A decorative red frame surrounds the title. At the top center is a swan. On either side of the swan are stylized floral and leaf motifs. The frame is composed of intricate, symmetrical scrollwork and floral patterns.

# LOHEN GRIN

Romantische Oper in drei Aufzügen  
von RICHARD WAGNER  
Dichtung vom Komponisten



# LOHENGRIN

Romantische Oper in drei Aufzügen  
von RICHARD WAGNER  
Dichtung vom Komponisten

*In deutscher Sprache mit deutschen Übertiteln*

Premieren:  
Fr., **22.04.2022**, 17.00 Uhr · So., **24.04.2022**, 17.00 Uhr  
GROSSES HAUS



## ZUM INHALT

### 1. AUFZUG

Im Herzogtum Brabant besteht nach dem Tod des Fürsten ein Machtvakuum. Elsa von Brabant wird von Friedrich, Graf von Telramund des Mordes an ihrem Bruder Gottfried angeklagt. Ein Gottesgericht soll über ihr Schicksal entscheiden, doch niemand wagt es, gegen Telramund anzutreten. Wie von Zauberhand erscheint ein Ritter, begleitet von einem weißen Schwan. Der Fremde tritt unter einer Bedingung für Elsa im Kampf an: Nie dürfe sie ihn nach seinem Namen und seiner Herkunft fragen. Er besiegt Telramund, schenkt ihm das Leben und sichert dem König seine Unterstützung als Schützer von Brabant zu. Unter dem Jubel des Volkes betritt Elsa mit ihrem Retter die Burg. Ihre Hochzeit steht bevor.

### 2. AUFZUG

Die Verstoßenen, Friedrich und seine Frau Ortrud, die letzte aus dem Geschlecht des Friesenfürsten Radbod, sind von der Siegesfeier ausgeschlossen. Telramund gibt seiner Frau die Schuld an seinem Scheitern. Ungerührt entgegnet sie, der fremde Ritter habe den Kampf nur durch Zauberei gewonnen. Seine Macht ließe sich brechen, wenn er seinen Namen preisgeben müsse. Ortrud überzeugt Telramund, dass es möglich sei, dem Fremden sein Geheimnis zu entlocken. Mit gespielter Kummer fleht Ortrud Elsa um Gnade an. Diese zeigt Mitleid. Ortrud gelingt es, erste Zweifel an der Aufrichtigkeit des Ritters in Elsas Herz zu säen – noch bleibt ihre Liebe beständig.

Bei Tagesanbruch verkündet der Heerführer die Verbannung Telramunds und die Hochzeit Elsas mit ihrem Retter, ebenso wie den Aufbruch des Heeres am nächsten Tag. Seinen Gefolgsleuten gegenüber eröffnet Friedrich, dass er den Unbekannten der Zauberei anklagen

wolle. Als Elsa das Münster betreten will, beansprucht Ortrud den Vortritt für sich. Sie sei als Gattin Telramunds von höherem Stand, da die Abstammung des Schwanenritters fragwürdig sei. Der geächtete Graf unterstellt dem Ritter, allein durch Zauberkünste gesiegt zu haben, und fordert ihn auf, seinen Namen zu nennen. Dieser entgegnet, er sei allein Elsa Rechenschaft schuldig. Auch der König verbürgt sich für den edlen Ritter. Elsa ist verunsichert, bleibt ihrem Verlobtem aber treu. Das Paar und die Hochzeitsgesellschaft ziehen ins Münster ein.

### 3. AUFZUG

Im Hochzeitsgemach sind die frisch Vermählten zum ersten Mal allein. Glücklich spricht der Fremde über seine tiefe Liebe zu Elsa. Damit sie selbst ihren Gatten vor Unheil bewahren könne, versucht sie ihn zu einem Geständnis über seine Herkunft zu bewegen. Er sagt, seine Heimat nur für sie aufgegeben zu haben. Elsa bricht das Frageverbot. In dem Moment stürzt Telramund herein. Der Schwanenritter tötet ihn und verkündet seiner Frau, seinen Namen und seine Herkunft vor dem Volk und König preiszugeben.

