

Lohengrin

MUSIKTHEATER

Oper von Richard Wagner



Lohengrin

Oper von Richard Wagner

Premiere am Sonntag, 08. Mai 2022, 16:00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

LOHENGRIN Peter Sonn

ELSA Dorothea Herbert / Megan Marie Hart

ORTRUD KS Katrin Gerstenberger

TELRAMUND Johannes Schwärsky

KÖNIG HEINRICH Johannes Seokhoon Moon

HEERRUFER Julian Orlishausen / Georg Festl

1. EDLER Daniel Edwald

2. EDLER Jaroslaw Kwaśniewski

3. EDLER Matthias Zerwas

4. EDLER Myong-Yong Eom

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT, EXTRA-CHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT, KINDER- UND JUGENDCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT, STATISTERIE DES STAATSTHEATERS DARMSTADT, STAATSORCHESTER DARMSTADT

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen

REGIE Andrea Moses

AUSSTATTUNG Christian Wiehle

VIDEO Johannes Kulz

LICHT Heiko Steuernagel

DRAMATURGIE Thomas Wieck

CHOREINSTUDIERUNG Ines Kaun, Sören Eckhoff

MUSIKALISCHE ASSISTENZ Johannes Zahn

EINSTUDIERUNG JUGENDCHOR Alice Lapasin Zorzit

STUDIENLEITUNG Jan Croonenbroeck MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Irina Skhirtladze, Neil Valenta CHORASSISTENZ Alice Lapasin Zorzit TASTENDIENST ORGEL & NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun REGIEASSISTENZ & ABENDSPIELLEITUNG Stephan Krautwald, Mauricio Veloso PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein KOSTÜMASSISTENZ Flavia Stein LIVE-KAMERA Johanna Amberg/ Jan Heck KAMPFTRAINERIN Annette Bauer BÜHNENMEISTER Andreas Engelhardt INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann SOUFFLAGE Julia Abe/ Giacomo Marignani KOSTÜMHOSPITANZ Matthäus Lorenz TON Christoph Kirschfink VIDEO Sven Beck, Marcel Klar REQUISITE Friderike Stallknecht MASKE Silke Malter, Konstanze Baats, Christine Schmitt, Karin Seiter, Laura Kaiser

DAUER *circa 4 Stunden und 40 Minuten inkl. 2 Pausen*

Fotos, Trailer und mehr zur Produktion:







*Peter Sonn, Johannes Seokhoon Moon,
Julian Orlishausen, Opernchor und
Extra-Chor des Staatstheaters Darmstadt*

Das Gottesurteil

In vorchristlicher Zeit, besonders im germanischen Recht, findet sich der Zweikampf neben dem Prozess und dem Urteilsspruch als ein zweites streitentscheidendes, urteilsetzendes Verfahren. Mit dem Sieg beweist der Stärkere sein besseres Recht. Der Zweikampf gewinnt später dann aber zunehmend die Bedeutung eines in den Prozess eingeführten Beweisverfahrens. Er wird nach der Christianisierung der einzelnen germanischen Stämme – teils von der Kirche gebilligt und mit kirchlichem Ritual ausgestattet – in den Rechtsbrauch aufgenommen. In einer rechtsverbindlichen Anordnung von 809 befahl Karl der Große, „ohne jeden Zweifel an die Gottesurteile zu glauben.“ Es war weitgehend männlichen Kämpfern vorbehalten – entweder den betroffenen Personen selbst oder aber von ihnen bezahlten Streitern. Das Gottesurteil war aber auch ersatzweise für Eidesunfähige anwendbar, d. h. für beschuldigte Personen, die keinen Eid schwören durften, der ihre Unschuld gerichtsfest hätte bestätigen können: für Frauen und Unfreie. Dabei durften sich die Beschuldigten durch berufsmäßige Kämpfer vertreten lassen.

*KS Kathrin Gerstenberger, Johannes Schwärsky, Johannes Seokhoon Moon,
Peter Sonn, Dorothea Herbert, Julian Orlishausen*



Handlung

1. Akt

Ein Krieg will geschlagen werden und dafür braucht der deutsche König Kämpfer, aber die von ihm umworbenen Brabanter leben zerstritten in wilder Fehde. Elsa, die Tochter des verstorbenen Herzogs wird vom an die Macht strebenden Grafen Telramund und seiner gottvergessenen Frau Ortrud bezichtigt, ihren Bruder, den minderjährigen Erben des Herzogtums Brabant gemordet zu haben, doch seine Leiche ist unauffindbar. So muss der König Ordnung schaffen. Er ruft zum Gottesgericht! Wundersames geschieht: Ein Ritter ohne Furcht und Tadel, ein wahrlich Gottgesandter naht und die angeklagte Elsa wirft sich ihm zu Füßen: „Dir geb’ ich alles, was ich bin!“ Bevor er zur Tat schreitet, stellt er eine verwirrende Bedingung: „Nie sollst du mich befragen, wie mein Nam’ und Art!“ Elsa versichert ihm Gehorsam und schon bricht es aus ihm heraus: „Elsa! Ich liebe dich!“ Der Ritter übertrifft alle Erwartungen. Sein glänzend inszenierter Auftritt vereint die brabantische Politikerschaft und der Zweikampf gegen den klagenden Grafen Telramund ist eine reine Formsache.

