hier mit Konditionen um, die absurd sind und uns zugleich zu Überlegungen führen, die

äußerst spannend sind. Wenn es eine Partitur im Wirken von Wagner gibt, die sich französisch spielen lässt, ist es der »Lohengrin«. Aber die große Bläsergruppe einerseits zu haben und dann die kleine Streicherbesetzung dazu, wirft Fragen auf. Ich habe mich in den letzten Wochen nochmals hingesezt und die Partitur durchgescannt und geschaut, wie wir reagieren müssen, um die Verhältnisse der Stimmen differenzierter auszuleuchten, sodass dieser unglaublich massive und komplette, vollständige Satz der Bläser den Streichern entspricht. Wie also eine intime Lösung finden, sodass eine kompaktere aber nicht weniger emotionale Deutung dieser Partitur möglich ist? Diese kleinere Besetzung ist auch eine Chance, mit der Lupe näher an den emotionalen Gehalt heranzukommen, ohne die großen Gesten. Ich finde, es ist uns nach der Auseinandersetzung gelungen, eine neue Balance zu »erfinden«.

- Wagner verknüpft in seiner romantischen Oper Mythos und Geschichte, Märchen und Tragödie. Wie zeigt sich die Verknüpfung von Realität und Irrealität musikalisch?

M P Lohengrin gilt als helle, leichte Märchenerzähler. Alles fließt so schön, aber darunter liegen menschliche Abgründe. Ein Initialstadium von Weltuntergang, der sich ankündigende Verfall der Werte einer Gesellschaft. Die ganz großen Stellen sind für mich das Duett von Friedrich und Ortrud sowie, vielleicht das Herzstück der ganzen Oper, Elsa und Ortrud. Fast ein Liebesduett, die scheinbare Zuneigung, vom Abgrund

untergraben, ist für mich eines der dramatischsten und emotionalsten Momente der Oper.

- Inwiefern wird die Beziehung der Figuren zueinander durch die Musik charakterisiert?

М Р In der Stellung innerhalb des ganzen Œuvres des Komponisten, ist »Lohengrin« besonders subtil in der emotionalen Personenzeichnung. Wenn Lohengrin und Elsa mit- und füreinander singen, ist die musikalische Materie von größter Simplizität. Also auch das Material ist sehr einfach. Sogar die Orchestrierung ist einfach – und viel schwieriger für uns, weil alles so nackt ist, diese Feinheit und Schlichtheit. Man muss jeden Ton gut färben. Eigentlich ist »Lohengrin« für mich eine Ortrud-Friedrich-Oper. Lohengrin und Elsa sind auch Teil, aber Ortrud ist ein Motor, der diese Geschichte immer weiter schraubt in ihrer Leidenschaft. Sie beobachtet die gesellschaftliche Situation genau.

Die andere musikalisch sehr faszinierende Stelle ist für mich das Duett Ortruds mit ihrem Mann, das in Oktaven gesungen wird: Mehr Abstand war nie. Friedrich muss in diesem Moment, wo er mit ihr zusammen singt, so hoch singen. Das ist eine Lage, die absolut unangenehm ist in diesem leichten Piano, das die Stelle fordert.

Auch dass der Heerrufer die gleichen harmonischen Module verwendet wie der König, wenn er selbst singt oder angekündigt wird, ist erstaunlich, weil die Orchestrierung beim Heerrufer anders ist. Immer anders. Immer eine Stufe drunter, weniger plastisch.

Das Gebet des Königs ist anders orchestriert, als wenn der Heerrufer dahin führt und das ankündigt. Wie Wagner bei der Orchestrierung des Bläusersatzes den spontanen Ausdruck eines Menschen charakterisiert, ist spektakulär.

- Die Oper endet tragisch...

М Р Die Oper endet so plötzlich! Erstaunlich. Und es bleibt ein dunkler Klang trotz des A-Durs. Es geht tragisch zu Ende, klingt aber von der Grundstimmung sehr hell – wie die Lotusblüte auf dem Wasser: bis zum Hals im Schlamm, unten schon total verfault, aber es ist noch eine Knospe oben.

An sich ist diese Welt nicht
vernünftig – das ist alles,
was man von ihr sagen kann.

ALBERT CAMUS



KÖNIG UND GESELL- SCHAFT

DIE MACHTLOSIGKEIT DER MÄCHTIGEN

TEXT VON Udo Bernbach

Wagners Herrscherfiguren sind scheinbar Menschen des Mittelalters, aber zugleich auch entschieden Menschen der Moderne, in denen die Konflikte der eigenen Zeit virulent werden – Menschen also, die das Mittelalter so nicht kannte. In allen großen Werken Wagners, gerade auch in den vermeintlich »historischen«, die im Mittelalter spielen, sind die Konflikte der Protagonisten ihrer Substanz nach modern. Es sind Konflikte, die sich dem 19. Jahrhundert mit seinen ökonomischen, sozialen und nicht zuletzt politischen Umwälzungen verdanken, der politischen Moderne also, mit ihrer Suche nach Freiheit und Selbstbestimmung des Einzelnen, ihrer Zerrissenheit zwischen Ungebundensein und Selbstbindung, ihrer Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Kollektiv, ihrem Schwanken zwischen Gesetz und Bindungslosigkeit, ihrer Hoffnung auf Authentizität, die sich oft genug in die Erfahrungen der Selbstentfremdung aufgelöst hat. Wenn dies alles von Wagner ins mittelalterliche Geschehen seiner Werke hineingelegt worden ist, dann mag sich das wesentlich daraus erklären, dass seine Vorstellungen vom Mittelalter entscheidend durch die Lektüre jener Literaturwissenschaftler und Historiker seiner Zeit geprägt wurden, die ihrerseits dazu neigten, die Strukturen des modernen Staates,

in denen sie lebten und dachten, die Probleme der modernen Gesellschaft, die sie erlebten und zu verstehen suchten, auf das mittelalterliche Gemeinschaftsverständnis zurück zu projizieren. Durchaus verständlich für ein Jahrhundert, dessen Nationen gerade erst begannen, ihre eigene Vorgeschichte zu entdecken, ihre Quellen wieder auszugraben, sie zu prüfen und zu edieren und interpretativ in diese hineinzu lesen, was sie in ihnen zu finden hofften. Verständlich für ein Jahrhundert, in dem die Nationalstaatswerdung gerade in Europa alle betroffenen Gesellschaften zwang, sich auf solche Weise ihrer historischen Herkunft erneut und vermeintlich solide zu versichern, um daraus der eigenen Politik, der Abgrenzung gegenüber dem Fremden Legitimität zu gewinnen.

