Lohengrin

1

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 Lohengrinsage bildet, ist einer der Märchenstoffe, die den unausrottbaren Traum von der Rettung durch ein Wunder in ein unauslöschliches Bild fassen. «Ähnlicher Sagen von dem schlafenden Jüngling, den ein Schwan im Schiff dem bedrängten Lande herangeleitet, ist die niederrheinische, niederländische Dichtung des Mittelalters voll», schreibt Grimm in der «Deutschen Mythologie», die 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. Loherangrin, 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. (Zitiert sei nach San Martes Übersetzung von 1835, die Wagner benutzte.)

«Frau Herzogin, viel büß' ich ein,
soll ich hier Landesherrscher sein.
Hört meine Bitte ernst und frei:
Niemalen 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.»

Die tragische Dialektik, die in Wagners Drama die Handlung beherrscht, ist bei Wolfram 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.

Wolframs Entwurf einer Erzählung wurde in einem anonymen Lohengrin-Epos des späteren 13. Jahrhunderts, dessen irrige Zuschreibung an Wolfram nur durch das Unbehagen am Namenlosen zu entschuldigen ist, zu Tausenden von Versen ausgesponnen. Aus dem Stoff, den es anhäufte (und in dem das Martialische vorherrscht), übernahm Wagner einzig die Versetzung der Handlung in die Zeit König Heinrichs I. und der Ungarnkriege 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-sinnfälligen 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 der Antagonist, durch dessen 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.

Daß LOHENGRIN in manchen Szenen als Historiendrama, als Staatsaktion mit dekorativen Aufzügen und Tableaux erscheint, die an RIENZI und die Große Oper erinnern, darf nicht als bloßes Relikt einer älteren Entwicklungsstufe, als Rückfall hinter das im TANNHÄUSER Erreichte, mißverstanden werden. Die Klassifikation nach groben Stilmerkmalen, die historische «Einordnung» von oben herab, verfehlt das

Entscheidende: die Begründung im Dramaturgischen. Der Konflikt, dem Lohengrin – Undine in Gestalt eines Ritters – ausgesetzt ist, der Gegensatz zwischen der überirdischen Welt, aus der er stammt, und der irdischen, nach der er sich sehnt, bliebe unverständlich und blaß, wenn nicht die untere, diesseitige Wirklichkeit deutlich gekennzeichnet wäre: durch geschichtliche Färbung und Lokalisierung. Im Unterschied zur RING-Tetralogie, in der Reales und Surreales fast bruchlos ineinander übergehen, als gehörten sie der gleichen Sphäre an, sind im LOHENGRIN die Bereiche scharf voneinander getrennt. Und der Gegensatz darf nicht verwischt werden, wenn die Tragik Lohengrins, die in unaufhebbarer Fremdheit begründet ist, sinnfällig werden soll. «Stilistische» Einheit wäre ein dramaturgischer Mangel.

Nicht, daß Wagner noch zum Historiendrama um seiner selbst willen tendierte; das Geschichtliche im LOHENGRIN ist Kontrastfolie. Und daß Wagner, gestützt auf Jacob Grimms «Rechtsaltertümer», historische Einzelheiten mit fast pedantischer Sorgfalt ausmalte, erinnert in der künstlerischen Gesinnung an die Orchestertechnik, die er gleichzeitig entwickelte: an das Verfahren, Nebenstimmen mit melodisch selbständigen Phrasen auszustatten, die einen expressiven Vortrag zulassen. Man hört sie zwar nicht als gesonderte Stimmen; daß sie etwas zu sagen haben, trägt jedoch, obwohl man es nicht im einzelnen wahrnimmt, zur Fülle und Differenzierung des Ganzen bei. Wagner, der musikalische al-fresco-Maler, war zugleich ein Miniaturist – um der reicheren al-fresco-Wirkung willen.

Daß LOHENGRIN, mindestens partiell, als Historiendrama erscheint, ist jedoch nicht nur dramaturgisch, sondern auch ästhetisch von Bedeutung: Es rechtfertigt, operngeschichtlich gesehen, den tragischen Schluß, der in der Oper um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch ungewöhnlich war. Als Norm durchgesetzt hatte er sich einzig in der Großen Oper Meyerbeers und Halévys, die ein musikalisches Historiendrama war. Und daß Wagner im LOHENGRIN an der Verknüpfung des Tragischen mit dem Historischen festhielt, verrät, daß er von der Operntradition, gegen die er polemisierte, in manchen Zügen noch abhängig war.