2. Akt

Doch das geschlagene Paar ruht nicht. Ortrud argwöhnt, dass so unmittelbar gesandt von Gott der Ritter nicht ist: „Ist er gezwungen, zu nennen, wie sein Nam’ und Art, all seine Macht zu Ende ist, die ihm ein Zauber leiht. Niemand hier kann ihm das Geheimnis entreißen, als die, der er so streng verbot, die Frage je an ihn zu tun. Telramund begreift: So gält’ es, Elsa zu verleiten.“ Eile ist geboten, denn der politische Fahrplan des Ritters ist eng gestrickt: Ein Festtag für das Volk von Brabant, die Hochzeitsnacht und dann ab an die Front. Ortrud versucht den Brautgang Elsas in die Kirche zu skandalisieren und Telramund klagt den Ritter heidnischer Zauberei öffentlich an. Der Ritter ist sich seiner Mission und Elsas Versprechen zu sicher und verrät im selbstbewussten Überschwang: „Ja, selbst dem König darf ich wehren. Nur eine ist’s, der muss ich Antwort geben: Elsa.“

3. Akt

Elsa wird in der Hochzeitsnacht darauf bestehen: „Nichts kann mir Ruhe geben, – gelt’ es auch mein Leben – zu wissen, wer du seist! Den Namen sag mir an!“ Der Traum vom göttlichen Werk zerplatzt. Der Ritter Lohengrin, so sein Name, ist ein berufsmäßiger Krisenmanager im Dienste des die Christenheit umspannenden Grals, der incognito wirkt, denn Wunder blühen nur im Geheimen und „ist des Grales Segen, enthüllt – muss er des Laien Auge fliehn.“ Doch Lohengrin und der Gral zeigen sich gnädig und dem Kriege zugewandt und so wird Gottfried aus dem Zauberbann Ortruds, die ihn in einen Schwan verwandelte, erlöst: Seht da den Herzog von Brabant! Zum Führer sei er euch ernannt! König Heinrich kann in den Krieg ziehen.





Johannes Seokhoon Moon, Johannes Schwärsky, Opernchor und Extra-Chor des Staatstheaters Darmstadt

Die Oper in der Revolution

Wagner zwischen Politik und Kunst

„Sonderbar schauerliche Neugier, die oft die Menschen antreibt in die Gräber der Vergangenheit hinabzuschauen. Es geschieht dieses zu außerordentlichen Perioden, nach Abschluss einer Zeit, oder kurz vor einer Katastrophe.“ (Heinrich Heine)

Der Schauspieler Eduard Devrient notiert

„Lohengrin“, die Oper von Wagner gelesen. Wieder völlig undramatisch in der ganzen Komposition, obwohl wieder sehr poetisch und innig gedacht. Er setzt immer die vollständige Bekanntschaft mit seinem Stoff und dessen Motiven, ja sogar seine Anschauung davon voraus, und nun reiht er eine Szenenfolge auf, nicht, wie sie zweckmäßig ist, nein, wie sie ihm persönlich zusagt.

Es ist gar kein vernünftiger Organismus in seiner Oper, um nur einmal den Zusammenhang der Dinge zu begreifen. Diese so überaus mysteriöse Sage von den Wächtern des Grals müsste, als in der Gegenwart existierend und wirkend, doch zuvor höchst glaubhaft oder vielmehr in der Zeit geglaubt, dargestellt werden, bevor man die ganze Verwicklung und Lösung eines Dramas darauf bauen kann. Nun kommt die unerklärliche Erklärung am Schlusse mit langer Erzählung, wo sie nicht nur erkältet, sondern keinen Glauben mehr findet, da des Zuhörers Phantasie schon lange nach Erklärungen umhergeirrt ist und mit dieser fernabliegenden sich nicht begnügen will. Wie kann man die Exposition in die Katastrophe legen? Alle wichtigen Motive liegen außerhalb der Bühne und der Zeit der Handlung. Der Schwan Gottfried, um den sich eigentlich das ganze Drama dreht, ist gar nicht ins Interesse gerückt, und seine Verwandlung zuletzt erscheint als ein bloßes Maschinenkunststück zu guter Letzt. Wer soll denn daran Interesse nehmen, dass der junge Prinz kommt, da wir das Liebesverhältnis zerstört sehen, das einzige, wofür wir uns interessieren können.

(7. Februar 1848)

Wagner kam nach Tisch, und wir zankten uns tüchtig über sein Operngedicht herum. – Ich sagte ihm alles, was ich überhaupt gegen seine Art, das musikalische Drama fassen zu wollen, habe. Die epische Bilderreihe gibt

keine Art von Drama, nimmermehr. (8. Februar 1848)

Nach Tisch Besuch von Kapellmeister Wagner; wir zankten uns wieder barbarisch über Politik. Er will zerstören, um neu aufzubauen, ich will das Bestehende zu einer neuen Welt verwandeln. (1. Juni 1848)