Wagner stand in solchen Strömungen, er nahm lebhaften Anteil an der Wiederentdeckung der germanischen Welt, ihrer Mythen und Geschichten, an der Beschwörung des Mittelalters als der »guten alten Zeit«, er las Darstellungen des Mittelalters, in denen das mittelalterliche Dominium wie die Vorwegnahme des erträumten Staates aller Deutschen erschien, den der Wiener Kongress von 1815 diesen verweigert hatte. Vieles, was dem deutschen Mittelalter damals zugeschrieben wurde, war Projektion der zeitgenössischen politisch-gesellschaftlichen Wünsche, führte zur romantischen Verklärung der Vergangenheit, und doch lag in solcher Verklärung nicht nur eine Überhöhung der eigenen Vorstellungen, sondern sie knüpfte auch an reale Strukturen des Mittelalters an, die durch eine breit einsetzende Forschung und literarische Aufarbeitung mehr und mehr ins allgemeine Bewusstsein trat.

Auf der Folie dieses Zeitbezugs sollte man erwarten, dass Wagners Herrscherfiguren kraftstrotzend und kampfbereit, selbstbewusst und durchsetzungsstark in den Stücken agieren würden; doch sie wirken eher eigentümlich schwach und matt, um nicht zu sagen kraftlos.

Wo also das starke Beispiel, das Heldische, vor Augen stand und auf literarische Aufarbeitung und Darstellung wartete, da stellte Wagner seine Herrscher und Regenten als zögernde und zweifelnde, ja sogar als zerrissene Menschen auf die Bühne, schrieb er Szenarien, in denen die Herrschenden ganz überwiegend ihres herrscherlichen Glanzes ermangeln.

»Lohengrin« wurde geschrieben in einer Zeit, da diejenigen Teile des deutschen Bürgertums, die sich ein einheitliches Reich mit modernen Verfassungsstrukturen herbeisehnten und alle Hoffnungen auf die Paulskirchenversammlung setzten, für einen starken Kaiser eintraten, weil sie glaubten, nur er könne die Zersplitterung und Schwäche der Deutschen überwinden, könne die Adelsprivilegien entschärfen und Deutschland den Anschluss an westliche Entwicklungen ermöglichen. Heinrich I., Gründer der sächsischen Kaiserdynastie im 10. Jahrhundert, schien dafür ein Vorbild abzugeben. Aber Wagners Heinrich enttäuscht solche Erwartungen. Zwar spricht dieser anfangs kraftvoll zu seinen Gefolgsleuten, berichtet ihnen, er habe die Bedrohung des Reiches durch die Ungarn für neun Jahre abgewendet und sammle jetzt Kräfte, um künftigen Unheil begegnen zu können; und er spricht unter einer Eiche, dem Baum des Rechts und des Gerichts, zugleich als oberster Richter des Reiches. Aber sogleich der erste Fall, den er nach Recht und Gesetz zu entscheiden hat, die Anklage Friedrichs von Telramund gegen Elsa, entgleitet seiner Macht, seiner Kontrolle und in der Folge auch seinem Richterspruch.

Im Gottesurteil entscheidet Lohengrin den Streit, und in dem Maße, da dieser in der Folge ins Zentrum des Geschehens rückt, verblasst die Figur des Königs. Im Streit zwischen Elsa und Telramund / Ortrud beschränkt sich der König auf formales Agieren, ordnet den Zweikampf noch an, doch dessen Ausgang steht für jeden, auch für ihn selbst, von Anfang an fest. Mehr und mehr tritt er in den Hintergrund,

und wenn er Lohengrin zum »Schützer von Brabant« er-
nennt, verkündet er seine letzte Entscheidung nicht mehr
selbst, sondern überlässt dies seinem Heerrufer. Auf der
Bühne erscheint er nur noch inmitten seiner Mannen, ver-
schwindet – wie der Landgraf im »Tannhäuser« – gleichsam
in der Masse, und damit verschwindet zugleich die durch ihn
personalisierte sichtbare politische Macht.

37 Was die scheinbar Mächtigen und Starken in
Wagners Werken fast zwanglos vorführen, ist die Innenwelt
der Macht, nach Wagners Überzeugung eine kranke Innen-
welt, weil Macht und Politik auf Dauer nur krank machen
können. Die in den theoretischen Schriften und Reflexionen
Wagners immer wieder formulierte Überzeugung, alle Poli-
tik sei gescheitert, weil der Weg in eine moralisch gelingende
Gesellschaft nur über Liebe und Verständigung, über eine
ästhetisch angeleitete Lebensführung erfolgen könne,
kristallisiert und personalisiert sich auch auf der Bühne in
den Herrscherfiguren.

HISTORISCHES

TEXT VON Bettina Auer

Ein Gottesgericht, wie es König Heinrich im
ersten Akt ausruft, soll durch ein Zeichen Gottes ein Urteil
in Rechtsstreitigkeiten fällen. Es beruht auf dem Glauben,
dass der Unschuldige in der Probe, die er zu bewältigen hat,
von Gott als dem Hüter des Rechts geschützt würde. Um
der Wahrheit willen können dann Wunder geschehen. Das
Gottesgericht wird rechtlich als ein prozessuales Beweismit-
tel dort benutzt, wo die Aussagen der Beteiligten zur Wahr-
heitsfindung nicht ausreichen; dem Beschuldigten steht die
Reinigung von dem Schuldvorwurf offen. Das vierte Later-
ankonzil verbot 1215 über den Zweikampf hinaus für alle wei-
teren Gottesgerichte die priesterliche Segnung. Daneben
bemühten sich die Städte, die Gottesgerichte zurückzudrän-
gen. Dennoch gibt es sie noch im 14. und 15. Jahrhundert.

