

Götz Friedrich zu *Lohengrin*,
aus Götz Friedrich *Musiktheater. Ansichten. Einsichten*,
Propyläen Verlag, Frankfurt a. M., Berlin 1986.

»LOHENGRIN«

VON RICHARD WAGNER

DAS ALLERTRAGISCHSTE GEDICHT
ODER DIE NEUE IRRITATION
(1979)

»Lohengrin« bezeichnet einen Grenzfall in vielfacher Hinsicht. Er beendet die Reihe der »romantischen Opern« Wagners, ist Gipfel der Gattung und zugleich Abschied von ihr. Komponiert bis unmittelbar vor Ausbruch der Märzrevolution 1848 und uraufgeführt 1850 in Weimar von Franz Liszt, als Wagner Emigrant war, überschneidet sich »Lohengrin« wie kein anderes Werk mit der Sehnsucht der bürgerlichen Revolution und deren Scheitern, mündend in die deutsche Misere. Wagners Fabelbeschreibung, 1846 Hermann Franck mitgeteilt, gewinnt in solchem Umkreis prinzipielle Bedeutung: »Die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und Möglichkeit der Dauer derselben.« Als habe der Gang der geschichtlichen Ereignisse und damit Wagners eigene Lebenssituation die Vergeblichkeit dieser Kollision pointiert, erkennt Wagner 1851 den »Lohengrin« »als den Typus des eigentlich einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart«.

Das bezeichnet die Position einer heutigen Inszenierung, gibt ihr auf, der »Tragik des Lebenselementes« auch unserer augenblicklichen »modernen Gegenwart« nachzuspüren. Dazu ist Konkretisierung vonnöten. Aber Konkretisierung welcher Art? Der Versuch, diese Frage inszenierungspraktisch zu beantworten, legt nahe, »Lohengrin« auch als Grenzfall für das Realismus-Verständnis im neuen Neu-Bayreuth und für dessen Stilprinzipien zu erkennen.

Historie verblaßt

Konkretisierung wird vielerorts vorrangig als augenfällige historische Illusionierung verstanden, unterstützt durch dekorative Zitate, dynamisiert durch bewegte Chorarrangements oder attraktiviert durch komödiantischen Esprit. Gerade »Lohengrin« aber bietet solchen Praktiken gegenüber Vorsicht.

In welche Welt, in welchen Raum tritt der Schwanenritter? Er ist herbeigerufen von einem Menschen, der in Not ist. Und er kommt nicht als Erlöser, sondern

als Streiter für die ungerecht bedrängte menschliche Natur, als Retter einer Frau, die in ihrer Umwelt einsam wurde, hilflos, gläubig.

Was diese Umwelt sei, ist nach den Usancen der romantischen Oper beschrieben: ein im Feudalzwist zerstrittenes Brabant, zu dem König Heinrich mit seinen Rittern und Soldaten kam, um den einheitlichen Reichsgedanken durchzusetzen und einen Heerbann für den Verteidigungskampf gegen die Ungarn anzuwerben. Das alles ist dramatisch klar dargelegt und musikalisch kräftig ausgedrückt. Aber lassen wir uns von Wagner nicht aufs historische Glatteis führen! Die Schlacht bei Haithabu gegen die Dänen – das Verdienst, auf das Telramund pocht – fand erst nach der Schlacht gegen die Ungarn statt, und was viel bezeichnender ist: Die Sagen vom Gral entstanden erst viel später, verdichteten sich im Gefolge der Kreuzzüge, waren spirituelle Transposition einer in der historischen Realität gescheiterten Ritterschaft. Solche scheinbare Unachtsamkeit gegenüber historischen Daten sollte uns aber nicht verwirren, wenn man verstanden hat, daß Wagner Geschichte immer nur als Parabel für die »moderne Gegenwart« verstanden hat, auch und besonders im »Lohengrin«, bevor er sie dann im »Ring« kühn über Epochen hinweg montagehaft durcheinanderwirft.

