Die musikalische Struktur

Hans Mayer

Die *Lohengrin*-Musik hat Wagner vom Ende her komponiert. Er begann mit der Vertonung des dritten Aktes im Herbst 1846. Bis März 1847 war der Schlußakt komponiert; damit war das Motivinventar aufgestellt und auch schon durch Verflechtungen zu den musikalischen Höhepunkten geführt. Nun kehrte Wagner zum Anfang zurück, komponierte den ersten, anschließend sogleich den zweiten Akt. Als er im August an Ferdinand Heine schrieb, lag die eigentliche Opernmusik vor. Darauf erst entstand das Vorspiel.

Die eigentümliche Struktur der *Lohengrin*-Musik hat Franz Liszt in einer Analyse, die Richard Wagners freudige Dankbarkeit erregte, mit folgenden Worten beschrieben:

„Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Konzeption und des Stils, daß es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder überhaupt irgendeine Stelle gibt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Gegenstand auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden."

In der Tat bildet der *Lohengrin* zum erstenmal musikalische Einheit in einem bis dahin auf der Opernbühne noch nicht erlebten Maße. Das Prinzip der alten Nummernoper ist jetzt endgültig preisgegeben. Das Werk ist in Szenen gegliedert, aber genau durchkomponiert. Die Leitmotive dienen vorerst noch der Charakteristik der Gestalten, Vorgänge, geistigen Prinzipien. Die Motive des Schwanenritters, des Gottesgerichts, des Frageverbots sind so geprägt und beim erstmaligen Erscheinen wie bei der bedeutungsvollen Wiederkehr im musikalischen Fluß in einer Weise „herausgestellt", daß sie des Aufmerkens der Zuhörer sicher sein können. Allerdings ist die Motivtechnik im *Lohengrin* noch durchaus dramatischer, opernhafter Art. Die

Franz Liszt, 1856
Lithographie von Kniehuber

Verknüpfung der Motive erfolgt noch nicht, wie in den späteren Werken, im Dienste psychologischer Analyse. Es gibt eigentlich im *Lohengrin* noch nicht jenen episch-musikalischen Stil, den Thomas Mann meinte, wenn er die Musikdramatik Richard Wagners als deutschen Beitrag zur Romankunst

des 19. Jahrhunderts bezeichnete. Die Eigenart des neuen musikalischen Stils, die der Tonsetzer einige Jahre später bereits durch den Begriff der *absoluten Melodie* charakterisieren sollte, hängt eng mit Wagners Abkehr von den rhythmisch vorgeprägten und überlieferten Formen des Volksliedes und Volkstanzes zusammen ...