Daß die Oper des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, die ihre Stoffe primär im antiken Mythos und später auch im Märchen suchte, an die ästhetische Norm des glücklichen Endes gebunden war, darf nicht als bloße Konvention abgetan werden, sondern läßt sich auch aus der Natur der Sache heraus begreiflich machen. Wenn in der Oper die Musik vorherrscht und der Gattung die Gesetze vorschreibt, tendiert sie unwillkürlich – um es in der Sprache des 18. Jahrhunderts auszudrücken – zum «Wunderbaren»: zum Mythos oder Märchen. Und umgekehrt liegt in einer Oper, deren Gegenstand das «Wunderbare» ist,

die Hegemonie der Musik nahe, die das Surreale theatralisch glaubwürdig macht. Von Musik aber geht eine versöhnende Wirkung aus. Selbst durch eine Häufung von Schrecken lassen wir uns das Gefühl nicht austreiben, daß es dort, wo gesungen wird, so schlimm nicht sein kann, wie es zu sein scheint. Daß nicht nur Orpheus, sondern auch die Furien in Glucks Oper singen, statt zu sprechen, erfüllt uns mit Hoffnung; denn von einer Wut, die sich durch Gesang äußert, ist zu erwarten, daß sie sich besänftigen läßt. Das glückliche Ende des «Orpheus» ist Gluck von manchen Ästhetikern zum Vorwurf gemacht und als Zugeständnis an ein Publikum erklärt worden, dem die Strenge der antiken Tragödie unerträglich gewesen sei. Dasselbe Publikum aber zeigte im Schauspiel ein Vergnügen an tragischen Gegenständen, das selbst durch extreme Härten nicht zu stören war; und daß es in der Oper ein glückliches Ende forderte, besagt nichts anderes, als daß es aus der Musik eine versöhnende Wirkung heraushörte, die bei der Auflösung des tragischen Knotens zu ihrem Recht kommen sollte.

Umgekehrt ist es das musikalische Historiendrama, das einerseits – mindestens der ästhetischen Idee nach – durch seine Nähe zur Realität die Herrschaft der Musik einschränkt und andererseits die Möglichkeit eines tragischen Schlusses offenläßt. Von der ästhetischen Legitimität des LOHENGRIN-Schlusses war Wagner allerdings selbst nicht restlos überzeugt. Er hat sich zweimal, in Dresden durch Hermann Franck und später durch Adolf Stahr, beirren lassen und einen Augenblick lang geglaubt, den Schluß ändern zu müssen. Und die Zweifel sind – zwar nicht dramaturgisch, aber gattungsästhetisch – durchaus begreiflich. Denn LOHENGRIN hält sich in einer prekären Mitte zwischen einem Historiendrama und einer Märchenoper.

2

Als *romantische Oper* ist LOHENGRIN die vollendete Ausprägung eines Musters, das in Webers «Euryanthe» vorgezeichnet war. Das frühere Werk ist in dem späteren gleichsam aufgehoben, als wäre es dessen Vorform. Und daß «Euryanthe» zu den Opern gehört, die berühmt und dennoch verschollen sind, ist nicht nur dem unsäglich schlechten Text, sondern auch dem Mißgeschick zuzuschreiben, daß sie aus dem Repertoire – auch aus dem ideellen, das bestimmte Positionen kennt, die nur einmal besetzt sein können – durch LOHENGRIN verdrängt worden ist, kaum anders als Rossinis «Otello» durch den von Verdi. (Es ist manchmal schwierig und fast unmöglich, gegen das ästhetische Gesetz der Unvergleichbarkeit der Werke nicht zu verstoßen.)