Dass Richard Wagner Heinrich I. (876-936) – zu-
nächst Herzog von Sachsen, ab 919 König des Ostfranken-
reichs – als historische Autorität wählte, ist kein Zufall. Galt
Heinrich I. doch lange Zeit als erster »deutscher König« im
»deutschen Reich« (vgl. S. 41). Sein volkstümlicher Beiname
»der Vogler« ist erst 300 Jahre später belegt, was wiederum
in der bekannten Ballade von Carl Loewe »Herr Heinrich
saß am Vogelherd« tradiert wurde. Heinrich I. begegnete
den jährlichen Einfällen der Ungarn 926 mit einem neunjäh-
rigen Waffenstillstand, den er zur Anlage von Burgen im öst-
lichen Sachsen und zur Aufstellung eines gepanzerten Rei-
terheeres nutzte. Nach der Aufkündigung des Vertrages
schlug er die Ungarn 933 mit einem Heer aus seinem gesam-
ten Herrschaftsgebiet.

Wir frieren, es ist kalt,
unter uns zu leben.

ERNST BLOCH

DIE INFANTILE GESELLSCHAFT

41

TEXT VON Alexander Kissler

Wir leben in ernsthaften Zeiten und sind doch eine infantile Gesellschaft. Die infantile Gesellschaft ist keineswegs eine Erscheinung neueren Datums, wenngleich sie nie ausgeprägter schien als heute. In unserer gegenwärtigen Gesellschaft stoßen wir auf viele machtvolle Infantilismen. Teils dienen sie politischen, teils wirtschaftlichen Interessen. Manchmal soll sie auch ein Ich vor der Verantwortung für sein Tun schützen, oder eine Gruppe davor bewahren, gewogen und für zu leicht befunden zu werden. Erwachsene sind nicht zufällig kindisch. Sie sind es, weil sie es sein wollen. Sie inszenieren sich als unmündig, um nicht zur Rechenschaft gezogen werden zu können. Sie greifen zu vorreifen Verhaltensweisen, um ewig unverbindlich spielen zu können. Und werden so zum Spielball der anderen. Darin liegt die Nachtseite von so viel Kinderei, die Gefahr. Der kindische Mensch wird schnell zum manipulierten Bürger – oder zum skrupellosen Machthaber. Schutz vor der Reife bietet auch eine Verkleidungskultur, mittels der sich Erwachsene in Plüschtiere verwandeln oder das Kindsein simulieren oder Emojis benutzen anstelle von Worten. Da wundert es nicht, dass leichte Sprache sich anschickt, von der sinnvollen Ausnahme zum falschen Leitbild zu werden. Was gedacht war als Sonderfall für eine unterstützungsbedürftige Randgruppe, taugt mehr und mehr als Normalfall. Zwischentöne sind out, Hauptsache, man wird irgend-

wie verstanden. Ministerien duzen die Bürger, Bildungszentralen erklären die Demokratie mit Piktogrammen, Medien machen aus Nachrichten lustige Clips, Laute und Bilder ersetzen Begriffe wie in Vor- und Grundschule. Kommunikation wird zum niedrigschwelligen Angebot für alle Schichten, alle Generationen. Am gravierendsten zeigen sich die Tendenzen der Infantilisierung in der Politik. Auch dort triumphiert die Anrede im Kumpelton. Des Argumentierens müde oder unkundig, greifen immer mehr Politiker zum direkten Gefühlsappell. Gut sei, was das Wohlbefinden steigert. Wahr sei, was die Emotion eingibt. Das Ich entäußert sich. In den Debatten im Bundestag, in Talkshows, im Radio siegt das direkte Sentiment über das umständliche Abwägen. Da es jedoch eine öffentliche Zurschaustellung von Gefühlen ist, wird durch solche Inszenierungen gerade nicht dem Wahren zum Durchbruch verholfen. Auf der Vorderbühne herrscht eine demoskopisch angeheizte Stimmungsdemokratie, während im Maschinenraum der Macht entschieden wird. So könnte die Republik ihren republikanischen Geist verlieren. Dagegen hilft nur der Mut zur Erwachsenenheit.

42



REALITÄT DES IMAGINÄREN

TEXT VON Luis Buñuel

46

Vorstellung und Phantasien stürmen unentwegt auf die Erinnerung ein, und da wir versucht sind, der Realität des Imaginären zu glauben, machen wir schließlich aus unserer Lüge eine Wahrheit. Was übrigens auch nur von relativer Bedeutung ist, denn beide sind ebenso gelebt, ebenso persönlich. Wenn mir gesagt würde: Du hast noch zwanzig Jahre zu leben, was wirst du anfangen mit den vierundzwanzig Stunden jedes Tages, der dir bleibt?, so würde ich antworten: Gebt mir zwei Stunden aktiven Lebens und den Rest zum Träumen, aber ich muss mich der Träume erinnern können, denn der Traum existiert nur eingebettet in Erinnerung.

Diese Lust zu träumen gehört zu den tiefsitzenden Neigungen, die mich zum Surrealismus gebracht haben. Milliarden und Abermilliarden von Bildern tauchen jede Nacht auf und zerstreuen sich fast sofort wieder. Sie umgeben die Erde mit einem Mantel von verlorenen Träumen. Alles, absolut alles, ist in irgendeiner Nacht von dem einen oder anderen Hirn imaginiert und wieder vergessen worden.

Es heißt, sich zu weigern, die offizielle Realität als uneingeschränkte Autorität anzunehmen, sich zu weigern, passiv oder reaktionär zu sein. Wir sind Romantiker und Utopisten, indem wir darauf bestehen, dass es andere Möglichkeiten gibt, als die, die von der etablierten Politik, von der Gesellschaft, vom Common Sense und dem sogenannten Zeitgeist angeboten werden.

DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN

Heinrich von Kleist

I. AKT, 2. AUFTRITT.

Eine unterirdische Höhle, mit den Insignien
des Femegerichts, von einer Lampe erleuchtet.

- GRAF OTTO da Käthchen vor der Schranke steht
Du sollst die Antwort geben,
 kurz und bündig,
Auf unsre Fragen! Denn wir, von unserem
Gewissen eingesetzt, sind deine Richter,
Und an der Strafe, wenn du frevelt,
Wirds deine übermütge Seele fühlen.
- KÄTHCHEN Sprecht ihr verehrten Herren;
was wollt ihr wissen?
- GRAF OTTO Warum, als Friedrich Graf vom
 Strahl erschien,
In deines Vaters Haus, bist du zu Füßen,
Wie man vor Gott tut, nieder ihm gestürzt?
Warum warfst du, als er von dannen ritt,
Dich aus dem Fenster sinnlos auf die Straße,
Und folgtest ihm, da kaum dein Bein vernarbt,

Von Ort zu Ort, durch Nacht
und Graus und Nebel,
Wohin sein Ross den Fußtritt wendete?

KÄTHCHEN hochrot zum Grafen
Das soll ich hier vor diesen Männern sagen?

GRAF VOM
STRAHL Die Närrin, die verwünschte, sinnverwirrte,
Was fragt sie mich? Ists nicht an jener Männer
Gebot, die Sache darzutun, genug?

KÄTHCHEN Nimm mir, o Herr, das Leben, wenn ich fehlte!
Was in des Busens stillem Reich geschehn,
Und Gott nicht straft, das braucht
 kein Mensch zu wissen;
Den nenn ich grausam, der mich darum fragt!
Wenn du es wissen willst, wohlan, so rede,
Denn dir liegt meine Seele offen da!

IV. AKT, 2. AUFTRITT.

Käthchen liegt unterm Holunderstrauch und schläft.
Graf vom Strahl läßt sich auf Knien vor ihr nieder und legt
 seine Arme sanft um ihren Leib.

KÄTHCHEN – Als ich zu Bett ging, da das Blei gegossen,
In der Silvesternacht, bat ich zu Gott,
Wenns wahr wär, was mir die Mariane sagte,
Möcht er den Ritter mir im Traume zeigen.
Und da erschienst du ja, um Mitternacht,
Leibhaftig, wie ich jetzt dich vor mir sehe,
Als deine Braut mich liebend zu begrüßen.

GRAF VOM
STRAHL

Ich wär dir –? Herzchen!
Davon weiß ich nichts.
– Wann hättest dich –?

KÄTHCHEN

In der Silvesternacht.
Wenn wiederum Silvester kommt, zwei Jahr.

51

GRAF VOM
STRAHL

Wo? In dem Schloss zu Strahl?

KÄTHCHEN

Nicht! In Heilbronn;
Im Kämmerlein, wo mir das Bette steht.
Ein Cherubim, mein hoher Herr, war bei dir,
Mit Flügeln, weiß wie Schnee,
auf beiden Schultern,
Und Licht – o Herr! das funkelte! das glänzte! –
Der führt, an seiner Hand, dich zu mir ein.

GRAF VOM
STRAHL

starrt sie an
So wahr, als ich will selig sein, ich glaube,
Da hast du recht!

KÄTHCHEN

Ja, mein verehrter Herr.

GRAF VOM
STRAHL

mit beklemmter Stimme
Auf einem härnen Kissen lagst du da,
Das Bettuch weiß, die wollne Decke rot?

KÄTHCHEN

Ganz recht! So wars!

L'AMOUR FOU

TEXT VON André Breton

Durch die Liebe wird die Welt wiederum erschaffen in einem einzigen Wesen, unaufhörlich erneuert mit all ihren Farben, und mit tausend Strahlen erhellt sie den künftigen Gang der Erde. Jedesmal, wenn ein Mensch liebt, kann nichts verhindern, dass nicht durch ihn hindurch Gefühl und Empfindung aller Menschen beteiligt sind. An diesem Ort zerfallen nach Herzenslust die großen moralischen Bauwerke und alle übrigen Konstruktionen der Erwachsenen, die auf die Verherrlichung der Anstrengung, der Arbeit gegründet sind.

Man wird mit der Empfindung der Liebe niemals fertig werden. Eines Tages wird es sich erweisen, dass alle rationalistischen Systeme in dem Maße nicht zu retten sind, als sie versuchen, die Empfindung der Liebe, wenn auch nicht völlig auszuschalten, so doch zumindest in ihren angeblichen Übertreibungen nicht zu berücksichtigen.

52

Das Absurde entsteht aus
diesem Zusammenstoß zwischen
dem Ruf des Menschen und
dem vernunftlosen Schweigen
der Welt.

ALBERT CAMUS



LOHENGRIN

BEGEGNUNG MIT DEM WUNDERBAREN

TEXT VON Carl Dahlhaus

58

»Lohengrin«, von Wagner »romantische Oper« genannt, ist das Paradox einer tragischen Märchenoper in der äußeren Form eines Historiendramas. Gegensätze, die sich auszuschließen scheinen, Mythos und Geschichte, Märchen und Tragödie sind zusammengezwungen, ohne dass Brüche fühlbar würden. Die »romantische Oper«, deren Kulmination »Lohengrin« darstellt, bewährt sich als »Universalpoesie«.

Die Geschichte vom Schwanenritter, die den Kern der Lohengrin-Sage bildet, ist einer der Märchenstoffe, die den unausrottbaren Traum von der Rettung durch ein Wunder in ein Bild fassen. »Ähnlicher Sagen von dem schlafenden Jüngling, den ein Schwan im Schiff dem bedrängten Lande herangleitet, ist die niederrheinische, niederländische Dichtung des Mittelalters voll«, schreibt Jacob Grimm in der »Deutschen Mythologie«, die Richard Wagner gelesen hat. Und dass Lohengrin den Zauber, der von ihm ausgeht, im selben Augenblick einbüßt, in dem er gezwungen wird, seinen Namen preiszugeben, ist gleichfalls ein Märchenmotiv, das in magische Ursprünge zurückreicht.