Aber auch ins 19. Jahrhundert transponiert, erhellt das Historische, kulminierend in König Heinrichs Reichsidee und dem Brabanter Partikularstreit, die spezifisch tragische Bedeutung: Es verblaßt, nachdem die Revolution von 1848 die Chance vertan hat, auf demokratische Weise, als Revolution – hier gleich, ob von unten oder von oben –, ein einheitliches deutsches Reich zu begründen, das wenigstens die nächsten hundert Jahre mit ihrem am Schluß pervertierten Nationalpathos überstanden hätte. Daß das Historische verblaßt ist, sollte eine heutige »Lohengrin«-Aufführung aufgreifen und nutzen. Denn es wäre ja nur faden-scheiniger Realismus, den Brabanter Zwist theatralisch effektiv hochzuspielen, was logischerweise zur Folge hätte, den alten Reichsgedanken in Gestalt König Heinrichs positiv aufzuwerten. Sentenzen über des Reiches Feind – »Aus seinem öden Ost daher soll er sich nimmer wagen mehr« – sollte man wirklich besser verblassen lassen, obwohl es schmerzlich ist, wenn dadurch auch verblaßt: »Ob Ost ob West? Das gelte allen gleich!« Was König Heinrich vertritt, ist weder zu feiern noch zu kritisieren. Es ist historisch geworden und bleibt dramaturgischer Tatbestand.

Der wirklich schmerzliche Realitätsbezug liegt anderswo. Ihn gilt es zu konkretisieren, für ihn das rechte Bild zu finden. Es ist die aktuelle gesellschaftliche Situation, die sich bis heute als »moderne Gegenwart« erhalten hat. Wagner beschreibt sie so: »Aus einer Welt des Hasses und Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: In keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unertöbare Liebesverlangen des

menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je blühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in ihr zu befriedigen war. Den Quell wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt.« Diese bittere Diagnose definiert die gesellschaftliche Realität. Sie bildet den Raum für die Isolation Elsas und die Erscheinung des Wunders. Was hier als »Tragik des Lebenselementes« zu konkretisieren ist, geht aus dem Satz von 1872 hervor, wie ihn Cosima aufschrieb: »Er kommt von dorthier, wo sie hinstrebt, über die Begegnung aber müssen die Herzen brechen.«

Die Wirklichkeit als Kunstraum

Ich war mir mit Günther Uecker von Anfang an darüber einig, daß die räumliche Spannung zwischen Elsa, die das Wunder gleichsam gebärt, und der Schwanen-erscheinung so weit sein sollte wie im Bayreuther Festspielhaus nur möglich. Auf der Hinterbühne war »das Wunder« verborgen. Eine mit Nägeln beschlagene große Platte verschließt diese Dimension wie einen Zauberschrein, der sich nur zweimal öffnet: bei der Ankunft und beim Verschwinden Lohengrins. Der Lichtweg, von hinten das Wunder nach vorn zu Elsa leitend, glühte aus der beherrschenden Spielfläche auf, die, aus echtem Blei, sich wie ein riesiger Schild – Symbol der patriarchalisch-militanten Ordnung – auf alles gelegt hat, auch alte Holzbohlen zerbrechend, die auf der Vorbühne zerstört, verkohlt nach vorn ragen – Rudimente einer alten Welt, Platz Ortruds und anfangs auch Zufluchtsort der ausgestoßenen, verstörten Elsa, Ebene schließlich des Unterbewußten.

Lange rangen wir um Definition des Historischen. Illusionierendes Dekor verbat sich Uecker. Aber auch die Möglichkeit, Romantisches oder Frühgotisches nur ruinös und verfremdet, wie in Glashüllen verpackt, als sei es vor dem Verfall zu schützen, bewußt museal der Spielfläche zur Seite zu stellen, verwarfen wir. Für die Erfindung der sechs Treppentürme, die rechts und links auf die Spielfläche stoßen, war die Funktion der Chöre ausschlaggebend, die in einer weiteren Hinsicht den »Grenzfall« der romantischen Oper »Lohengrin« markiert.

Deutlich sind im Werk die dramatischen Passagen, in denen der Chor als Handlungsträger agiert, abgesetzt gegenüber den epischen Kommentaren, mit denen die Individualhandlung chorisch begleitet, analysiert, bewertet wird. Wir fanden, daß durchgehende Statuarik den Erfordernissen der Partitur ebensowenig entspricht wie der eventuelle Versuch, permanent »realistisch« Volksszenen wagen zu lassen. In Erinnerung an die attische Tragödie mußte die Funktion der

Chöre sowohl episch als auch dramatisch ausgewiesen werden. Dafür dienten die Treppentürme als ordnender Faktor: Sie bildeten sowohl die festen Plätze für die Gruppen der Sachsen/Thüringer und der Brabanter, regulierten aber auch Auftritte und Abgänge. Nicht zuletzt waren sie eine wichtige Voraussetzung für die klangliche Realisierung der Doppelhörigkeit, der Antiphonien.