Im Morgengrauen gibt der Ritter den Mord an Telramund zu und klagt Elsa des Eidbruchs an. Vor allen Anwesenden offenbart er, dass er Lohengrin sei, Sohn des Gralkönigs Parzival, gesandt, das Böse zu bekämpfen und die Unschuldigen zu schützen. Elsa fleht ihn an, bei ihr zu bleiben, doch schon erscheint der Schwan. Lohengrin verspricht die Rückkehr des totgeglaubten Bruders, hinterlässt ihr die Herrscherinsignien und nimmt wehmütig Abschied. Ortrud dankt Elsa höhnend, den Ritter vertrieben zu haben. Sie bekennt, der Schwan sei niemand anderes als der kleine Gottfried, den sie selbst in Tiergestalt gebannt habe. Da verwandelt sich der Schwan tatsächlich in Elsas Bruder: er soll der neue Herrscher von Brabant werden. Lohengrin kehrt in die Runde der Gralsritter zurück.



Sabine Hogrefe, Shin Taniguchi, Selcuk Hakan Tıraşoğlu, Lena Kutzner, Chöre des Staatstheaters Meiningen

## EINE OPER IM ZEICHEN DER REVOLUTION

In einer Zeit des gesellschaftlichen und politischen Umdenkens, in der Zeit des Vormärzes und der 1848/49er Revolution, entstand Richard Wagners „Lohengrin“. In Bezug auf seine musikalische Einheit geht das Werk weit über das bisherige musiktheatrale Schaffen des Komponisten hinaus und ist durchaus revolutionär. Es markiert gleichzeitig den Wendepunkt in Wagners musikdramatischem Œuvre: es ist die letzte Oper vor seiner Ring-Tetralogie. Ebenso findet sich politisches Gedankengut im „Lohengrin“ – kein Wunder. Wagner forderte höchstpersönlich im Dresdner Maiaufstand 1849 neben Michail Bakunin und Gottfried Semper das Ausrufen einer deutschen Republik. Nicht in Lohengrin, aber in Gottfried, dem kleinen Bruder Elsas, liegt die Hoffnung auf einen neuen Herrscher, der das Volk zu Frieden und Einigkeit führt. Ein politisch-revolutionäres Sehnen, das auch Wagners Schriften dieser Zeit wie „Die Revolution“ (1848) oder „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber?“ (1848) durchzieht. Für eine politische Neuordnung Deutschlands stellt sich der Komponist vor:

### „DER KÖNIG [SOLLTE] DER ERSTE UND ALLERÄCHTESTE REPUBLIKANER SEIN“.

RICHARD WAGNER, „WIE VERHALTEN  
SICH REPUBLIKANISCHE BESTREBUNGEN  
DEM KÖNIGTHUME GEGENÜBER“

Doch die Revolution scheiterte und Wagner wurde steckbrieflich gesucht. „Lohengrin“ kam in Abwesenheit seines Schöpfers am 28. August 1850 in Weimar zur Uraufführung. Das Dirigat übernahm Freund und Hofkapellmeister Franz Liszt, der keine vier Jahre später die unlängst in Meiningen aufgeführte „Santa Chiara“ von Herzog Ernst II. aus der Taufe hob. Während der „Lohengrin“-Premiere befand sich der exilierte Wagner im Luzerner Gasthaus „Zum Schwan“. Die Aufführung verfolgte er auf die Minute genau aus der Ferne: mit Uhr und Partitur in der Hand wohnte er der Oper im Geiste bei.