In Wolfram von Eschenbachs »Parzival«-Epos wurde der Mythos ins halb Geschichtliche versetzt. Lohengrin, Parzivals Sohn, wird von dem heiligen Gral, dessen Ritter er ist, nach Antwerpen gesandt, um die Herzogin von

Brabant vor den Fürsten des Landes, die sie zur Heirat drängen, zu schützen. Das Frageverbot ist ins Christliche gewendet, ohne dass es seine Märchenherkunft verleugnen könnte.

»Frau Herzogin, viel büß' ich ein,
soll ich hier Landesherrscher sein.
Hört meine Bitte ernst und frei:
Niemanden fragt mich, wer ich sei?
Nur so bin ich für euch erkoren.
Fragt ihr, so bin ich euch verloren!
Seid denn gewarnt. Mich warnet Gott.
Er weiß den Grund von dem Gebot.
Sie gab ihr Frauenwort darauf –
Doch Liebe hob es später auf –,
nie sein Gebot zu übertreten,
und stets zu tun, wie er gebeten.«

(Wolfram von Eschenbach)

Die tragische Dialektik, die in Wagners Drama die Handlung beherrscht, ist bei Wolfram von Eschenbach angedeutet: Es ist Elsas Liebe, die sie dazu treibt, das Gebot zu verletzen, an das die Verwirklichung ihrer Liebe geknüpft ist. Das, worin sie sich ausdrückt, führt zu ihrer Zerstörung. Wolfram von Eschenbachs Entwurf einer Erzählung wurde in einem anonymen »Lohengrin«-Epos des späteren 13. Jahrhunderts, dessen irrige Zuschreibung an Wolfram von Eschenbach nur durch das Unbehagen am Namenlosen zu entschuldigen ist, zu Tausenden von Versen ausgesponnen. Aus dem Stoff, den es anhäuften (und in dem das Martialische vorherrscht), übernahm Wagner einzig die Versetzung der Handlung in die Zeit König Heinrichs I. und der Un-

garn-Kriege sowie das Motiv, dass Graf Friedrich von Telramund, der Anspruch auf Elsa und den Thron von Brabant erhebt, von Lohengrin in einem Zweikampf, der den Anspruch als Lüge entlarvt, erschlagen wird. Wagner griff in die Epenhandlung, die er als »dürftig und platt« empfand, dadurch ein, dass er sie durch Märchen- und Zaubermotive ergänzte, also gleichsam den Prozess der Historisierung, dem sie im Mittelalter unterworfen war, umkehrte.

Lohengrins weißer Magie setzte er die heidnisch schwarze entgegen, die Ortrud, Friedrich von Telramunds Frau, ausübt. Und wenn es in einem Brief vom 4. August 1845 heißt: »Meine Erfindung und Gestaltung hat bei dieser Schöpfung den größten Anteil«, so ist vor allem die Gestalt der Ortrud gemeint, die in der äußeren Handlung des Dramas, deren treibende Kraft sie ist, den szenisch-hinfälligen, aus Theaterinstinkt erwachsenen Widerpart zu Lohengrin darstellt. Ortrud verwandelt Elsas Bruder Gottfried in einen Schwan: den Schwan, der dann Lohengrin von der Gralsburg Monsalvat nach Antwerpen bringt; und sie stiftet Telramund an, Elsa des Mordes an ihrem Bruder anzuklagen (Telramund ist bei Wagner ein betrogener Betrüger). Und schließlich ist es Ortrud, die später, nach Lohengrins Sieg über Telramund, in Elsa Angst und Zweifel weckt, so dass der innere Zwang, die verbotene Frage zu stellen, übermächtig wird. Ortrud ist die Antagonistin, durch deren Erfindung die Umwandlung des Epos in ein Drama möglich wurde. Und es ist charakteristisch für Wagner, dass er den dramatischen Antagonismus zum weltgeschichtlichen – zum Gegensatz zwischen Heiden- und Christentum – stilisierte. Er brauchte, um musikalisch produktiv zu werden, den Blick ins Weite.

Das Frageverbot, das Lohengrin verhängt, ist unerfüllbar; auch ohne Ortruds Eingreifen müsste es Elsa verletzen – und sei es, wie in dem mittelalterlichen »Lohengrin«-Epos, erst nach Jahren. »Eben in der Unentrinnbar-

Wahrscheinlich ist es wahr,
dass uns ein Mensch
immer unbekannt bleibt
und es in ihm immer
etwas Unauflösbares gibt,
das sich uns entzieht.

ALBERT CAMUS

keit des Konflikts lag« – im Vergleich zu »Tannhäuser« – »das entscheidende Steigerungsmoment. Diese Unentrinnbarkeit, die sich im Theatersinne als Tragik darstellt, war die neue Gestaltungsidee« (Paul Bekker). Dass die Katastrophe unausweichlich ist, müsste eigentlich auch dem stumpfsten Zuschauer spätestens am Ende des zweiten Aktes, in der Szene vor dem Münster, zur Gefühlsgewissheit werden. Der Zweifel – wie sie den Impuls nennt, der sie zum Aussprechen der Frage drängt – wird von Elsa noch unterdrückt, aber nicht mehr geleugnet.

»Hoch über alles Zweifels Macht...
soll meine Liebe stehn!«.