Der Verleger Heinrich Brockhaus poltert

Dieser unbesonnene Mensch begnügt sich nicht damit, über seine Kunst und ihre neue Gestaltung zu phantasieren, sondern ist in recht eigentlich Politiker geworden. Im Vaterlandsverein hat er einen Vortrag über die Republik gehalten und diesen durch den „Dresdner Anzeiger“ veröffentlicht! Man kann keine konfusere Politik treiben als dieser Wagner. Da ist von Abschaffung des Geldes die Rede; der König soll ferner die Krone niederlegen und dann der Erste in einer Reihe republikanischer Fürsten aus dem Hause Wettin sein! Wagner, der nach seiner ganzen künstlerischen Natur nie auf die Masse angewiesen ist, der stets nur den Besseren irgendwie zu genügen versteht, lässt sich durch Eitelkeit und die Sucht, Beifall von der Menge zu erlangen, die immer klatscht, wenn jemand etwas recht Ungeheuerliches vorbringt, zu solch aberwitzigem Zeuge verleiten. Ich begreife sehr wohl, wie man für republikanische Institutionen schwärmen kann; ich bin selbst Republikaner: aber das begreife ich nicht, wie man in der jetzigen Zeit und mit den Menschen, wie sie sich seit einigen Monaten zeigen, glauben mag, die Republik sei jetzt herbeizuführen. Wer so glücklich ist, der Kunst leben zu können und in ihr etwas schaffen zu können, der soll ja doch von der Politik des Tages sich entfernt halten, und will er phantasieren, so gehe er in einen einsamen Wald, er spreche nicht zu dem Haufen in einem Verein, nicht zu dem Publikum des „Dresdner Anzeigers“. (22. Juni 1848)

Der Schriftsteller Alfred Meissner erinnert sich

An einem der folgenden Tage sah ich Ferdinand Hiller, den Komponisten, eine Rolle in der Hand halten. „Da hat Richard Wagner“, sagte er, „einen neuen Operntext geschrieben und mir ihn zu lesen gegeben. Er heißt „Lohengrin“ und behandelt die Sage vom Schwanenritter. Ein ganz vortreffliches, höchst effektvolles Libretto! Wie schade, dass Wagner selbst es komponieren will. Seine musikalische Begabung reicht dazu nicht hin. In anderer Hand würde das eine ganz andere Wirkung haben!“ So urteilte man zu jener Zeit. Richard Wagner strafte allerdings dies Urteil Lügen und gab in seinem „Lohengrin“, sein bestes Werk, meiner Ansicht nach, dasjenige, das von seinen Werken am längsten leben wird. Mit der „Unzulänglichkeit“, die damals so allgemein betont wurde, hatte es aber doch seine gute Bewandnis. Man verstand darunter den Mangel an wirklicher Dramatik, das geringe Maß von Melodienzauber, das stete Vorwiegen pathetischen Ernstes, den Mangel an wirklicher lebendiger Charakteristik. Allerdings, alle diese „Unzulänglichkeiten“ sind seitdem als der Anfang einer neuen Kunstform gepriesen worden. Darauf gehe ein, wer alle Moden und Torheiten seiner Zeit mitmachen zu müssen glaubt. Vielleicht muss man, um das Kunstwerk der Zukunft recht zu fassen und zu würdigen, schon heute mit den Ohren der Zukunftsgeneration ausgestattet sein ...

Auf diesem ersten Spaziergang 1848 hatten Wagner und ich viel miteinander gesprochen, doch ausschließlich über Politik. Richard Wagner hielt die politischen Zustände für reif zur gründlichsten Änderung und sah einer in der nächsten Zeit stattzuhabenden Umwälzung als etwas Unausbleiblichem entgegen. Die Umwandlung werde leicht und mit wenig Schlägen vor sich gehen, denn die staatlichen und gesellschaftlichen Formen hielten nur noch ganz äußerlich fest. Ich erinnere mich noch genau der Worte, eine Revolution sei bereits in allen Köpfen vollzogen, das neue Deutschland sei fertig wie ein Erzguß, es bedürfe nur eines Hammerschlags auf die tönernen Hülle, dass es hervortrete. (1884)

„Sie müssen wissen, dass alle Erfolge, welche auch diesem Werke auf den deutschen Theatern zu Theil wurden, mir nie zu der Genugthuung verhelfen konnten, diese Oper nach meiner Anleitung korrekt aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und ließ es gleichgültig auf sich beruhen, wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Aufführung gewisse allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, wie die entscheidenden Wendung im zweiten Akt, gar nicht zum Verständnisse kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchestervorspiele, an einen Chor, an eine „Cavantine“ und meinte damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel. Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk wenigstens im Betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues meinen Intentionen vollkommen gemäß einzustudieren: wer mit wirklichem Gefühl und Verständnis den daraus resultierenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte sich jetzt nur über Eines - nämlich, daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin“ so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe - welche den Direktor des Theaters recht behaglich stimmen konnte, mich aber nothwendig wiederum sehr gleichgültig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum machen musste.“

—

Richard Wagner an einen italienischen Freund
über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna 1871

Dorothea Herbert, KS Kathrin Gerstenberger



Dorothea Herbert, Kinderchor des Staatstheaters Darmstadt



*Megan Marie Hart, KS Katrin Gerstenberger,
Opernchor und Extra-Chor des Staatstheaters Darmstadt*



Wagner inszenieren im Sinne Wagners

Die „Aufschichtung der Deutungen“ (Mauricio Kagel) schreitet unaufhörlich voran – und die dramaturgischen Deutungen und szenischen Umdeutungen begraben unter sich das Einzigartige des vielfach verummteten Werkes.