## WER WAR LOHENGRIN?

Richard Wagners Libretto basiert auf der mittelalterlichen Sage um den Ritter Loherangrin, Sohn des Gralkönigs Parzival, die in unterschiedlichen Fassungen und Varianten überliefert ist. Die Sage ist beispielsweise Teil des Parzival-Epos von Wolfram von Eschenbach, in Jacob Grimms „Deutschen Sagen“ (1816/18) sowie in Christian Theodor Ludwig Lucas „Ueber den Krieg von Wartburg“ (1838) enthalten. Auch in französischen Überlieferungen des 12. Jahrhunderts taucht der Name des Helden auf. „Garin le Lorrain“ von Jean de Flayg ist Teil eines Zyklus von Kriegserzählungen, den Chansons de geste, okzitanische Trouvères- bzw. Minnelieder. Doch der Schwanenritter ist nicht nur eine christliche Gottgestalt aus den Gralerzählungen oder ein lothringischer Krieger altfranzösischer Lieder. Die unterschiedlichsten europäischen Adelshäuser behaupteten sogar von dem Schwanenritter abzustammen. In der Sage „Der Ritter mit dem Schwan“ der Gebrüder Grimm taucht darüber hinaus das Wort Heliás auf, „den zur Sonne Gehörigen“. Die Verbindung zu Phaethon, dem Sohn des antiken Sonnengottes Helios, liegt auf der Hand, und auch Cycnus, Freund Phaethons, wird nach seinem tragischen Tod in einen Schwan verwandelt.

**„WAGNER VERSTAND SICH ALS KONSERVATIVER UND ALS REVOLUTIONÄR. DIESE SPANNUNG WAR FÜR SEINE KUNST VON ANFANG AN ESSENZIELL. GENAU DAS IST AUCH DER MOTOR, DEN WIR BIS HEUTE SPÜREN. [...] ER HAT SICH IN DIESE MYTHISCHEN DICHTUNGEN GEHÜLLT WIE IN KOSTBARE, ARCHAISCHE GEWÄNDER, UM DARUNTER GANZ ANDERE, ZEITGENÖSSISCHE UND SUBVERSIVE DINGE ZU TREIBEN.“**

CHRISTIAN THIELEMANN, MEIN LEBEN MIT  
WAGNER

## VOM SCHEITERN GÖTTLICHER OFFENBARUNG

„Wer kennt nicht ‚Zeus und Semele‘? Der Gott liebt ein menschliches Weib und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, dass sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne, und verlangt nun, von wahrem Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, dass er ihr ent-schwinden, dass sein wirklicher Anblick sie vernichten muss [...].“ (Richard Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, 1851)

Eine Verbindung zwischen einem metaphysisch-göttlichen Wesen und einer Sterblichen stand noch nie unter einem guten Stern; weder in Bezug auf den obersten olympischen Gott der griechischen Mythologie noch auf Lohengrin, Sohn des Gralkönigs Parzival. Das Streben nach einer Verbindung mit dem Göttlichen ist menschlich und gleichsam selbstzerstörerisch, denn wenn der Gott sich nicht der Liebe, einer rein menschlichen Liebe wegen von seiner überirdischen Heimat abwenden kann, so steht am Ende mindestens die Trennung; im Falle Semeles sogar der Tod. Eine solche Liebe kann, im Sinne des Philosophen Ludwig Feuerbach, nicht „ursprünglich“ sein. Über ihr schwebt stets drohend ein Damoklesschwert in Form der alles umschattenden Frage nach der Abstammung des Gottgleichen:

**NIE SOLLST DU MICH BEFRAGEN,  
NOCH WISSENS SORGE TRAGEN,  
WOHER ICH KAM DER FAHRT,  
NOCH WIE MEIN NAM' UND ART!**  
LOHENGRIN, I. AKT, 3. SZENE

Die ‚verbotene‘ Frage birgt in sich den „Widerspruch“ zwischen „Glaube und Liebe“, so Arne Stollberg in Bezug auf die atheistisch-philosophischen Thesen Feuerbachs, die dieser 1841 in „Das Wesen des Christentums“ zu Papier brachte und die Richard Wagner nicht unbekannt waren. Der Komponist studierte das Werk Feuerbachs spätestens seit 1849 im Züricher Exil, kam mit ihm aber höchstwahrscheinlich bereits 1841 durch Samuel Lehr in Paris oder spätestens durch den katholischen Prediger Metzdorff in Dresden in Berührung.