Die tragische Dialektik, die dem Werk zugrunde liegt, besteht, roh und formelhaft gesprochen, in nichts anderem, als dass das Ziel, das Lohengrin ersehnt, durch die Mittel, durch die er es zu erreichen sucht, durchkreuzt wird. Das Frageverbot, das er verhängt, um nicht angebetet, sondern geliebt zu werden, wäre für eine Anbetung, die sich in scheuer Distanz hält, erfüllbar, ist es jedoch gerade nicht für eine Liebe, die menschliches Maß hat. Indem Lohengrin die Fremdheit, an der er leidet, aufzuheben sucht, verfestigt er sie. Als musikalisches Zentrum des dritten Aktes erscheint nicht Lohengrins Klage (»O Elsa! Was hast du mir angetan?«), ein melodisch eher uncharakteristisches Stück Opernmusik von manchmal unangenehmem Schwung, sondern die Gralserzählung (»In fernem Land«), die als musikalische Wiederkehr des instrumentalen Vorspiels in vokaler Umformung das Ende der inneren, musikalisch ausgeprägten Handlung bezeichnet. Dem Irdischen, in das Lohengrin durch Elsas Traumerzählung herabgezogen wurde, wird er durch die Gralserzählung wieder entrückt.

DER SCHWAN

ENZYKLOPÄDIE DES MÄRCHENS

TEXT VON Werner Bies

Schwan, der: Die weiße Farbe »schwanenweiß« ist dem Schwan so zu eigen, dass ein schwarzer Schwan als sprichwörtliche Seltenheit gilt. Die weiße Farbe begründet die unter den zahlreichen symbolischen Bedeutungen des Schwans wichtigsten des Lichts und der Reinheit; letzterer gesellen sich in der christlichen Überlieferung noch Geduld und Keuschheit hinzu. Reinheit der Seele und Vollkommenheit vermittelt der Schwan in der Emblemik als Sinnbild der Freundestreue. In einem Rätsel wird die Weisse des Schwans nur noch durch die eines Engels übertroffen. Der besondere Rang des Schwans weist ihn auch als Tier des Mythos aus. Zugleich Vogel des Wassers und der Lüfte, hat er oft göttlichen Charakter. Der auffliegende makellose Schwan ist Sinnbild der Entgrenzung, Entrückung und Verklärung, des Idealen, der Freiheit von irdischem Zwang, der Reinigung und der Ekstase. Vor allem ist er vielfältiges Tier der Verwandlung: vom Menschen zum Schwan.

Ein Mensch ist mehr Mensch
durch das, was er verschweigt,
als durch das, was er sagt.

ALBERT CAMUS



ORTRUD UND FRIEDRICH VON TELRAMUND

DIE WIDERSACHER

TEXT VON Carl Dahlhaus

70

Dass der Dialog Telramund-Ortrud zu Anfang des zweiten Aktes die musikalisch avancierteste Szene des »Lohengrin« ist, lässt sich nicht als Zufall abtun, sondern bezeichnet ein Dilemma, das immer wiederkehrt: Es sind die Widersacher, Venus im »Tannhäuser«, Ortrud im »Lohengrin« und Beckmesser in den »Meistersingern«, deren musikalische Sprache sich ins Ungewohnte vorwagt.

Der Mittelteil des Dialogs antizipiert die Technik der »Ring«-Tetralogie. Die Vokalmelodik vermittelt bruchlos, ohne dass die heterogenen stilistischen Voraussetzungen noch als solche fühlbar würden, zwischen Rezitativ und Arioso. Rhythmisch – und das ist entscheidend – ist sie irregulär: Zweitakt-Gruppen wechseln mit Phrasen, die eineinhalb oder zweieinhalb Takte umfassen. Die irreguläre Länge der Phrasen wirkt isolierend. Den Ausgleich und Widerpart zur Auflösung der rhythmischen »Quadratur« in »Prosa«, der »geschlossenen« in eine »offene« Syntax, stellt die Fundierung des Tonsatzes durch wiederkehrende Motive dar. Der Dialog Telramund-Ortrud wird fast durchgehend durch Orchestermotive gestützt, die zusammen und in Wechselwirkung mit den Vokalphrasen die »Melodie« in dem Sinn bilden, in dem Wagner den Begriff verstand: das Ortrud-Motiv als Grundlage, ergänzt durch das Thema des Frageverbots und durch eine Akkordsequenz, die Ortrud als Zauberin charakterisiert.

Der Alltagsmensch hält sich nicht gern auf. Im Gegenteil: alles drängt ihn.

Gleichzeitig interessiert ihn nichts mehr als seine eigene Person, vor allem das, was er sein könnte.

ALBERT CAMUS

DIE LOGIK DER MISOGYNIE

TEXT VON Kate Manne

73

Manche Formen der Misogynie (Frauenfeindlichkeit) spiegeln eine gewisse Deprivationshaltung gegenüber Frauen wider, die als gebende, fürsorgliche, liebende und aufmerksame, statt als machthungrige, gefühllose und dominierende Wesen gedacht werden. Und sie beeinhalteten, dass gewisse Positionen, die mit einer mutmaßlich kollektiven moralischen Anerkennung oder Bewunderung für die Männer, die historisch davon profitiert haben, verknüpft sind, eifersüchtig gehortet werden. Frauen, die um diese Rollen konkurrieren, gelten tendenziell in mindestens drei wichtigen Aspekten als moralisch suspekt: sie sind nicht fürsorglich und aufmerksam genug gegenüber den Menschen ihres Umfeldes, die als verletzlich gelten; sie streben verbotenerweise nach Macht, auf die sie keinen Anspruch haben; und sie gelten aufgrund der beiden anderen Verletzungen der Rollenerwartungen als moralisch nicht vertrauenswürdig.

Frauen sind nicht einfach Menschen, sondern werden für die dominanten Männer, die unterschiedliche Arten von moralischer Unterstützung, Bewunderung, Aufmerksamkeit usw. bei ihnen suchen, zu »gebenden Menschen«. Sie dürfen nicht einfach sein, wie es für ihn gilt. Vielmehr bekommen sie Schwierigkeiten, wenn sie nicht genug geben, und zwar den richtigen Leuten auf die richtige Weise und im richtigen Geiste. Wenn sie in dieser Hinsicht versagen oder eine solche Unterstützung und Aufmerksamkeit für sich einfordern, drohen ihnen misogynen Ressentiments, Bestrafung und Verärgerung.