So wenig Webers Adolar, dumm wie ein Held und außerdem schwach, neben Lohengrin gestellt werden kann, so unleugbar ist die Ähnlichkeit von Euryanthe und Elsa, und das Intrigantenpaar, Lysiart und Eglantine, erscheint geradezu als Modell zu Telramund und Ortrud. Die Übereinstimmung ist allerdings bloß die Folie, vor der sich die Differenzen, die entscheidend sind, um so deutlicher zeigen. Telramund, der betrogene Betrüger, ist als Dramengestalt einleuchtender als der Zyniker Lysiart, dessen Perfidie grundlos ist, ohne deswegen geheimnisvoll zu sein; und Ortrud, die eine Gegenwelt zu der des Grals repräsentiert, erhebt sich unermeßlich über die triviale Eifersucht Eglantines. Die Romantik ist im Text der «Euryanthe» – nicht in der Musik – bloße Verkleidung; die Handlung ist die eines gewöhnlichen Intrigenstücks, dessen Stilfassade auswechselbar wäre; und am glücklichen Ende, dem die Ereignisse zustreben, entsteht niemals, auch nicht in den Augenblicken schlimmster Verwirrung, ein Zweifel. Dagegen ist es im LOHENGRIN gerade umkehrt die Katastrophe, die unabwendbar erscheint: eine Katastrophe, die von innen heraus motiviert ist. Die Intrige, scheinbar das bewegende Moment, ist in Wahrheit nichts als der Reflex, den die innere Handlung nach außen wirft, um szenisch sinnfälliger zu werden oder sich überhaupt erst als Drama konstituieren zu können.

Das Frageverbot, das Lohengrin verhängt, ist unerfüllbar; auch ohne Ortruds Eingreifen müßte Elsa es verletzen – und sei es, wie in dem mittelalterlichen Lohengrin-Epos, erst nach Jahren. «Eben in der Unentrinnbarkeit des Konfliktes lag» – im Vergleich zu TANNHÄUSER – «das entscheidende Steigerungsmoment. Diese Unentrinnbarkeit, die sich im Theatersinne als Tragik darstellt, war das Primäre des Gesamtentwurfes, war die neue Gestaltungsidee» (Paul Bekker). Daß die Katastrophe unausweichlich ist, müßte eigentlich auch dem stumpfesten 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 zwar von Elsa noch unterdrückt, aber nicht mehr geleugnet:

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

Der Anfang des dritten Aktes, die Szene im Brautgemach, ist nichts als eine Verzögerung. Daß die Szene immer wieder zu trivialem Spott herausfordert, beruht auf isolierender Wahrnehmung, die den dramatischen Zusammenhang verkennt und für das Zwielicht, in dem die Szene erscheint, unempfindlich ist. Bereits der Brautchor, der niemals aus dem Kontext herausgerissen werden dürfte, klingt anders, wenn man die Vergeblichkeit, die ihren Schatten über die Szene wirft,

mithört. Die musikalische Harmlosigkeit, die dem Stück zu falscher Popularität verholfen hat, wirkt dann bedrückend.

1851, in der MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE, schrieb Wagner: *Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren – oder richtiger gesagt: erhöhten – Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm – als einem Unverstandenen – anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, – nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d.h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, – das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.* LOHENGRIN als Tragödie des «absoluten Künstlers».

Die tragische Dialektik, die dem Werk zugrunde liegt, wird jedoch durch Wagners Kommentar, der durch die Stimmung der Jahre in der Verbannung geprägt ist, eher verdunkelt als erhellt. Sie besteht, 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.

Wagner war, wie er in der MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE schrieb, erstaunt und enttäuscht, daß Lohengrin, in dessen Tragik er seine eigene wiedererkannte, von manchen Beurteilern, und zwar nicht den

schlechtesten, als *kalte und verletzende Erscheinung* empfunden wurde. Der Irrtum dürfte jedoch, so offenkundig er einer ist, nicht unverzeihlich sein. Da Lohengrin, obwohl er menschlich empfindet oder sich danach sehnt, niemals seine Herkunft verleugnen kann, liegt es nahe, seine Liebe zu Elsa als Gnade, die er erteilt, mißzuverstehen. Daß sie ein verletzliches und abhängiges Gefühl ist, wird nicht sinnfällig oder erst zu spät: in Lohengrins Klage im dritten Akt. In keinem Augenblick zeigt er eine Regung von Angst. Er ist, kaum anders als der Wotan der RING-Tetralogie, ein irdisch fühlender Gott; wird aber Wotan, trotz der nachdrücklichen musikalischen Unterstützung durch das Walhall-Motiv, durch die erbärmlichen Situationen, in die er gerät, daran gehindert, als glaubwürdiger Gott zu erscheinen, so ist es bei Lohengrin gerade umgekehrt schwierig, hinter der überirdischen Natur, die vor allem durch die Chorreaktionen immer wieder szenisch und musikalisch verdeutlicht wird, die menschliche zu erkennen.