Tamta Tarielashvili, Shin Taniguchi, Selcuk Hakan Tıraşoğlu, Magnus Vigilius, Lena Kutzner,  
Chöre des Staatstheaters Meiningen



Tamta Tarielashvili, Shin Taniguchi

Dieser Philosophie folgend hätte Wagner das Potential gehabt, den Liebes-Konflikt zwischen Gott und Mensch zu lösen: Es wäre möglich gewesen, den Ausgang der Oper „befriedigend zu geben, wenn er den Mythos humanisierte“ und damit die Zuhörerschaft aus „der unklaren Traumsymbolik abstrakter Transcendenz“ in „das lichte Reich wahrhafter Freiheit edler Menschlichkeit“ geführt hätte, schreibt Adolf Stahr in seiner sonst begeisterten „Lohengrin“-Kritik von 1850.

Doch ebendies wollte Wagner gar nicht. In einem Brief an seinen Freund Hermann Franck schreibt er im Mai 1846 sogar: „Die Sühne für Elsa's Vergehen kann nur in ihrer Bestrafung liegen, und selten kann ein Vergehen eine cosequentere und somit unerlässlichere Strafe nach sich ziehen, als sie hier in der Trennung ausgesprochen ist.“ Denn als übergeordnete Moral sieht der Komponist am Ende seiner Oper die „Lehre“, dass „der liebe Gott“ sich „klüger thäte, uns mit Offenbarungen zu verschonen, da er doch die Gesetze der Natur nicht lösen darf“. In dem Moment, in dem Elsa die Frage nach „Nam' und Art“ ihres Helden stellt, ist ihr Schicksal besiegelt. Ein Happy End ist unmöglich! Logisch – denn wie kann eine Liebe bestehen, die einerseits auf Unterwürfigkeit, andererseits auf Mitleid basiert? Wagner zieht eben einen anderen Schluss als Stahr aus der Philosophie Feuerbachs, davon zeugt auch seine Schrift „Die Kunst und die Revolution“ (1849):

**„DIE LIEBE DES SCHWACHEN ZUM STARKEN IST DEMÜT UND FURCHT; DIE LIEBE DES STARKEN ZUM SCHWACHEN IST MITLEID UND NACHSICHT: NUR DIE LIEBE DES STARKEN ZUM STARKEN IST LIEBE, DENN SIE IST FREIE HINGEBUNG AN DEN, DER UNS NICHT ZU ZWINGEN VERMAG.“**

Wirklich stark scheint Elsa – wenn man sich das heutige Bild einer selbstbestimmten Frau vor Augen führt – nur in dem Moment, als sie die Frage an Lohengrin richtet, die der vermeintlichen Liebe zum Verhängnis wird. Lohengrin wird aber genau dann seine Übermenschlichkeit zum Verhängnis. Die göttliche „Offenbarung“, die der Chor mit den Worten „Ein Wunder, ein Wunder ist gekommen!“ ankündigt, ist keine religiöse Apotheose. Lohengrin ist kein Mensch mit göttlichen Kräften, er ist tatsächlich ein Gott, der vor den Gesetzen der Natur und der Liebe nicht gefeit ist. Den Menschen darf er sich eigentlich nicht offenbaren, er kann nur bestaunt und verehrt

werden. Er appelliert an Elsas Gefühl, an ihre Liebe, verlangt aber gleichzeitig einen „absoluten Glauben“, den Wagner in seiner Schrift „Oper und Drama“ als „jüdisch-christliches Wunder“ betitelt und abkanzelt – eine antisemitische Haltung, die noch stärker in seiner Schrift „Das Judenthum in der Musik“ (1850 unter Pseudonym, 1869 in erweiterter Fassung unter eigenem Namen veröffentlicht) zu Tage tritt. Der Zweifel Elsas steht, Wagner zufolge, der „übertriebene Glaube – Aberglaube – des Volkes“ gegenüber. Gerade der zweite Textentwurf Wagners von 1845, in dem Lohengrin in einer später gestrichenen Passage wahrhaftige Wunderheilungen vollbringt, demonstriert diese überreligiöse Darstellung des Helden als wiederkehrten Messias.