In dem sehr bewußten Wechsel zwischen Kommentar-Funktion und aktiv handelnder Rolle des Chores weist der »Lohengrin« auf einen Grenzfall des Musiktheaters hin: auf Schönbergs »Moses und Aron«. Der zwischen Aron und Moses aufgespaltene Disput um die Gottes-Idee mit dem Volk verlangt einen Darstellungsstil, der die Fragwürdigkeit alles Theatralischen permanent wachhält. Nicht unähnlich scheint es beim »Lohengrin« zu sein. Die Fabel realisiert sich gerade im permanenten Nebeneinander und Incinander von oratorischen, dramatischen, lyrischen und schließlich das Bildliche sublimierenden Elementen: Entwurf eines letzten, vergeblichen Mysterienspiels, in dem sich Naivität und bedeutungsvolle Kompliziertheit ständig überkreuzen.

Sparsam hat Uecker die anderen optischen Elemente ausgesucht, die zu einer solch konzentrierten Erzählweise zwischen archaischer Einfachheit und poetischer Parabel notwendig erschienen: Zum Grundbau trat im 2. Akt der Balkon für Elsa hinzu, eine metallene Wand, die vor dem Chor »In Früh'n versammelt uns der Ruf« aufgeht, und vier Säulen, die den Eingang zum Münster bezeichnen. Das Brautgemach, »Liebeskathedrale« aus hängenden Stäben, wird beherrscht von einem über die Bettstatt gebreiteten Teppich aus weißen Schwanenfedern – Signal der irdischen Befragung der Grals-Idee, ehe er sich im letzten Bild zerrissen, grau, wie beschmutzt darbietet.

Eine solche Grenzüberschreitung der geistigen Optik zum Symbol hängt mit der Erscheinung des Gralsritters und mit dem Schwan zusammen, hängt davon ab.

Elsa als humane Schlüsselfigur

Die Imagination des »Wunders«, das »aus Glanz und Wonne« kommt, wird immer an den Menschen gebunden sein müssen, der das Wunder herbeizitiert, und es wird nicht nur bestimmt durch sein Kommen, sondern vor allem durch die Bitternis des Verschwindens. »Die Trennung, die Idee der Trennung erschien mir vom Anfange her . . . als das Eigentümliche, besonders Bezeichnende«, befand Wagner schon 1846, und für den menschlichen Bezugspunkt gilt, was er Jahre später notierte: »Das ganze Interesse des Lohengrin beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsas.«

Elsa ist der humane Schlüssel für das Phänomen Lohengrin. Ihre Situation

und ihre Entwicklung, ihre Sehnsucht und ihre Selbstzweifel definieren das Wunder und seine Gültigkeit. Mit ihr überschreiten wir die Grenze zwischen der Wirklichkeit und dem Übersinnlichen, mit ihr werden wir zurückgeworfen in die Vereinsamung, Verzweiflung, Ratlosigkeit.

Es ist nicht einfach »Elsas Traum«. Zwar erscheint sie auf unserer Bühne bereits am Ende des Vorspiels, als habe ein Mensch stellvertretend für alle, die sensibel und in Not sind, die Bereitschaft und das Bedürfnis, das »Unerhörte« zu vernehmen, die klangliche Botschaft einer Gnadenmöglichkeit. Als die Handlung aber einsetzt, ist das gar kein Traum, es ist handgreifliche Haupt- und Staatsaktion, für Elsa eher Alptraum. Telramunds Anklage diffamiert Elsa als »traumselig«. Spätestens jetzt wird die Nachbarschaft ihrer Figur zu dem ebenfalls oft als »krank« bezeichneten Tannhäuser offenbar, einem »Outsider« ähnlich wie sie. Beide treffen wir an in einer Situation der Einsamkeit. Beide bezahlen den Versuch ihrer Selbstverwirklichung schließlich mit ihrem Glück. Aber der Unterschied zwischen beiden Figuren bestimmt auch den gegensätzlichen Gestus beider »romantischen Opern«. Tannhäusers Weg der Selbstverwirklichung ist rebellisches, maskulines Aufbegehren, suchende Unrast bis in den Tod. Die Aufführung in Bayreuth 1972 stellte das Provokante heraus. Elsa hingegen finden wir in einer Art »innerer Emigration«. Einsamkeit bestimmt ihre Situation auch im Verlaufe der Oper, zerbrechliche, gefährdete Sensibilität prägt ihr Handeln, das sich in der permanenten Überschneidung von sehnsüchtigem Traum und hellem Wachsein realisiert. Sie will lieben und geliebt werden. Ihr Weg der Selbstverwirklichung ist ein zutiefst femininer Erfahrungsprozeß, der keusche Zärtlichkeit und Wahrheitsanspruch bis zur Selbstzerstörung umschließt: die Passion eines Menschen, der das Wunder in die »Welt des Hasses und des Haders« zitierte und – »gelt es auch mein Leben!« – die Unvereinbarkeit von Wunder und Realität durch Liebe büßt. Dieser Gestus heißt nicht Provokation. Er erzeugt Irritation durch Sensibilisierung des Humanen.

Die tragische Bedeutung des Helden

An der Figur des Lohengrin hat wie bei vielen anderen Wagner-Charakteren – Wotan oder Hans Sachs – die Geschichte weiter mitgeschrieben. Die Licht-Erscheinung des reinen Heros war anfangs zweifellos als Gleichnis gedacht für die erhoffte Vereinigung des errettenden Ideals mit dem Volk, das ist Elsa. Nach dem Scheitern der Revolution, als sich Wagners gesellschaftliches Interesse stärker in die künstlerische Problematik verlagerte, wurde ihm Lohengrin etwas anderes: »überhaupt Mensch, nicht Gott, das heißt absoluter Künstler«. Aber die Irritation, die von der Figur ausging und ausgeht, das Unbehagen, das sie manch-

mal später verbreitete, ehe auch sie national-chauvinistisch okkupiert wurde, empfand Wagner im Laufe seines Lebens immer stärker. Elsa wurde ihm immer nachdrücklicher zum Korrelat all der Vieldeutigkeiten, die an die Gestalt Lohengrins gebunden sind. Noch 1880 sagte er laut Cosima: »Die liebend gläubige Elsa müßte sterben, denn die lebende muß ihn fragen. Und alle szenische Pracht und alle Herrlichkeit der Musik scheint sich nur aufzubauen, um den einzigen Wert dieses Herzens in das Licht zu setzen.«

Wagner selbst führt das Plädoyer für Elsa. Er erlaubt ihr nicht nur, die verbotene Frage schließlich doch zu stellen, sondern sieht, daß die Frage »um des notwendigen Wesens der Liebe willen« gestellt werden mußte. Das würde nun aber heißen, daß nicht Elsa vor dem Wunder versagt, das sich danach unbehelligt und unlädiert in den Status quo ante – Glanz und Wonne – zurückziehen könnte, sondern es hieße, daß das Wunder, hier genauer die Grals-Mentalität versagt vor kreatürlich-liebender Befragung. Keiner hat das deutlicher gesagt als Wagner. »Dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben . . . dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte – ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschob, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat.«

Elsa individualisiert und durchleidet den Grenzfall Lohengrin total, mit allen Sehnsüchten, allen Ängsten, allen Träumen und den vielfachen Toden der Liebe. Sie muß ihm die Frage stellen, um seine menschliche Werthaftigkeit, begriffen als Leidenschaft, herauszufinden: »O, wüßte ich auch Dich in Not!«

Damit aber reißt sie die wirkliche Tragik der Lohengrin-Figur auf, macht sie kenntlich für sich und für uns und gibt ihm die Möglichkeit, aus dem Mißverständnis halb göttlicher Unverbindlichkeit hervorzutreten in den Bereich des Menschlichen. Denn »Vermenschlichung« ist das Abenteuer, in das sich der junge Gralsritter, als er Elsa erblickt, stürzen möchte: humaner Deserteur auf Zeit. Und der Anspruch auf Vermenschlichung ist es auch, vor dem das Wunder versagt oder dem es sich versagt, ehe es »vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt« (Wagner).

Die bittere, schmerzliche Dimension dieser Geschichte wird bei »Lohengrin«-Aufführungen oft zu gering eingeschätzt. Wenn die Bayreuther Aufführung 1979 diese Dimension besonders hervorkehrt, geschieht das durchaus in der Vermutung, daß damit Mißverständnisse auftauchen, gegen die sich Wagner schon 1850 gewandt hat: »Es ward meiner Empfindung klar, daß ein wesentlicher Grund zum Mißverständnis der tragischen Bedeutung meines Helden in der An-

nahme gelegen hatte, Lohengrin steige aus einem glänzenden Reich leidenlos erworbener, kalter Herrlichkeit herab, und um dieser Herrlichkeit und Nichtverletzung eines natürlichen Gesetzes willen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehre er dem Konflikte der irdischen Leidenschaften den Rücken, um sich seiner Gottheit zu erfreuen. « Durchaus erkennend, daß die Lohengrin-Partie die Umkehrung von »Glanz und Wonne« in Schmerz, Einsamkeit und Trauer nicht a priori so deutlich hergibt, wie es Wagner offenbar haben wollte, appelliert er im Interesse der »tragischen Bedeutung« an die Interpreten, sie sollten »das Wichtigste im Auge haben. Das ist die große Schlußszene des letzten Aktes. . . . Im Anfange dieser Szene und bei der Anklage Elsas sei er furchtbar und vernichtend streng wie ein strafender Gott. Nach seiner Erzählung und seiner Kundgebung von den Worten an: »Ach, Elsa, was hast Du mir angetan«, breche aber alle seine göttliche Strenge in dem allermenschlichsten Schmerz zusammen. Die ungeheuerste, herzerzermalmendste, schmerzlichste Leidenschaft bis zu seinem Scheiden muß den ganzen erschütternden Gehalt des Schlusses der Oper ausmachen. «

Das bezeichnet die Konkretisierung, die unsere Aufführung meint. Ihr Drehpunkt ist die Konzentration auf die Verbindung zwischen Elsa, die das Leid nicht nur der Menschheit, sondern auch und besonders Lohengrins auf sich nimmt, und dem Gralssitter, der die andauernde Spaltung des Liebesbegriffes in Heilsbotschaft und konkrete menschliche Haltung tragisch erfährt. Mit anderen Worten: Er, der Elsa aus Not errettete, wird von ihr, die sich damit neue Not schafft, erlöst – erlöst in die Leidensfähigkeit. Freudsche Analysen vorwegnehmend, spricht Wagner vom Vermögen eines »unbewußten Bewußtseins«, das in der Verbindung zwischen Elsa und Lohengrin wirkt und Angelpunkt unserer Interpretation ist: »In Elsa ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrins – natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Teil seines eigenen Wesens –, den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mitgehalten, und nur die notwendig von ihm zu ersennende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußt Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt. «

Ortrud und Telramund

Bei solcher Konzentration auf die Elsa-Lohengrin-Problematik verlieren Ortrud und Telramund nicht an Bedeutung, sondern gewinnen Profil. Telramund ist der notwendige, handgreifliche, irdische Typus des Helden, durch den erst die an-

dere Qualität des Helden Lohengrin recht deutlich wird. Daß der kampferprobte, redliche Recke Telramund in den Armen Ortruds zu einem Baby wird, ihr nicht eigentlich hörig, mehr mutterabhängig, gehört zu den Überlegungen unserer Regie, auch hier die psychoanalytischen Intentionen der Wagnerschen Personenerfindungen stärker zu vermitteln. Ortrud ist von der Gesinnung her viel mehr Schwester Elsas, als sie es selbst begreift oder wahrhaben will. Auch sie ist ein Opfer des »männlichen Egoismus«, der sich patriarchalisch ordnenden Welt. Nur wehrt sie sich im Gegensatz zu Elsa dagegen mit fast terroristischen Mitteln: eine »politische Frau«. Das Unbehagen, das Wagner mit dieser Formulierung gegenüber seiner ganz frei erfundenen Ortrud bekundete, bewerten wir heute sicher differenzierter. Deshalb auch der Anschein einer feministischen Zärtlichkeit, die sich im Duett mit Elsa zu Beginn des 2. Aktes einstellt. »Sie ist eine Reaktionsrätin«, findet Wagner. Aber das war, genau besehen, auch Antigone. Auch an Ortruds Figur hat die geschichtliche Erfahrung mitgeschrieben. Sie vermittelt durchaus aufklärerische Denkanstöße (Finale 1. Akt), wenn sie sich nicht einfach mit der Wundererscheinung zufriedengibt. Den Widerspruch zwischen dem, was Wagner »reaktionär« nennt, und einer Haltung, die aufklärerisch in die Gegenwart weist, macht der Musiker Wagner um so eklatanter, wenn er ihr in den Szenen zu Beginn des 2. Aktes eine Charakteristik zubilligt, die kompositorisch die Grenzüberschreitung von der romantischen Oper zum Musikdrama markiert.