Die dramaturgische Schwierigkeit aber färbt gleichsam auf die Musik ab. 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 Wiederkehr des instrumentalen Vorspiels in vokaler Umformung das Ende der eigentlichen, musikalisch ausgeprägten Handlung bezeichnet, deren Substanz das «Wunderbare» ist. Dem Irdischen, in das Lohengrin durch Elsas Traumerzählung herabgezogen wurde, wird er durch die Gralserzählung wieder entrückt: die episch-musikalische Darstellung erscheint als Verwirklichung dessen, was sie ausmalt; die Erzählungen, in denen die Handlung scheinbar stillsteht, enthalten in Wahrheit deren entscheidende Motive. Das aber bedeutet nichts Geringeres, als daß in der *romantischen Oper* die Musik, durch die Lohengrins Erscheinung als Realisierung von Elsas Traum überhaupt erst glaubwürdig wird, begründende Funktion erhält.

3

Richard Strauss, dem niemand Mangel an robustem Theatersinn vorwerfen kann, rühmte am LOHENGRIN eine Szene, die einem flüchtigen, in Vorurteilen über «Operndramatik» befangenen Hörer gerade als «undramatische» Verzögerung der Handlung erscheinen mag: das Ensemble *In wildem Brüten muß ich sie gewahren,* das am Ende des zweiten Aktes den Augenblick bezeichnet, in dem der Zweifel in Elsa

übermächtig geworden ist und die Katastrophe sich dem Gefühl als unabwendbar aufdrängt, obwohl Elsa die verbotene Frage gerade noch zu unterdrücken vermag. Nichts ereignet sich; aber das tönende Innehalten – und was die Personen sagen, ist nichts als ein Substrat für Musik und ein in Worte gefaßtes erschrockenes Verstummen – ist beredter und von mächtigerer Wirkung, als es drastische «Operndramatik» sein könnte. Das «kontemplative» Ensemble, wie Strauss es nannte, ist in Wahrheit ein «dramatisches».

Das retardierende, verzögernde Wesen der Musik, das ihren dramatischen Charakter zu gefährden scheint, ist also in der Oper kein bloßer Mangel, der durch forcierte Theatralik ausgeglichen werden muß, sondern hängt eng und untrennbar mit einer Möglichkeit dramatischer Wirkung zusammen, die dem Schauspiel fehlt und nach der es, wenn nicht alles täuscht, doch manchmal zu verlangen scheint: mit der Möglichkeit, einem flüchtigen Augenblick irreale Dauer zu verleihen, ihn kontemplativ festzuhalten. Und vielleicht ist die Oper, entgegen einer verbreiteten Vorstellung von robuster Opernhandlung, dort ihrer Idee am nächsten, wo die Handlung – wie in der Münsterszene aus LOHENGRIN und in dem Quintett aus den MEISTERSINGERN – stillsteht und die Musik mehr zu sagen scheint, als die Personen wissen und aussprechen: eine Musik, die in der Oper den «Geist der Erzählung» repräsentiert, von dem Thomas Mann einmal sprach.

Das Zwiespältige der Situation, die das «kontemplative» Ensemble umschreibt, der Widerstreit zwischen bedrängendem Bewußtsein des Unabwendbaren und Resten von Hoffnung, prägt sich in der Harmonik, den Tonartenbeziehungen aus, wie denn Wagner stets, wenn auch summarisch, den expressiven und allegorischen Charakter seiner Harmonik betont hat, die als bloß formbildendes Prinzip nicht zu begreifen ist.