Wagner opferte bewußt die Volkstümlichkeit der Balladen, Volkslieder oder Chöre aus dem *Holländer,* die Arien oder französisch-italienischen Kantilenen, wie es sie noch in der *Tannhäuser*-Partitur gegeben hatte. Die *Lohengrin*-Musik verzichtete auf alle Volkstümlichkeit im hergebrachten Sinne. Es entsprach durchaus der Kernthematik des Werkes, die mit künstlerischer Einsamkeit und Unalltäglichkeit zusammenhing, wenn vor allem die Musik der Lohengrin-Gestalt durchaus neu, unvolkstümlich, absolut auftrat. Dem geistig Absoluten der Lohengrin-Gestalt entsprach eine Musik der absoluten Melodie. Dies wiederum mußte dazu führen, daß die den Schwanenritter gleichsam als tönende Aura umschwebende Musik, mit Wagner zu sprechen, von der *rhythmischen Volksmelodie* so weit wie möglich entfernt wurde. Das eigentliche Lohengrin-Thema, wie es in reizvoller Verkleinerung in Elsas Vision erscheint, um dann triumphierend im Fortissimo und in der Grundtonart A-Dur den instrumentalen Abschluß der Gralserzählung zu bilden, ist allerdings auch rhythmisch sehr genau geprägt, doch kaum im Sinne volkstümlicher Rhythmik. Die übrige Schwanenritter-Musik dagegen ist merkwürdig einlullend, verzaubernd. Der harmonische Erfindungsreichtum hat gegenüber der Rhythmik durchaus den Vorrang; auch die typische Harmonik der *Lohengrin*-Musik zeichnet sich weniger durch Kühnheit und Überraschendes aus als durch magische, aber damit eigentlich auch primitive Wiederholung. Der fünfte und sechste Takt des *Lohengrin*-Vorspiels in seiner Modulation von A-Dur nach fis-moll enthält eigentlich die musikalische Keimzelle des ganzen Werkes. In eigentümlicher Wiederholung erlebt man vor der *Lohengrin*-Musik ein Auseinanderfallen des musikalischen Formats, je nachdem, ob das positive oder das negative Prinzip darzustellen ist. Die fis-moll-Welt Telramunds zu Beginn des zweiten Aktes ist kühner, leidenschaftlicher, weitaus rhythmischer bewegt als der A-Dur-Glanz des Schwanenritters. Allerdings sind Telramund und Ortrud in ihrer Musik dafür viel stärker dem romantischen Opernstil Webers, Marschners, auch noch des *Fliegenden Holländers* verhaftet. Wie es andererseits Wagner gelingt, aus dem Sprachrhythmus und der Wortmelodie gesprochener Rede ein ganz eigentümliches Melos erstehen zu lassen, so daß die *Lohengrin*-Musik dadurch plötzlich, bei aller Abkehr vom musikalischen Volkston, eine neue musikalische Volkstümlichkeit überhaupt erst zu begründen vermochte, das gehört zu den großen Errungenschaften neuerer Musikgeschichte. Von der Sprachmelodie des Lohengrin führt ein gerader Weg zum Sprachmelos eines Janáček in der *Jenufa* und damit — zu einem Opernstoff aus dem Volksleben.

Auch das Vorspiel zum *Lohengrin* bricht mit allen Traditionen der Opernouvertüre, sogar mit jenen der vorhergehenden Wagner-Werke. Da ist nichts mehr von musikalischer Kurzfassung der Handlung wie im Vorspiel zum *Holländer.* Auch nicht mehr musikalische Evokation der geistigen Gegenprinzipien wie in der *Tannhäuser*-Ouvertüre. Im *Lohengrin*-Vorspiel wird weder eine symphonische Dichtung noch eine Musik absoluter Symphonik geboten. Diese Musik ist weder absolute Musik noch musikalische Dichtung. Sie gibt im Grunde eine *musikalische Bildwirkung.* In Umkehrung der berühmten Anweisung Beethovens wäre zu sagen, daß sie weit mehr Malerei ist als Ausdruck der Empfindungen. Das war beabsichtigt ...

Musikalisch ist das in eine Klangwelt höchst statischer Art getaucht. Eine leise Musik, die an- und abschwillt, aber kaum eigentlich auch nur die mittlere Tonstärke anstrebt, Streicher und Holzbläser, wobei die Höhenlagen entscheidend dominieren und eine schwirrende, fast zirpende Klangwirkung erzeugen. Erst im weiteren Niederschweben des Grals wird der Bereich der Grundtonart modulatorisch verlassen, um im 50. Takt in einem jähen Crescendo die Niederkunft und Enthüllung des Grals vorzubereiten, die der 51. und 52. Takt des Vorspiels *(sehr gehalten)* zelebriert. Forte, das sich bald zum Fortissimo steigert. Reine Akkorde in scharf rhythmischer Prägnanz nebeneinander gestellt: D-Dur, h-moll, Fis-Dur, h-moll, A-Dur, D-Dur. Die musikalische Bewegung endet als Kreislauf. Der Gral kehrt zurück. Das dreifache Pianissimo der Geigen im A-Dur-Akkord führt die Musik des Vorspiels zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Das Wunder war in den Alltag getreten und hatte, wie es Wagner später nannte, *über den in Liebeswonne Verlorenen ... nun seinen Segen ausgegossen, mit dem er ihn zu seinem Ritter weihte.* Bindung und Dauer waren hier nicht möglich; der Gral mußte die Alltagswelt wieder verlassen. Das Künstlerthema war keines anderen als eines tragischen Ausgangs fähig.