Die Einzige, die sich dieser Sphäre christlichen Urglaubens entzieht, ist Ortrud. Sie ist Lohengrins wahre Antagonistin, denn auch Telramund glaubt zunächst blind der Allmacht des Gottesurteils, und dass er Elsa fälschlich beschuldigt habe. Um an die Macht zu gelangen, setzt Ortrud List und physische Überzeugungskunst ein, um Telramund auf ihre Seite zu ziehen.

Michael Siemon





Tamta Tarielashvili,  
Chöre des Staats-  
theaters Meiningen

## DIE „WILDE SEHERIN“ – ODER EINE EMANZIPIERTE FRAU MIT POLITISCHEN AMBITIONEN?

Obwohl Richard Wagner Ortrud bzw. das „politische Weib“, als reaktionär und angsteinflößend „grauenhaft“ bezeichnet, ist die Nachfahrin Radbods die Schlüsselfigur der Oper. Sie bringt die heile christliche Gralswelt ins Wanken, stellt die Omnipotenz Lohengrins infrage und säht in Elsa Zweifel. Sie ist nicht hörig, sie denkt selbst! Es liegt daher nahe, Ortrud deshalb nicht einzig als ‚dämonisches Weib‘, die mithilfe ihrer Zauberkräfte den kleinen unschuldigen Gottfried in einen Schwan verzaubert, sondern vielmehr als emanzipatorische Frau zu inszenieren. Ortrud will Elsa dazu bringen, zu hinterfragen, warum ihr Retter seinen Namen und seine Herkunft nicht nenne. Eine berechtigte Frage, wenn man bedenkt, dass Lohengrin am Ende zugibt: „O Elsa! Nur ein Jahr an deiner Seite hätt’ ich als Zeuge deines Glücks ersehnt!“ Dies tut Ortrud natürlich nicht aus Mitgefühl oder aus Liebe zu Elsa, sondern vielmehr, um ihre eigene Machtposition auszubauen und ihrem Friesengeschlecht, das bis zur Christianisierung Anfang des 8. Jahrhunderts in Brabant regierte, wieder zur Herrschaft zu verhelfen.

HA, DIESE REINE DEINES HELDEN,  
WIE WÄRE SIE SO BALD GETRÜBT,  
MÜSST’ ER DES ZAUBERS WESEN MELDEN,  
DURCH DEN HIER SOLCHE MACHT ER ÜBT!  
WAGST DU IHN NICHT DARUM ZU FRAGEN,  
SO GLAUBEN ALLE WIR MIT RECHT,  
DU MÜSSTEST SELBST IN SORGE ZAGEN,  
UM SEINE REINE STEH’ ES SCHLECHT!

ORTRUD, II. AKT, 4. SZENE

„LOHENGRIN [...] MARKIERT IN WAGNERS DENKEN UND SCHAFFEN SEHR GENAU DIE BRUCHSTELLE ZWISCHEN EINER ROMANTISCH-CHRISTLICHEN UND EINER ‚REIN-MENSCHLICHEN‘, DER NATUR ENTWACHSENEN KUNST, OHNE GANZ DAS EINE ODER GANZ DAS ANDERE ZU SEIN. DIE OPER GEHÖRT JENEM DIFFUSEN ‚HELLDUNKEL‘ DER LETZTEN DRESDENER JAHRE AN, DAS WAGNER – NACH EIGENER AUSSAGE – IN DEN ZÜRICHER REFORMSCHRIFTEN DURCH THEORETISCHE REFLEXION ERST ZU KLÄREN, JENEM ‚DÄMMERNDEN‘, DAS ER SICH ‚ZUM BEWUSSTSEIN ZU BRINGEN‘ HATTE, UM WIEDER KÜNSTLERISCH TÄTIG WERDEN ZU KÖNNEN.“