„Wir wollen auf der Bühne die Dinge nicht mehr so sehen, wie wir wissen, wie sie sind, sondern so, wie wir sie empfinden. [...] Wir kommen ins Theater, um einer dramatischen Handlung beizuwohnen; die Anwesenheit der Personen auf der Bühne verursacht diese Handlung; ohne Personen keine Handlung. Der Darsteller ist deshalb der entscheidende Faktor der Inszenierung; wir kommen, um ihn zu sehen, von ihm erwarten wir die Gemütsbewegung, und um diese Gemütsbewegung zu suchen, sind wir gekommen. Es gilt also um jeden Preis, die Inszenierung auf die Gegenwart des Darstellers zu gründen und sie zu diesem Zweck von allem zu befreien, was mit dessen Gegenwart im Widerspruch steht. Die beiden Hauptvoraussetzungen für eine künstlerische Gegenwart des menschlichen Körpers auf der Bühne wären also: ein Licht, das seine Plastizität zur Geltung bringt, und eine plastische Gestaltung des Bühnenbilds, die seine Haltungen und Bewegungen zur Geltung bringt. Der Darsteller promenierte nicht mehr vor gemalten Schatten und Lichtern, sondern ist in eine für ihn bestimmte Atmosphäre eingetaucht.“

Der Bühnenbildner Adolphe Appia (1904)

Zu Wagners Lebzeiten wurden seine theatralischen Visionen zunächst als Genrebilder im Stile des Biedermeier, später mit den stilistischen Mitteln der spätromantischen, naturalistischen Landschafts- und Historienmalerei realisiert. Die überlieferten Zeugnisse von der Einstellung des Komponisten zu Stil und Technik seiner Zeitgenossen schwanken zwischen begeisterter Zustimmung, leichten Vorbehalten und ohnmächtiger, ja zynischer Resignation. Die Feststellung, dass der Szeniker Wagner „im Stile seiner Zeit befangen“ war, besteht zweifellos zu recht und bedeutet keine respektlose Verkleinerung seines elementaren Theatersinns.





Es ist ein unzulässiges Attentat gegen den Komponisten Wagner, sein mythisches Werk leichthin mit der notorischen Mittelmäßigkeit und dem impotenten Pseudonaturalismus einer zeitgenössischen Malerei zu identifizieren. Was hat dieses Werk mit einem Stil zu tun, der bar jeder eigenen Idee die Errungenschaft von Klassik und Romantik für den Geschmack des reichgewordenen Spießbürgers zu popularisieren versuchte? Wie zäher Sirup hängen sie an seinem Werk und verleihen den Aufführungen selbst an sonst so avantgardistisch eingestellten Metropolen musealen Charakter, vertreiben die Jugend und beweisen „erfolgreich“ Wagners angeblich so schlechten Geschmack. Cosima Wagners Bannfluch über Appias Buch „Die Musik und die Inszenierung“ hatte Bayreuth für Jahrzehnte zur Reservation einer längst gestorbenen Kunstrichtung gemacht und damit seine ursprüngliche revolutionäre Aufgabe in das Gegenteil verkehrt. Die von Alt-Wagnerianern so gern gestellte rhetorische Frage, wie „der Meister sich selbst zu einer modernen Inszenierung gestellt hätte, wenn er heute leben würde“, ist sinnlos. Nur die geistige Aussage eines Werkes, seine zeitbedingte Aufführungsform hat für künftige Generationen Bedeutung und sichert ihm Bestand – und Wirkung – für weitere Jahrhunderte. Es kann deshalb auch kein Sondergesetz für das Wagnersche Werk anerkannt werden, das dieses aus der zwangsläufigen Entwicklung der Kunst- und Geistesgeschichte ausschließt. Genauso wie es an der Zeit ist, die gesamte musikalische Interpretation – Tempi, Agogik, Dynamik – dem Lebensgefühl des 20. Jahrhunderts anzupassen (Wagner also nicht mehr exhibitionistisch, langsam, schwer und mit blechgepanzelter Schwülstigkeit zu zelebrieren), bedarf alles Optische und Darstellerische einer ununterbrochenen Neuformung. Die Ideen des Wagnerschen Werkes sind zeitlos gültig, da sie ewig-menschlich sind. An die Stelle eines seit hundert Jahren steril gewordenen Bild- und Bewegungsschemas kann bei dem Versuch, Wagners archetypischem Musiktheater auf der Bühne unserer Zeit Gestalt zu geben, nur die nachschöpferische geistige Leistung treten, die den Gang zu den Müttern – also zum Ursprung des Werkes – wagt. Von diesem Kern aus wird das Werk durch die Entzifferung der Hieroglyphen und Chiffren, die Wagner zukünftigen Generationen in seinen Partituren als Aufgabe hinterließ, immer neu gestaltet

werden müssen. Jede Aufführung ist auf diesem Wege zu einem unbekannten Ziel.