Als zusammenfassende Formel der Szene erscheint der Schluß: Neben dem f-Moll des Frageverbots in übermächtigem Fortissimo steht in dünnem Pianissimo das C-Dur des Schlußakkords: ein substanzloses, ausgehöhltes, gleichsam unglaubwürdiges Dur. Und nicht weniger bezeichnend ist der Anfang des Ensembles, der durch einen Tonartsprung, von a-Moll nach B-Dur, vom Vorausgegangenen abgehoben ist: Der Mangel an harmonischer Vermittlung wirkt als Zäsur, als Unterbrechung des musikalisch-dramatischen Fortgangs. Das B-Dur, scheinbar Tonart, ist jedoch, wie sich nach wenigen Takten zeigt, bloße Nebenstufe in c-Moll. Und in der Doppelfunktion des B-Dur prägt sich, wie in einer allegorischen Andeutung, die flüchtig aufblitzt, der Charakter des Ensemblesatzes im ganzen aus: sowohl das Moment des Ferngerückten, vom Handlungsverlauf Abgesetzten als auch das des

Zwielichtigen und Ungewissen. Die Harmonik ist «beredter» als die Melodik, die eigentliche musikalische «Sprache».

Symbolfunktion hat auch die Doppel- oder Mischtonart, c-Moll/Dur, die dem Ensemble zugrunde liegt: eine in sich widerspruchsvolle, zerspaltene Tonart, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts eher verwirrend gewirkt haben mag, als daß sie in ihrer Bedeutung verstanden worden wäre. Der Moll-Dur-Kontrast wird jedoch nicht als primitive Formel, als musikalisches Schlagwort, exponiert, sondern dadurch umschrieben, daß Untertonarten zu C-Dur, e-Moll oder a-Moll, neben c-Moll gerückt werden und umgekehrt Untertonarten zu c-Moll, Es-Dur oder f-Moll, neben C-Dur. C-Dur erscheint erst explizit, nachdem es unausgesprochen bereits vorausgenommen worden ist: als Vermittlung zwischen e-Moll und c-Moll, deren Kontrast ohne mitgedachtes C-Dur unverständlich bliebe, ein blinder Fleck der Harmonik.

In der Relation zwischen Haupt- und Untertonarten drückt sich andererseits eine Paradoxie, die Verschränkung von Stillstand und Unruhe aus, die insgesamt den Charakter des Ensemblesatzes ausmacht. Die Teiltonarten sind, so abrupt sie sich manchmal voneinander abheben, nicht Stationen eines auf ein Ziel gerichteten harmonischen Fortgangs, eines Modulationsweges, der durchmessen würde, sondern bloße Umschreibungen des Moll-Dur-Kontrastes, den sie in verschiedenen Färbungen zeigen. Und die kompositionstechnische Voraussetzung der paradoxen Gleichzeitigkeit von unruhigem Wechsel und entwicklungslosem Beharren ist die Doppeltonart, die allegorische Signatur der Szene: Ein Kontrast zu c-Moll erweist sich, statt eine harmonische Progression in Gang zu setzen, nach wenigen Takten als Paraphrase von C-Dur, des anderen Moments der Mischtonart, und umgekehrt ein Kontrast zu C-Dur als Paraphrase von c-Moll.

4

Die musikalische Einheit eines Musikdramas ist nach Wagners Anspruch, die Tragödie aus der Symphonie und die Symphonie aus der Tragödie zu begründen oder zu rechtfertigen, der eines Symphoniesatzes analog. *Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie im innigsten Zusammenhang mit demselben* [dem Drama] *über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Teile desselben.* Die symphonische Form des musikalischen Dramas aber ist, nicht anders als die Leitmotivtechnik, mit der sie eng zusammenhängt, keinem Schema unterworfen, sondern muß bei jedem Werk in ihren Prinzipien und Mitteln neu bestimmt werden.

Stellte im FLIEGENDEN HOLLÄNDER die Ballade der Senta, als *zusammenfassendes thematisches Bild*, den Ausgangspunkt der Komposition dar, so suchte Wagner, wie er in der MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE schrieb, im LOHENGRIN eine ähnliche Einheit zu verwirklichen: *nur daß ich hier nicht von vornherein ein fertiges musikalisches Stück, wie jene Ballade, vor mir hatte, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der Gestaltung der Szenen, aus ihrem organischen Wachsen aus sich, selbst erst schuf und in wechselnder Gestalt überall da es erscheinen ließ, wo es für das Verständnis der Hauptsituationen nötig war.* Ziel einer Analyse des LOHENGRIN wäre es demnach, Wagners Metapher in musikalische Begriffe zu übersetzen und sich bewußt zu machen, was mit dem Bild gemeint ist, in das die *thematischen Strahlen* zusammenfallen.