ARNE STOLLBERG

WOHL, DASS ICH DICH WARNE,  
ZU BLIND NICHT DEINEM GLÜCK ZU TRAUN;  
DASS NICHT EIN UNHEIL DICH UMGARNE,  
LASS MICH FÜR DICH ZUR ZUKUNFT SCHAUN.

ORTRUD, II. AKT, 2. SZENE



Chöre des Staatstheaters Meiningen

## DER ABSOLUTE KÜNSTLER UND SEINE ÜBERWINDUNG

Die Oper einzig als Bruch des protestantisch aufgewachsenen Komponisten mit dem Christentum zu sehen, lässt etwas Entscheidendes außen vor: Der fremde Ritter ist eine Allegorie des „absoluten Künstlers“, der als ‚Vollkommener‘ zu den Menschen herabsteigt. Man mag denken, Elsa habe also nicht nur den Gott, sondern auch den Künstler mit ihrer Frage vernichtet; dem ist keineswegs so. In seiner „Mitteilung an meine Freunde“ sagt Wagner: „Elsa [...] hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.“ Wie Wagner in seiner programmatischen Erläuterung zum Lohengrin-Vorspiel 1853 schreibt, sieht er den Gral darüber hinaus als Fluchtpunkt aus einer von „öde[r] Sorge für Gewinn und Besitz“ geprägten, kapitalistischen Weltordnung – die geistige Verbindung mit Karl Marx lässt sich nicht leugnen. Es ist jedoch eine religiöse Kompensation „außerhalb der wirklichen Welt“, eine Transzendenz



Lena Kutzner



Shin Taniguchi,  
Johannes Mooser,  
Selcuk Hakan  
Tıraşoğlu, Magnus  
Vigilius, Chöre und  
Statisterie des  
Staatstheaters  
Meiningen

in der man sich unmündig zu verlieren droht. Wagners Religionskritik ist gleichzeitig Kritik an der ‚absoluten Musik‘, die Lohengrin verkörpert. Der Komponist distanziert sich von diesem instrumentalen Absolutheitsanspruch und strebt nach der Vereinigung aller Künste. Er träumt von einer Zukunftsmusik, wie in Beethovens 9. Sinfonie angelegt. Elsas Frage besiegelt also nicht nur das Ende der Liebe zum ‚Alten‘, zu dem was – Wagner zufolge – keine Zukunft hat. Sie zeigt auch die Hoffnung, dass ‚Neues‘ zugelassen werden kann.

**„DASS DER SCHEIDENDE GRALSRIITER FÜR DEN KNABEN GOTTFRIED AUSGERECHNET HORN, SCHWERT UND RING ZURÜCKLÄSST, KANN KAUM ANDERS DENN ALS ZEICHEN DER SELBSTREFLEXION EINES ZU NEUEN UFFERN AUFBRECHENDEN KOMPONISTEN GEDEUTET WERDEN: MIT DEM LETZTEN LEBWOHL MACHT DAS ‚CHRISTLICHE KUNSTIDEAL‘ – DIE ‚ABSOLUTE MUSIK‘ – HIER BUCHSTÄBLICH DEN WEG ZUM RING DES NIBELUNGEN FREI.“**