DAS DÄMONISCHE

TEXT VON Barbara Zuber

74

Ortruds Tonart, das finstere fis-Moll, spätestens seit Carl Maria von Webers »Freischütz« das Klangsigel des Dämonischen schlechthin, bemächtigt sich in der Szene zwischen Elsa und Ortrud (II. Akt) des Orchesters. Sechsmal wird das Orchestertutti, in welches sich der geräuschhafte, scharfe Klang gestopfter Blechbläser einmischt, mit einem kurzen Auftakt angesprungen, wenn Ortrud das Götterpaar Wotan und Freia anruft: »Segnet mir Trug und Heuchelei, daß glücklich meine Rache sei!« Sogleich tanzen schneidend hohe Flötenriller, unterstützt von Oboen und Klarinetten, wie wild über dem Orchester.

Wagner perfektionierte im »Lohengrin« zum ersten Mal die brillante Klangtechnik des Übergangs, seine (immer wieder) gerühmte Technik des unauffälligen Instrumentenwechsel und der Klangmischung. So gewinnt die koloristische Dimension des Orchesters, die eigenständige, wahrhaft magische Dramaturgie der Klangfarbe ihre Originalität nicht allein dadurch, dass das Aus- und Einsetzen neuer Instrumente durch geschickte Verzahnungen, momentane Überlagerungen und Verdopplungen verschleiert wird. Mitten im philharmonischen Verband raffinierter Mischgruppen ertönt mit Ortruds aggressivem Triller-Spuk ein völlig anderer Klangtypus. Der weitgehend von einem einzigen Ton (fis) beherrschte Fluktuationsklang, durch schneidende Triller geschärft, belebt durch punktierte Tonrepetitionen und wiederholtes Figurenwerk in den Streichern – diese dissonante Klangfläche gibt sich anstößig, tabuverletzend und unangepasst, bis sie plötzlich abbricht und in einem sehr hohen Tremolo der Streicher nachzittert.

Unser Bedürfnis nach Trost
kann unmöglich gestillt werden.
Ich habe keinen Glauben und
kann also nicht glücklich sein,
denn ein Mensch, der denkt,
dass sein Leben eine absurde
Irrfahrt zum sicheren Tod ist,
kann nicht glücklich sein.

STIG DAGERMAN









































PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Matthias Pintscher
INSZENIERUNG Calixto Bieito
MITARBEIT REGIE Barbora Horáková Joly
BÜHNENBILD Rebecca Ringst
KOSTÜME Ingo Krügler
LICHT Michael Bauer
VIDEO Sarah Derendinger
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Bettina Auer, Jana Beckmann

PREMIERENBESETZUNG

HEINRICH DER VOGLER, DEUTSCHER KÖNIG René Pape
LOHENGRIN Roberto Alagna
ELSA VON BRABANT Vida Miknevičiūtė
FRIEDRICH VON TELRAMUND Martin Gantner
ORTRUD, SEINE GEMAHLIN Ekaterina Gubanova
DER HEERRUFER DES KÖNIGS Adam Kutny
GOTTFRIED Karl Horres

STAATSKAPELLE BERLIN

119 1. VIOLINEN Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoon Lee,
Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Ulrike Eschenburg,
Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel,
Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch,
David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen,
Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova
2. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Lifan Zhu,
Mathis Fischer, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger,
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber,
Laura Perez Soria, Nora Hapca
BRATSCHEN Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger,
Holger Espig, Katrin Schneider, Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei,
Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke,
Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter
VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp,
Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire Sojung Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski,
Johanna Helm, Aleisha Verner, Minji Kang
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,
Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler,
Martin Ulrich, Kaspar Loyal
HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
FLÖTEN Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter,
Christiane Hupka, Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde
OBOEN Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy,
Charlotte Müsseler, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen
KLARINETTEN Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube,
Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTTE Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller,
Frank Heintze, Robert Dräger

HÖRNER Ignacio García, Hans-Jürgen Wighardt-Krumstroh,
Hanno Westphal, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,
Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler
TROMPETEN Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,
Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos
POSAUNEN Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank,
Jürgen Oswald, Henrik Tißen
TUBA Thomas Keller, Sebastian Marhold
PAUKEN / SCHLAGZEUG Torsten Schönfeld, Stephan Möller,
Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth, Andreas Haase,
Matthias Petsch

ORCHESTERAKADEMIE
BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Oleh Kurochin, Mariana Espada Lopes,
Roxana Wisniewska Zabek
2. VIOLINEN Philipp Alexander Schell, Jos Jonker,
Pablo Aznárez Maeztu, Annika Fuchs
BRATSCHEN Friedemann Slenczka
VIOLONCELLI Pin Jyun Chen, Jaelin Lim, Amke Jorienke te Wies
KONTRABÄSSE Heidi Rahkonen, Pedro Figueiredo
HARFE Gunes Hizlilar
FLÖTE Erika Macalli
OBOE Mikhail Shimorin
KLARINETTE Meriam Dercksen
FAGOTT Jamie Louise White
HORN Sulamith Seidenberg
TROMPETE Carlos Navarro Zaragoza
TENORPOSAUNE Daniel Téllez Gutiérrez
BASSPOSAUNE Thierry Redondo
SCHLAGZEUG Tido Frobeen

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert
durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden.

STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN Rosana Barrena, Minjou von Blomberg, Yang-Hee Choi,
Anne Halzl, Jinyoung Kim, Andrea Reti, Courtney Ross,
Birgit Siebart-Schulz, Stefani Szafranski, Olga Vilenskaia
2. SOPRAN Katharine Bolding, Michelle Cusson, Regina Köstler-Motz,
Alena Karmanova, Haeyun Lee, Konstanze Löwe, Hanaa Oertel, Bettina Wille
1. ALT Antje Bahr-Molitor, Miho Kinoshita, Nele Kovalenkaite,
Andrea Möller, Karin Rohde, Carsta Sabel, Anna Woldt
2. ALT Verena Allertz, Veronika Bier, Edith Dowd, Elke Engel,
Bok-Hee Kwun, Olivia Saragosa, Christiane Schimmelpfennig, Claudia Tuch,
Maria Elisabeth Weiler
1. TENOR Hubertus Aßmann, Juri Bogdanov, Andreas Bornemann,
Seong-Hoon Hwang, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee, Jin Hak Mok,
David Oliver, Dmitri Plotnikov, Jaroslaw Rogaczewski
2. TENOR Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese,
Jens-Uwe Hübener, Stefan Livland, Sönke Michaels, Frank Szafranski
1. BASS Dominik Engel, Alejandro Greene, Ireneus Grzona, Mike Keller,
Sergej Shafranovich, Thomas Vogel
2. BASS Wolfgang Biebuyck, Bernd Grabowski, Artur Grywatzik,
Bernhard Halzl, Insoo Hwoang, Andreas Neher, Thomas Neubauer,
Eric Visser

GÄSTE Dominika Kocis-Müller, Ben Bloomfield, Carsten Böhm,
Matthias Eger, Matthias Kleinert, Alexander Lust, Felipe Martin,
Djordje Papke, Peter Paul, Eric Remmers, Harry Schöppe,
David Schroeder, Harry Tchor

SOLI

4 BRABANTISCHE EDLE Soongoo Lee, Peter Aude, Ireneus Grzona,
Thomas Neubauer
4 EDELKNABEN Olga Vilenskaia, Michelle Cusson, Verena Allertz,
Christiane Schimmelpfennig

KOMPARSERIE

LEITUNG Eveline Galler-Unganz

PRODUKTION

123 MUSIKALISCHE ASSISTENZ Klaus Sallmann, Markus Appelt,
Alden Gatt, Lorenzo Di Toro
CHORASSISTENT Thomas Victor Johnson
REGIEASSISTENZ, ABENDSPIELLEITUNG Caroline Staunton
MAESTRO SUGGERITORE Antony Shelley
BÜHNENBILDASSISTENZ Annett Hunger
VIDEOASSISTENZ, EDITOR, COLORIST Benjamin Spencer
INSPIZIENZ Elisabeth Esser, Magdalene Schnelle
BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ Bettina Hanke
ÜBERTITELINRICHTUNG libreTTitoli.com
DEUTSCHE ÜBERTITEL Anne Schmidt-Bundschuh
ENGLISCHE ÜBERTITEL Fiona Elizabeth Mizani
ÜBERTITELPRÄSENTATION Anne Schmidt-Bundschuh
REGIEHOSPITANZ Ana Edroso Stroebe
DRAMATURGIEHOSPITANZ Isabelle Petitlaurent

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann
LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke
BÜHNENMEISTER Otto Henze, Frank Meynhardt, Johannes Zeppelin
PRODUKTIONSLEITUNG Johannes Stiefel
PRODUKTIONSASSISTENZ Tim Farbowski, Robert Philipp
LEITUNG BELEUCHTUNG Irene Selka
BELEUCHTUNGSMEISTER Claus Grasmeder, Sven Hogrefe
VIDEOTECHNIK Ralf Neumann
POSTPRODUKTION VIDEO Benjamin Weiß
LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch
LEITUNG REQUISITE Christian Jacob

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch
KOSTÜMASSISTENZ Tobias Maier
PROBENBETREUUNG KOSTÜM Reto Keiser
LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau
MASKENGESTALTUNG Ulrike Reichelt, Anja Rimkus

Anfertigung der Kostüme und Dekorationen in den Werkstätten
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN
GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl
PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel
PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann
PRODUKTIONSLEITERIN KOSTÜM Monika Ackermann

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

INTENDANT Matthias Schulz

GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Bettina Auer, Jana Beckmann

MITARBEIT Ana Edroso Stroebe

TEXTNACHWEISE Die Handlung und das Gespräch mit Calixto Bieito und Matthias Pintscher sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Die im Programmheft verwendeten Auszüge und Zitate sind folgenden Quellen entlehnt und wurden teilweise gekürzt: Udo Bermbach: Opersplitter.

Aufsätze. Essays: Würzburg 2005; Werner Bies: Enzyklopädie des Märchens:

Berlin 1990; Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung: Berlin 2013; Luis Buñuel:

Mein letzter Seufzer. Erinnerungen: Berlin 2004; André Breton: L'Amour fou;

Berlin 1994. Albert Camus: Der Mythos des Sisyphos: Ein Versuch über das

Absurde: Reinbek bei Hamburg 2013; Stig Dagerman: Our need for consolation

is Insatiable, In: Little Star #5, 2014; Carl Dahlhaus: Richard Wagners

Musikdramen: Stuttgart 1996; Søren Kierkegaard: Abschließende

unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Zweiter

Teil: München 1989. Alexander Kissler: Die infantile Gesellschaft. Wege

aus der selbstverschuldeten Unreife: Hamburg 2020; Heinrich von Kleist:

Das Käthchen von Heilbronn: Frankfurt am Main 2008; Kate Manne:

Die Logik der Misogynie. Down Girl: Berlin 2019; Marcus Steinweg: In search

of utopia – beyond mission impossible, In: Janus Magazin: Antwerpen 2003;

BILDNACHWEISE Schwangere und Schwan, 1959, Joseph Beuys 1921–1986.

Tate. © DACS, 2020. Photo © Tate, © VG-Bildkunst, Bonn 2020;

Misha Gordin, The New Crowd, Die Filmstills von Sarah Derendinger

sind Teil der Inszenierung an der Staatsoper Unter den Linden;

Urheberinnen und Urheber, die nicht erreicht werden konnten,

werden um Nachricht gebeten.

FOTOS von der Generalprobe am 10. Dezember 2020

von Monika Rittershaus

REDAKTIONSSCHLUSS 11. Dezember 2020

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



Calixto The
Foundation.

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN