

»DA SEI ER SCHON, VIEL WEITER GEGANGEN ALS IM TANNHÄUSER'.« ZUR MUSIK DES LOHENGRIN

von Klaus Döge

Die Oper *Lohengrin* war nach dem *Fliegenden Holländer* (1840/41) und dem *Tannhäuser* (1842-1845) Richard Wagners drittes und letztes als »romantische Oper« betiteltes Bühnenwerk. Auf seinem Schaffensweg markiert sie gleichsam einen End- als auch einen Anfangspunkt. Wie in den beiden vorausgegangenen Opern bestimmen auch hier Reimstrukturen die Librettodichtung, und wie zuvor ist auch hier eine Fülle von Bezügen an die traditionelle Opern-Gestaltung der Zeit zu beobachten: Es gibt Arien und Arienhaftes, Duett-, Chor- und Ensemblestrukturen, a capella-Partien und Rezitativ-Passagen. Daneben aber weist die Musik des *Lohengrin* prinzipiell Neues auf, auf Grund dessen Wagner seinem Dresdner Freund Gustav Adolf Kietz anvertrauen konnte, im *Lohengrin* schon viel weiter gegangen zu sein als im *Tannhäuser*. Vier Momente dieses Neuen seien herausgegriffen:

1. Das thematische Formgewebe

Grundlage des über 5000 Takte umfassenden und nahezu vier Stunden dauerenden *Lohengrin* sind bestimmte motivisch-thematische Gebilde, die sich wie ein Gewebe durch das ganze Werk ziehen. Zu ihnen gehört allem voran das Gralsmotiv, das die Geigen in hoher Lage (wie aus einer anderen Welt kommend) zu Anfang des Vorspiels leise intonieren. Zu ihnen gehört weiterhin das erstmals in der Auftrittsszene Elsas (»In lichter Waffen

»Dem Gedicht meines *Lohengrin* erklärte er [Tieck] sich durchaus und vollständig geneigt; nur begriff er nicht, wie dies alles ohne eine gänzliche Umwandlung der bisherigen Basis der Oper in Musik zu setzen sein sollte, und äußerte in diesem Bezug namentlich seine Bedenken gegen Szenen wie die zwischen Ortrud und Friedrich zu Anfang des zweiten Aktes. Mich dünkt, daß ich ihn zu wirklicher Lebhaftigkeit erregte, als ich über die Lösung dieser scheinbaren Schwierigkeiten sowie überhaupt in Betreff meiner Ideen über das Ideal des musikalischen Dramas mich in meiner Weise ihm mitteilte.«

RICHARD WAGNER

Scheine ein Ritter nahte da«) erklingende Personal-Motiv Lohengrins (Akt I, zweite Szene). Das Motiv des Frageverbotes mit seinem auffälligen und unüberhörbaren Quintfall ist ebenso dazu zu zählen wie das durch seinen punktierten Rhythmus und die tiefe Lage gekennzeichnete Gerichtsmotiv und das beim Erscheinen des Schwanen zu hörende Schwanenmotiv. Bestandteil des Gewebes ist schließlich auch das der Welt Ortruds zugehörige Thema (Anfang Akt II), gespielt von der Bassklarinette in tiefer Lage, harmonisch ungefestigt, im Ausdruck gespenstisch. Und wie ein musikalisches Signal wirkt die Fanfare des Königsrufes, die – wie Wagner es wollte – durch »4 messin-

gene, lange, posaunenartige instrumente [...], wie wir sie auf kirchengemälden von den auferweckungsengeln geblasen sehen.«, vorgetragen werden sollte. All diese Motive sind jeweils individuell gestaltet, weisen untereinander aber strukturelle Berührungspunkte auf, so dass das eine Motiv gleichsam nahtlos in das andere überzugehen vermag. Die Musik – getragen vom Orchester – wird dadurch zur dramatischen Größe. Sie kann eine Person (wie etwa den Ritter Lohengrin in Elsas erstem Auftritt) oder eine Situation (so die

Gerichtsatmosphäre beim Auftritt Friedrichs in Akt II, Szene 5) vergegenwärtigen; sie kann Ahnungen (wie das Vergebliche von Elsas Kampf gegen die aufkommenden Zweifel in der 5. Szene des II. Aktes) aufkommen lassen; und sie kann an Wichtiges (zum Beispiel an das Frageverbot) erinnern. Als eine »in höchstem Maße durchdachte Inspiration« hat Franz Liszt dieses Verfahren des Themengewebes in Zusammenhang mit der von ihm geleiteten Weimarer Uraufführung 1850 genannt; und es ist ein Verfahren, von dem aus es nur mehr ein kleiner Schritt zur Leitmotivtechnik des *Rings* war, in der dann – wie Wagner schrieb – »das Orchester fast keinen Takt [bringt], der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt wurde.«

2. Tonartendisposition

In den allerersten Skizzen beginnt Wagners *Lohengrin* in B-Dur. Die Änderung zum endgültigen A-Dur dürfte zum einen spieltechnisch begründet gewesen sein: Das von den Geigen verlangte Flageolettspiel für das Gralsmotiv ließ sich in dieser Tonart der Stimmung der Geigensaiten wegen wesentlich leichter verwirklichen als im ursprünglich anvisierten B-Dur. Zum anderen aber dürfte dabei auch der Gedanke, die Personenkonstellation der Agierenden in der Musik unmittelbar zum Ausdruck zu bringen, eine gewisse Rolle gespielt haben: Der Bereich des Grals und seines Ritters Lohengrin erklingt in A-Dur. Die ihm gegenüberstehende Welt von Ortrud und Friedrich, den Gegenspielern Lohengrins, kennzeichnet Wagner durch die Paralleltonart fis-Moll. Die Welt des Königs und der politischen Realität ist in C-Dur gehalten, – in einer Tonart, die zur Ortrudwelt in jenem Tritonusverhältnis steht, das harmonisch den weitesten Abstand zwischen zwei Tonalitäten darstellt und das in der Geschichte der Musiktheorie immer wieder als »diabolus in musica« bezeichnet wurde. Als einen Teufel im Lohengringefüge hat Wagner denn auch Ortrud gesehen: »Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wüthendsten Sinne des Wortes: Sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen.« Und wo steht Elsa in dieser Disposition? Tonalitäten mit Be-Vorzeichnungen (As-Dur, Es-Dur, B-Dur) prägen ihre musikalischen Auftritte; Tonalitäten, weit weg vom übrigen Geschehen, wie die träumende Elsa selbst.

3. Vorspiel

Alle seine Bühnenwerke von den *Feen* über das *Liebesverbot* und den *Rienzi* bis hin zum *Tannhäuser* lässt Wagner, wie in der Operntradition seiner Zeit üblich, mit einer Ouvertüre beginnen, die wichtige Themen des Werkes (im *Tannhäuser* zum Beispiel den Pilgerchor und die Venus-Musik) enthält und diese zumeist in der Form des Sonatenhauptsatzes vorstellt. Im *Lohengrin* gibt Wagner diese Praxis auf: Erstmals in seinem Schaffen (und von da an dann obligat) beginnt sein Bühnenwerk nicht mit einer Ouvertüre sondern mit einem Vorspiel. Es ist als Steigerungsanlage aufgebaut, in der viermal, von Zwischenspielen getrennt, nur das Gralsmotiv erklingt: zuerst leise in den Geigen, dann etwas stärker in den Holzbläsern, daraufhin noch etwas stärker in den Holzbläsern, Hörnern und tiefen Streichern und schließlich im Forte im Blech. Und es fungiert wie ein instrumentaler Prolog zur Oper, der den Gral zum Thema hat und den Hörer auf das ferne Wundersame, das prachtvoll Strahlende und den unfassbaren Zauber dieses Heiligtums einzustimmen versucht. Anstelle der zuvor als eigenständiges Instrumentalstück der Oper vorangestellten Ouvertüre jetzt ein unmittelbar der Oper selbst verpflichteter Anfang; anstelle Ouvertüren-Symphonik jetzt musikalische Vergegenwärtigung der Stimmungswelt; und anstelle Sonatenhauptsatzkomposition jetzt musikalisch-programmatische Bildlichkeit. »Dem verzückten Blicke [...]«, schrieb Wagner dazu 1853 im Züricher Programmheft, »scheint im Beginn sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschaar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt.«

4. Musikalische Prosa

Auf seinem Weg der zunehmenden Loslösung von der Nummernstruktur der traditionellen Oper spielte, wie Wagner immer wieder betonte, der Dialog, jenes reale Sich-Unterhalten im Gegensatz zum auf einander abgestimmten Duettieren, eine wichtige Rolle. Zwei große Dialoge enthält der *Lohengrin*, den zwischen Lohengrin und Elsa in der zweiten Szene des dritten Aktes (»Das süße Lied verhallt; wir sind allein«) sowie den zwischen Friedrich und Ortrud in der ersten Szene des zweiten Aktes (»Erhebe dich, Genosse meiner Schmach«). Auch wenn in ersterem anfangs traditionelle Duettelemente unüberhörbar sind, so tritt von Elsas Worten »Hörst du nichts? Vernahmst du kein Kommen?« an das unmittelbare Dialogisieren immer mehr in den Vordergrund. Die Wortphrasen werden kürzer, zwischen beiden schneller gewechselt und die Akteure fallen sich gegenseitig ins Wort. Ähnliches gilt auch für den Dialog zwischen Friedrich und Ortrud. Doch sind dort im Mittelteil (»Du wilde Seherin«) die Phrasen der beiden Protagonisten dermaßen knapp und in ihrer musikalischen Syntax (statt 2 plus 2 oder 4 plus 4 Takte umfassen die Phrasen häufig 1 ½ oder 2 ½ Takte) dermaßen irregulär gestaltet, dass hier von einer Art musikalischer Prosa gesprochen werden kann; von einer musikalischen Prosa, in der die Sänger ihren Text in einer Weise singen, als ob sie ihn sprechen würden. Abgesichert wird ihr Dialog-Gesang durch das Orchester, das mit seinen Motiven (Ortrud-Motiv, Frage-Motiv) ihre Worte gleichsam kommentiert. Und genau hier ist der *Lohengrin* eine Vorwegnahme und eine Vorbereitung jenes Dramas der Zukunft, das Jahre später im *Ring* seine Verwirklichung fand.