Die Anzahl der melodischen Motive oder Themen, die für die innere, musikalisch dargestellte Handlung konstitutiv sind, ist im LOHENGRIN, anders als in der RING-Tetralogie (und sogar im RHEINGOLD), noch gering. (Motive wie die Königsfanfare oder das musikalische Emblem des Gottesurteils, die durch ihre Herkunft aus der Bühnenmusik geprägt sind, bleiben peripher, obwohl sie unablässig wiederkehren: Sie sind musikalische Requisiten ohne Bedeutung für das *symphonische Gewebe*.) Und ein zweites Merkmal, das die Motivtechnik im LOHENGRIN vom Leitmotivverfahren im engeren Sinne, das erst in der RING-Tetralogie entwickelt wurde, auffällig unterscheidet, ist die Befangenheit in der rhythmischen *Quadratur der Tonsatz-Konstruktion*, die Wagner später vermied und verpönte. Die Hauptmotive werden sämtlich als reguläre, geschlossene Perioden mit Vorder- und Nachsatz exponiert; die Abweichungen von der Norm sind geringfügig.

Das Gralsmotiv schließt im achten Takt auf der Dominante statt der Tonika, ist also, entgegen der Regel, harmonisch offen.

Der Nachsatz des Elsamotivs, der zuvor mit einem anderen Vordersatz verbunden war, wirkt im Elsamotiv eher angestückt als aus dem Vordersatz entwickelt.

Im Lohengrinmotiv ist der Nachsatz (den zu zitieren überflüssig ist) durch Sequenzen von vier zu neun Takten erweitert, ohne daß aber das Gerüst der «Quadratur» unkenntlich würde.

Das Frageverbot besteht aus der Wiederholung einer Zweitakt-Phrase und einem ungeteilten Nachsatz von vier Takten,

das Ortrudmotiv umgekehrt aus einem ungeteilten Vordersatz und der Wiederholung einer Zweitakt-Phrase, die allerdings keinen Abschluß bildet.

Im Verlauf der Oper, die nach Wagners Anspruch zugleich ein *symphonisches Gewebe* bildet, werden die thematischen Perioden in Halbsätze und Teilmotive zerlegt, um erst am Ende in periodischer Geschlossenheit wiederzukehren: ein Verfahren, das an die Durchführungs- und Reprisentechnik der Symphonie erinnert und geschichtlich

von ihr abhängig ist. Vorder- und Nachsatz werden voneinander getrennt, und die Themen schrumpfen schließlich zu kurzen Zitaten, die immer dann, wenn die innere oder äußere Handlung es nahelegt, in den musikalischen Text zwanglos eingefügt werden können, ohne daß kompositionstechnische Schwierigkeiten entstehen. Von einer Reduktion zu sprechen, ist allerdings streng genommen fragwürdig; denn es sind jeweils die ersten Takte der Themen, des Frageverbots, des Grals- und des Lohengrinmotivs, die deren eigentliche Substanz, den Ausgangspunkt der musikalischen Konzeption bilden. Die thematischen Perioden sind das Resultat einer Ausspinnung der Motive, nicht umgekehrt die Motive das Ergebnis einer Zerteilung der thematischen Perioden. Die Periodenstruktur, die *Quadratur der Tonsatz-Konstruktion*, ist sekundär.

Andererseits fühlte sich Wagner im LOHENGRIN noch an die reguläre Syntax, die Schematik der Vier- und Achttakt-Gruppen gebunden, die das Gerüst, den festen Halt des Tonsatzes bilden, der sonst in isolierte deklamatorische und ariose Phrasen auseinanderfallen würde. Die Idee der Leitmotivtechnik im engeren Sinne, der Gedanke, daß die «quadratische» Periodenstruktur überflüssig wird und in musikalische Prosa aufgelöst werden kann, sobald statt dessen ein dichtes Netz von Motivverknüpfungen den musikalisch-formalen Zusammenhalt verbürgt, ist erst in der RING-Tetralogie verwirklicht worden.