Der Regisseur Wieland Wagner (1959)

„Oper ist schließlich etwas sehr Edles. Menschen verständigen sich normalerweise sprechend, in der Oper tun sie's singend – da muss ihre Welt schon sehr in Ordnung sein. Ich mag die modernen Wagner-Aufführungen ja überhaupt net. Ständig diese Lichtkegel, und dann stehen die Sänger auf der leeren Bühne so entsetzlich hilflos rum und kommen ihres lauten Geplärrs wegen gar net richtig zum Singen. Zu Wagner gehören Felsen! Ein Lohengrin ohne Schwan – na, das mag ich net sehen. Das war immer ein großes Erlebnis, wenn der Schwan leer wieder naustuckerte.“

Die Schauspielerin Therese Giehse (1973)

Zwei analytische Handreichungen

„Die mittelalterlichen Stoffe schweben alle in einer unglücklichen Mitte zwischen Sagen- und historischen Gestalten, vertragen daher weder eine mythische noch eine historische Behandlung.“ (Karl Immermann)

Mit diesem und allen folgenden Entwürfen wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiete ein für allemal zum Gebiete der Sage. Alles nötige Detail zur Beschreibung und Darstellung des Historisch-Konventionellen, was eine bestimmte entlegene Geschichtsepoche, um den Vorgang genau verständlich zu machen, erfordert, und was vom historischen Roman- und Dramendichter in unseren Zeiten deshalb so umständlich breit ausgeführt wird, konnte ich übergehen. Und hiermit war, wie die Dichtung, so namentlich die Musik, die Nötigung zu einer ihnen ganz fremden und der Musik vor allem ganz unmöglichen Behandlungsweise benommen. Die Sage, in welcher Zeit und welche Nation sie auch fällt hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigentümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständliche Form zu geben.

Richard Wagner

Richard Wagner hatte die deutsche Mythologie der Brüder Grimm sehr genau studiert, desgleichen das mittelhochdeutsche Lohengrin-Gedicht. Er verstand es auch hier, das Mythologische und das Vaterländische zu verbinden: nicht bloß durch die Bemühung um historisch konkrete Festlegung des Geschehens in der Zeit des Sachsenkönigs Heinrich I. und die Verteidigung Deutschlands gegen den Einbruch der Ungarn, sondern vor allem die unverkennbar hinter dem Geschehen spürbare Gegenwartsbeziehung, die einen Aufruf zur nationalen Einheit der Deutschen und zur Verteidigung der Heimat gleichkam. In jenen Jahren von 1846–1848 wurde der Appell König Heinrichs von den Zeitgenossen im Sinne der Verteidigung der deutschen Heimat gegen den Zarismus verstanden. Es kam hinzu, dass auch die Frage Schleswig-Holsteins und seiner Zugehörigkeit zu Deutschland als echtes nationales Problem von den Zeitgenossen empfunden wurde.

(Davon zeugt das damals hoch populäre Lied von Matthäus Chemnitz und Carl Bellmann aus dem Jahre 1844

Wanke nicht mein Vaterland
Schleswig-Holstein, meerumschlungen,
deutscher Sitte hohe Wacht,
wahre treu, was schwer errungen
bis ein schön'rer Morgen tagt!
Schleswig-Holstein, stammverwandt,
wanke nicht mein Vaterland!

...

Teures Land, du Doppeleiche,
unter einer Krone Dach,
stehe fest und nimmer weiche,
wie der Feind auch drohen mag!
Schleswig-Holstein, stammverwandt,
wanke nicht mein Vaterland!)

Aber mehr noch: Richard Wagner gedachte in „Lohengrin“ ausdrücklich auch die tagespolitische Auseinandersetzung zwischen Fortschritt und Reaktion auf die Bühne zu bringen.

In der Tat hat Wagner im Kampf zwischen Ortrud und Telramund und Lohengrin und Elsa das dunkle und das helle Prinzip in politischer Gegensätzlichkeit von Fortschritt und Reaktion dargestellt. Hierin vor allem lag, unabhängig von allen musikalischen Schönheiten, das wesentlich Neue des „Lohengrin“ gegenüber seinem Vorbild, Webers „Euryanthe“ – der geistige Gehalt seines Werkes ist grundverschieden von der Weber-Oper. Seine Figuren nähern sich einem konkreten Mittelalter, agieren in einer Handlung, die mit entscheidenden Episoden der deutschen Geschichte eng verknüpft ist; kein Märchenfürst sondern der deutsche König Heinrich I. steht auf der Szene. Seine Reden haben hohe politische und vaterländische Bedeutung. Und außerdem ist Ortrud konkret gezeichnet als die Vertreterin des rückwärtsgewandten Prinzips: Sie will mit allen Mitteln die alte Ordnung und die alten Götter gegen den Einbruch des Neuen verteidigen. Was dieses Neue betrifft, so erkennt man abermals die Unklarheit in Wagners politischer Zielsetzung. Unbezweifelbar ist er ein Vertreter des Fortschritts: Doch wie blaß und symbolhaft ist dieser in den Gestalten Lohengrins und Elsas gezeichnet. Ortrud bedeutet ein genau umrissenes politisch-historisches Prinzip. Lohengrin aber ist die bare und konturlose Utopie. Er ist der Lichtbringer und der Gralsritter. Die Utopie aber ist der Gral, in dessen lichten Scheine alle Anschläge der Reaktion zuschanden werden. Wohlgemerkt: Das Gralsprinzip hat hier im „Lohengrin“ noch keineswegs die Beziehung zu Christus und Christentum wie später im „Parsifal“. Die Gralserzählung schließt sich zwar eng an die mittelalterlichen Gralsmythen an. Allein gerade das politische und ethische Prinzip des Gralsritters, der vom Gral „in ferne Land entsendet, zum Streiter für die Tugend Recht ernennt“ hat noch durchaus diesseitigewandte Bedeutung. Gral bedeutet Reinheit, Tugend, Licht. Unlöslich verknüpfen sich auch hier wieder jungdeutsche und junghegelianische Gedankengänge mit politischen Fortschrittsideen. Die seltsame Mischung führt sogar zu einem tiefen Bruch in der von Wagner so rein und einheitlich angelegten Lohengrin-Gestalt, denn einerseits erscheint der Schwanenritter im Auftrage des Grals, um dem Rechte Elsas zum Sieg zu verhelfen und die politische Aufgabe eines „Schützers von Brabant“ und Heerführers im Kampf gegen die Ungarn zu erfüllen. Zum anderen aber ist das Schweigegebot eingesetzt, dessen Bruch Lohengrin zum Scheiden zwingt,

wenn gleich die Aufgaben des Heerführers und Verteidigers deutscher Unabhängigkeit nach wie vor gestellt sind. Die „Lösung“ durch Rückkehr des knabenhaften Herzogs Gottfried vermag die Brüchigkeit dieser aus Geschichte und Mythos, Politik und Utopie gemischten Grundidee bloß noch zu unterstreichen.

Wagner selbst muss dies auch gespürt haben, denn es gibt einige Textfragmente zu Lohengrins Schlussworten, die nicht mit vertont wurden, weil hierdurch die innere Zwiespältigkeit der Lohengrin-Gestalt noch stärker zum Ausdruck gekommen wäre. In den Fragmenten bekennt der scheidende Lohengrin:

O Elsa! Was hast du mir angetan?
 Als meine Augen dich zuerst ersah'n
 Fühlt' ich zu dir in Liebe schnell entbrannt,
 mein Herz, des Grales keuschem Dienst entwandt.
 Nun muss ich ewig Reu und Buße tragen,
 weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,
 denn ach, der Sünde muss ich mich verklagen,
 dass Weiberlieb' ich göttlich rein gewähnt.

Wagners Schriften Band 12, S. 56 f.

Dass ist gleichsam das jungdeutsche Prinzip der Madonna ins Männliche übertragen: Mensch und Heiliger sind als schroffe Gegensätze verstanden. Gralsrittertum scheint unvereinbar mit menschlichen Liebesempfindungen, und alle Menschenliebe ist als Schuld verstanden.

Dass die Prinzipien des Neuen und der neuen, ersehnten Gesellschaftsordnung im Bilde des Grales und des Tempelritterordens verstanden wurden, wie es im „Lohengrin“ geschieht, war zu Beginn der vierziger Jahre in Deutschland keineswegs ungewohnt.

Hans Mayer (1953)

Megan Marie Hart



Das Theater nicht für das Theater da ist, war Wagners Grundüberzeugung. Theater sollte für die Gesellschaft da sein, sollte diese verändern helfen. Dass sie verändert werden musste, war ihm klargeworden: im Theater! Weil Theater, so wie die Verhältnisse waren, nicht funktionieren konnte, aber für die Gesellschaft doch eine wesentliche Funktion haben sollte – dies eben zeigte, dass die Gesellschaft verändert werden musste, um ein Theater zu ermöglichen, das die Gesellschaft verändern kann. – Ein bißchen kompliziert und vielleicht einem Teufelskreis nicht ganz unähnlich. Ein Werk der dramatischen Kunst ist ein Stück höheren Lebens – ein Netzwerk von Figuren und Beziehungen, von Begebenheiten und möglichen Bewertungen – viel zu komplex und wiederum viel zu inkomplett, als dass auch der, der es einst ins Leben rief, alle in ihm schlummernden Lebensmöglichkeiten, alle Aspekte, unter denen man es rechtens betrachten kann, bereits im Voraus ahnen können.

Wagner selbst interpretiert seinen Gralsritter Lohengrin einmal sozial, einmal metaphysisch und einmal – seiner Zeit weit voraus – tiefenpsychologisch: Die soziale Deutung: der Gral als Korrektiv für die irdische Misere – Lohengrin scheitert, weil auf solchem Wege, durch Eingriffe von außen, die Welt nicht zu verändern ist; die metaphysische: das Göttliche mit dem Menschlichen unvereinbar – Lohengrin scheitert, weil Elsa wahrhaft liebend, sein Wesen ganz zu umfassen wünscht; die tiefenpsychologische: Elsa ist das Unbewusste, dessen Lohengrin zur Ergänzung seines hellbewussten Wesens bedarf; was ihn zu ihr zieht, ist eben dieses Unbewusste in ihm selbst – Lohengrin scheitert, weil er dies nicht ins bewusste Leben zu erheben vermag.

Im Werk können die drei Deutungen einander durchdringen. Wie kann, wie soll die Bühne solches sich zunutze machen? Wagner selbst lässt in seiner Analyse der Ortrud Soziales, Tiefenpsychologisches und Religionsgeschichtliches zu einem Ganzen sich vereinen: Er sieht als Ursache für ihr Handeln die Verdrängung und Irreleitung eines erotischen Komplexes, dies führt – nach Wagner – zu einem destruktiven Verhalten, das wiederum nur deshalb verheerende Auswirkungen haben kann, weil es in seiner Umwelt den Boden bereitet findet: Gäbe es keine absterbende Schicht, keine alten Götter, keinen Ahnenstolz, so könnte Ortrud kaum Schaden stiften.

Konzipiert wurde „Lohengrin“ als Drama des einsamen Künstlers, der sich nach unmittelbarem, nicht vom Zweifel des Verstandes getrübbten liebenden Verständnis sehnt – in der Ausführung gewann Elsas Forderung nach wahrhaft teilnehmenden Verstehen für ihn immer mehr und mehr an Berechtigung, bis er schließlich in ihr den „Geist des Volkes“ erblickte, der ihn, wie er schreibt „zum vollständigen Revolutionär“ machte. Von wo aus sollen wir sein Werk nun inszenieren? Sollen wir Rätsel aufgeben, Ahnungen heraufbeschwören, Einsichten provozieren?

Joachim Herz (1983)





Theater zwischen Mythos, Geschichte und Erfordernis des Tages

„Jeder Gedanke, durch noch so ausgetüftelte Formen der „Demokratie“ die Herrschaft des Menschen über den Menschen zu beseitigen, ist eine Utopie.“ (Max Weber)

Diesem Diktum des berühmten Soziologen aus dem Jahre 1908 energisch und höchst prinzipiell zu widersprechen, ist spätestens seit dem 1. Weltkrieg die vornehmste Aufgabe eines gesellschaftlich eingreifenden Theaters.

Gesellschaftlich wirklich schmerzhaft wirkende Eingriffe des Theaters in die real mächtigen Herrschaftsformen des Menschen über die Menschen gelingen nur, wenn diese „ausgetüftelten Formen der Demokratie“ kritisch ausgeleuchtet, in ihrer „wirklichen Wirklichkeit“ (Brecht) erhellt und die unter den wohlfeil polierten Oberflächen verborgenen Mechanismen auf dem Theater bloßgelegt werden.

Solchem Auftrag steht die erkenntnistheoretische Konstruktion der immerfort beschworenen Unübersichtlichkeit der Realität entgegen, die immer düstere Ausmalung der menschlichen Abgründe – über denen eine blinde Menschheit gottverlassen balanciert oder in denen die klügeren Auserwählten, sich schon längst dort wähnend, sich wohligh-heimisch einrichten, da sie argwöhnen, ihm nicht mehr entinnen zu können.

In solchem Weltverständnis fungiert die Kunstform „Oper“ allzu leichthändig gebraucht als Sichtblende vor den augenscheinlichen kleinen und großen Defekten, Missbildungen und Verbrechen all der Gesellschaften, die ein Oben und Unten kennen, in denen die Wenigen die Machtmittel vorhalten und immerfort aufhäufen, und gegen Viele gerichtet werden.

Keine bekannte Demokratie hat es bisher verhindert, dass Macht sich in einer kleinen sozialen Schicht ballt. Hier öffnet sich der tatsächliche reale gesellschaftliche Abgrund, der Abgrund zwischen den Machtlosen und den Machthabenden. Um dessen Vermessung geht es, um mehr geht es auf dem

Theater nicht. Alles andere wird an anderen Orten entschieden.

Wagner wusste das:

„Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann – weil alles, was uns bevorsteht, nur in unwillkürlichen Erscheinungen sich zeigen kann, deren sinnliche Kundgebung niemand sich vorzuführen vermag –, da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten erkennen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren – dem Menschen – verlangt.“

Die geschichtliche Zeit hatte längst schon die mythische Zeit, die Zeit, die als ihren Beginn und als ihr Ende das Goldene Zeitalter wusste, verdrängt. Die Geschichte kannte keinen begrenzten Raum, gewährte keinen Ausblick auf ein Ziel allen irdischen Mühens und bot so den Menschen keinen Halt. Die Geschichte reißt immerfort, indem sie geschieht, Abgründe auf, in die die Menschheit zu stürzen droht. Die Geschichte wird zur Gefahr, der erinnerte Mythos blüht auf zum Heil-Versprechen.

Wagner sah den Moment gekommen, den Mythos neu zu ersinnen und die verzweifelnden Dichter des beginnenden 19. Jahrhunderts wenden angesichts des modernen Sündenfalls der sich kapitalisierenden Welt ihren Blick rückwärts – romantisch wird solches Tun genannt –:

„Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann.“ (Richard Wagner)



Aus dem Geschichtlichen gilt es, aufzusteigen ins Mythische, wozu die Kunst aufgerufen, um dieses Wunderbare vorzustellen, den Mythos neu zu schaffen, das All-Menschliche in seiner Urgestalt wiederauferstehen zu lassen, es plastisch werden zu lassen, so dem Zeitgenossen Halt und Plan auf dem Weg ins Zukünftige zu reichen. Einbruch der mythischen Zeit in die geschichtliche Zeit, heißt ein Wunder und ist Aufschein des Ewig-Seienden im Vergänglichen. Das Wunder verheißt das Ursprüngliche, das Wirkliche und enthüllt das Geschichtliche als partiell-vergehendes Geschehen. Im Mythischen ereignet sich durchaus Geschichtliches, stetes Fortschreiten, doch im Horizont des mythischen Raumes gebannt bleibend. Das Vergängliche ist so Teil, Teil der Ewigkeit, der mythologischen Zeit subordiniert, die immer Jetztzeit ist, immer Gegenwart und Zukunft der unsterblichen Gattung Mensch, gerüstet gegen die Gefahr der Selbstvernichtung im ungefähren Nebel der Geschichte.

„Nicht eher gewinnen wir Glauben und Mut, als bis wir im Hinhorchen auf den Herzschlag der Geschichte jene ewig lebendige Quellader rieseln hören, die verborgen unter dem Schutte der historischen Zivilisation, in ursprünglichster Frische unversiegbar dahinfließt. Wer fühlte jetzt nicht die furchtbar bleiche Schwüle in den Lüften, die den Ausbruch eines Erdbebens vorausverkündigt? Die wir das Rieseln jener Quellader hören, sollen wir uns vor dem Erdbeben fürchten? Wahrlich nicht! Denn wir wissen, es wird nur den Schutt auseinanderreißen und dem Quelle das Strombett bereiten, in dem wir seine lebendigen Wellen auch fließen sehen werden.“ (Richard Wagner)

Das Gottesgericht und die Ankunft Lohengrins konstituieren geschehnishaft die musikalische Neuartigkeit, die Modernität des Werkes. Die verzweifelte ultima ratio der Realhandlung, der Beschluss des Gottesgerichtes, erzwingt den flehenden Ruf nach wirklicher göttlicher Gerechtigkeit und tatsächlich wird das sinnlos Zufällige des hilflosen Richterspruchs Heinrichs durch das wundersame Erscheinen des Gralsritters überwunden. Dem traditionellen Walten des „blinden“ Zufalls wird durch den Einzug des Mythischen, durch die Verpflichtung all jener, die miteinander in einem gesellschaftlich unlösbar erscheinenden Konflikt verbissen sind, auf eine alles und alle vereinigende bindende Kraft, das Heilige, zeitweilig Einhalt geboten. „In mythischen Erzählungen wird ein in Natur oder Menschentum Existierendes bezogen auf eine Sphäre des Heiligen und durch diesen Zusammenhang begründet, gerechtfertigt.“ (Manfred Frank) Aber die „mythische“ Lösung ist im Stückgeschehen nur scheinbar und temporär, da die Notwendigkeit und Möglichkeit des unbedingten gemeinschaftsstiftenden Glaubens, der ein übermenschliches Vertrauen bedingt, zu Zeiten Richard Wagners nicht mehr gegeben ist. Die Zeiten seligen Gott- und Menschenvertrauens sind vorüber. Im Frageverbot und seinem Bruch wird das deutlich, der Gral, Urheber des Tabus, insistiert auf vorgeschichtlicher Gläubigkeit und enthüllt sich damit als fragwürdig unzeitgemäß, denn nicht an das geheimnisvoll Unbekannte, sondern an das in menschlicher Praxis Geschaffene und an das von menschlichen Geist in der Natur Erkannte ist dem geschichtlichen, dem modernen Menschen aufgetragen zu glauben, wenn er denn eines solchen Halts bedürftig ist. Die Zeit der alten Mythen ist endgültig vorbei, die Gegenwart erheischt einen neuen Mythos, dienen doch Mythen dazu, „den Bestand und die Verfassung einer Gesellschaft aus einem obersten Wert zu beglaubigen“ (Manfred Frank). Diesem Gedanken ist Richard Wagner zeit seines Lebens tief verpflichtet. Welch mutiges Beharren auf der Vorstellung eines glücklichen Lebens! Wir sollten nicht hinter Wagner zurückbleiben mit unserem Wollen, wenngleich sein Weg uns nicht der rechte scheint.

Thomas Wieck

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters

Darmstadt TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettl

LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENT DES TECHNISCHEN DIREKTORS UND KOORDINATOR AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado TECHNISCHE ASSISTENZ Louise Maier, Vanessa Wujanz (Schauspiel), Anna Kirschstein (Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Oliver Krakow, Christin Schütze LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDNERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG DES MALSAALES Ramona Greifenstein KASCHIERWERKSTATT Lin Hillmer, Jenny Junkes LEITUNG DER SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG DER SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG DER POLSTER- UND TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWAND-MEISTEREI Lucia Stadelmann, Roma Zöller, Katja Koehler-Cremer (Damen), Brigitte Helmes, Simone Louis, Malin Ferran (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann, Daniela Klaiber, Anna Meirer

Textnachweise Ein Originalbeitrag für dieses Heft von Thomas Wieck: Theater zwischen Mythos, Geschichte und der Erfordernis des Tages/ Adolphe Appia: 1862 – 1928. Darsteller – Raum – Licht. Eine Ausstellung der Schweizer Kulturstiftung, Zürich 1982; Therese Giehse, „Ich hab nichts zum Sagen“ Gespräche mit Monika Sperr, München u.a. 1973; Joachim Herz: Die realistisch-komödiantische Wagnerinterpretation 1960-1976, in: „Sinn und Form“ Berlin 1983, Heft 5; Hans Mayer: Richard Wagners geistige Entwicklung, in: Sinn und Form, Berlin 1953, Heft 5; Werner Otto (Hg.): Richard Wagner, ein Lebens- und Charakterbild in Dokumenten und zeitgenössischen Darstellungen, Berlin 1990; Wieland Wagner: Denkmalschutz für Richard Wagner?, zit. aus: Richard Wagner und das neue Bayreuth, München 1962; Sämtliche Zitate aus Wagners Schriften sind entnommen aus: Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden, hrsg. Wolfgang Golther, Berlin u.a., o. J. / Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte aufzufinden zu machen, bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden.

Für die Blumen-
spende danken wir



Hessisches Ministerium
für Wissenschaft und Kunst



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTS-FÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf LEITUNG KOMMUNIKATION Kai Rosenstein REDAKTION Thomas Wieck, Isabelle Becker SCHLUSS-REDAKTION Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2021 / 2022 Bureau Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Nils Heck, Benjamin Weber HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 31 REDAKTIONSSCHLUSS 05.05.2021 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

*RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten
ins Staatstheater Darmstadt.*





STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