Ohne zu vieles Nebenher-Motivieren

Die musikdramatische Profilierung Ortruds und Telramunds ist die Voraussetzung dafür, im darstellerisch-gesanglichen Gestus zwischen Elsa und Lohengrin einen Darstellungsstil zu entwickeln, der die moderne Essenz der »romantischen Oper« vergegenwärtigt: »lyrische Szenen«. Der Gang der geschichtlichen Ereignisse hat es mit sich gebracht, daß, wie wir sagten, der Reichsgedanke und der Partikularstreit als künstlerisches Thema »zurückzunehmen« sind. Um so akuter aber ist die Thematik des Individuums, das sich bedrängt sieht, aber die bittere Erfahrung macht, daß Wunder manchmal eher zerstören als retten. Und daß die Zärtlichkeit, der Glaube, die Sensibilität, die von Elsa ausgehen und auf den Gralssitter übertragen werden, am Ende in bitteres Wehgeschrei münden, wie wir es aus der antiken Tragödie kennen, macht die humane Aktualität dieser »allertragischsten Geschichte« aus.

Daß Gottfried eine Lösung der tragischen Situation sein könnte, wird heute niemand mehr im Ernst annehmen wollen. Er kann höchstens die Irritation steigern, in die uns »Lohengrin« entläßt. Daß diese Irritation sich auch auf die stili-

stischen Mittel erstrecken würde, die wir für diesen Grenzfall des Musiktheaters wählten, stand außer Zweifel. Was Wagner hinsichtlich der Gestaltungsprinzipien vorschwebte, erscheint – in die Gegenwart übertragen – durchaus als Anforderung, die Erfahrungen im Umgang mit seinen Werken nicht einfach fortzuführen, sondern jeweils neu zu überprüfen, auch und gerade am »Lohengrin«: »Eben dies scheint mir der große Vorzug des vereinigten Ausdruckes des Gedichtes und der musikalischen Komposition zu sein, daß die Menschen, die sich durch ihn aussprechen, in einer gewissen plastischen Unzerflossenheit und Ganzheit sich geben können, die durch zu vieles Nebenher-Motivieren notwendig nur geschwächt werden kann. (Gott weiß, ob ich mich richtig ausdrücke!)«

»DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG«

VON RICHARD WAGNER

KOMÖDIE UND DEMOKRATISCHES MODELL

(1977)

Immer noch und immer wieder sind die Werke Wagners von jahrzehntelangem Mißbrauch und Mißverständnis zu befreien, nicht nur im Bereich Bayreuths, sondern überall in der Welt, wo wir Wagner spielen, sein Werk vergegenwärtigend, um etwas einzufangen von der Spanne zwischen Vergangenem und Utopischem.

Selbst Wagners hellste, heiterste Schöpfung, »Die Meistersinger«, wurde oft genug mit chauvinistischem Pomp überzogen, so daß Hans Sachsens Eintreten für die »heil'ge deutsche Kunst« innerhalb und außerhalb der deutschen Grenzen bisweilen peinlich wirkte, manchmal bis zur Unerträglichkeit. Viele haben offenbar vergessen, daß Wagner schon 1851 angab: »Sachs verteidigt da die Meistersingerschaft mit Humor.« Und bis heute wird oft das introvertierte Piano sorgenvoller Resignation in der Schlußansprache übersehen, besonders bei der Stelle: »Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.«

»Die Meistersinger« wurden und blieben Wagners einzige »Große komische Oper« und weisen nicht nur deshalb verblüffende Parallelen zu dem »Falstaff« seines großen Antipoden Verdi auf. Den komödienhaften Aspekten fühlt sich die Stockholmer Neuinszenierung 1977 denn auch besonders verpflichtet, und es sind Elemente der Shakespeare-Bühne, von denen sich die szenische Optik anregen ließ.

Auf jeden Fall kein historischer Naturalismus, aber auch nicht abstrakte Stilisierung. Das Nürnberg der »Meistersinger« ist zu einem gewissen Teil historische Realität, das 16. Jahrhundert ist nicht zu leugnen. Aber zugleich ist dies Theater-Nürnberg für das 19. Jahrhundert Modell einer demokratischen Polis, wo der Ritter Stolzing zum Bürger wird – wichtiges Memento vor der deutschen Reichsgründung 1871 – und wo das Volk auf der Festwiese mit seiner Stimme den Kunststreit entscheidet, zu progressiver Entwicklung beiträgt. Und nach allen geschichtlichen Erfahrungen, die uns NS-Reichsparteitag, Kriegskatastrophe und neuerliche Aufspaltung Deutschlands leidvoll gebracht haben, wurde nun heute dies »Meistersinger«-Nürnberg in fast erschreckender