Im LOHENGRIN dehnen sich die Motive entweder zu thematischen Perioden aus, oder sie fallen, reduziert zu kurzen Zitaten, als Interpolationen aus der Periodenstruktur, dem tragenden Gerüst des musikalischen Textes, heraus und erscheinen als Zusätze, die primär dichterisch-dramatisch, also «von außen» begründet sind. Allerdings werden bei genauem Hören die Einzelmotive an die thematischen Perioden, aus denen sie stammen, in Gedanken angeknüpft. Daß sie musikalisch-formal nicht funktionslos, keine bloßen Einsprengsel sind, sondern als Teilmomente einer Entwicklung aufgefaßt werden können, verdanken sie, ähnlich den Fragmenten einer Themengruppe in einer symphonischen Durchführung, dem Rückbezug auf die Exposition, als deren Konsequenz sie erscheinen. Und daß es die Anknüpfung an eine Exposition ist, die den Motivzitaten – neben der primär dichterisch-dramatischen Funktion, die sie erfüllen – auch einen musikalisch-formalen Sinn gibt, dürfte der Sachverhalt sein, der es Wagner nahelegte, von einem *Bild* zu sprechen, in das die *thematischen Strahlen zusammenfallen.*

5

Die Kategorien «progressiv» und «konservativ» geraten bei Wagner in eine eigentümliche Verwirrung, in der das musikalische Moment dem dramatischen widerspricht. 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. Und das bedeutet, daß Wagner, der «progressive» Komponist, durch die Konstruktion der dramatischen Handlung dazu gezwungen ist, der musikalischen Tradition, dem Liedertonfall eines Wolfram von Eschenbach oder eines Walter Stolzing, das letzte Wort zu lassen.

Zu Anfang des Dialogs Telramund–Ortrud scheint das konventionelle musikalische Szenengerüst noch durch: Rezitative, nur sporadisch durch expressive oder gestische Motive fundiert, bilden die Folie zu einer Arie Telramunds (*Durch dich mußt' ich verlieren*), die in reguläre Achttakt-Perioden gegliedert ist und über die Entwicklungsstufe, die Lysiarts Arie in «Euryanthe» repräsentiert, nicht hinausgeht. Und auch der Schluß der Szene tendiert zum Herkömmlichen, wie denn Wagner fast immer an Schlüssen dazu neigt, die Modernität der Theaterwirkung zu opfern.

Der Mittelteil aber (*Du wilde Seherin*) 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 1½ oder 2½ Takte umfassen. Das Prinzip der rhythmischen Korrespondenz oder Ergänzung – ein formbildendes Prinzip, das dem Hörer erlaubte, durch Zusammenfassung von Zweitakt-Phrasen zu Viertakt-Gruppen und von Viertakt-Gruppen zu Achttakt-Perioden immer größere Teile als Einheit wahrzunehmen, bis schließlich das Ganze als plastische, überschaubare Form erschien – ist preisgegeben; 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 nun aber die Fundierung des Tonsatzes durch wiederkehrende Motive dar. Der Dialog Telramund–Ortrud wird fast durchwegs durch Orchestermotive gestützt, die zusammen und in Wechselwirkung mit den Vokalphrasen die «Melodie» in dem Sinne bilden, in dem Wagner den Begriff verstand. Und die Motive – das Ortrudmotiv (das eher eine Motivgruppe ist) als Grundla-

ge, ergänzt durch das Thema des Frageverbots und durch eine Akkordsequenz, die Ortrud als Zauberin charakterisiert (und an die «Schlafharmonien» aus dem RING erinnert) – erscheinen, im Unterschied zu den sporadischen Motivzitaten in dem «konservativeren» Dialog oder Duett Lohengrin–Elsa, nicht als Zusätze zum musikalischen Text, sondern als dessen Substanz. Ein entscheidendes Moment des Leitmotivsystems – die kompositionstechnische Grundlage des Verfahrens, ohne die der Gedanke, die Idee eine leere Utopie geblieben wäre – ist damit in einem Modellfall vorausgenommen.