ARNE STOLLBERG



Lena Kutzner, Michael Siemon

„DAS VORSPIEL ZU ‚LOHENGRIN‘ IST VIELLEICHT DAS GELUNGENSTE, INSPIRIERTESTE STÜCK MUSIK AUS WAGNERS FEDER. ES FÜHRT UNS IN DAS REICH DES LICHTES, DER WAHRHEIT UND DER SCHÖNHEIT, AUS DEM DER RITTER LOHENGRIN ZUR RETTUNG DER SCHÖNEN, VERLEUMDETEN ELSA HERABGESTIEGEN IST. HIER HAT WAGNER ZUM ERSTENMAL JENEN WIRKUNGSSTARKEN ORCHESTEREFFEKT ANGEWENDET, DESSEN SICH SEITDEM ALLE ZEITGEMÄSSIGEN KOMPONISTEN BEDIENEN, WENN SIE TIEF POETISCHE MOMENTE MUSIKALISCH AUSDRÜCKEN WOLLEN. SOGAR DER RUHMREICHE MAESTRO VERDI VERACHTETE ES NICHT, BEI WAGNER ZU ENTLERNEN, UM DAS LETZTE SCHMACHTEN DER STERBENDEN TRAVIATA AUSZUDRÜCKEN. DIESER EFFEKT BESTEHT IN DER VERWENDUNG DER STREICHINSTRUMENTE IN DEN HÖCHSTEN LAGEN. BEMERKENSWERT IST DIE ERSTAUNLICHE MEISTERSCHAFT, MIT DER WAGNER DAS INNIGE, HELLE THEMA, DAS DEN GRAL SYMBOLISIERE, IN ALLMÄHLICHER DYNAMISCHER STEIGERUNG BIS ZUM URSPRUNG ZURÜCKLEITET, BIS ES SCHLIESSLICH IN DEN ÄUSSERSTEN HÖHEN DER STREICHER VERKLINGT.“

PETER TSCHAIKOWSKY,  
„VORSPIEL ZU ‚LOHENGRIN‘“,  
NOVEMBER 1871



Shin Taniguchi, Johannes Mooser, Herrenchöre des Staatstheaters Meiningen

## **RICHARD WAGNER'S LOHENGRIN - MITGETEILT VON DR. FR. LISZT (AUSZÜGE)**

**AM 12. APRIL 1851 BEHADELTE FRANZ LISZT DIE KOMPOSITION DES „LOHENGRIN“ VON RICHARD WAGNER IN DER LEIPZIGER ILLUSTRIRTEN ZEITUNG UND STELLT EINLEITEND DIE BESTREBUNGEN DES KOMPONISTEN DAR, EIN MUSIKDRAMA, ORIENTIERT AN DEN ALTEN GRIECHISCHEN TRAGÖDIEN ZU SCHAFFEN, DAS ALLE KÜNSTE MITEINANDER VERBINDET, NICHT AUF EFFEKTHASCHEREI AUS IST, SONDERN DIE EXISTENZIELLEN LEIDENSCHAFTEN DER PROTAGONIST:INNEN – DIE IHREN WEG BIS INS ORCHESTER FINDEN – IN DEN MITTELPUNKT STELLT.**

So unterschiedlich auch die Ansichten über den Grad der Bewunderung, Theilnahme oder Billigung sein mögen, den Richard Wagner's musikalische Leistungen zu beanspruchen haben, so werden doch selbst seine erklärtesten Gegner und Schmähler den glänzenden Reichthum seiner Harmonien, die geistvolle Behandlung des Orchesters, die unermeßliche Arbeit und die sorgfältigen Studien, von denen sie Zeugnis geben, nicht wegleugnen können. Wenn seine Opern bis heute noch wenig bekannt sind, wenn die Theaterdirectionen zögern, sie zur Aufführung zu bringen, so darf man den Grund hiervon gewiß nicht in den materiellen Schwierigkeiten suchen, er liegt vielmehr in den Hindernissen, die sich in der Einführung eines ganz neuen Systems in die Kunst der dramatischen Composition entgegenstellen, und daß das Publikum sich immer so hartnäckig gegen alle Neuerungen zu sträuben pflegt. Unter den vielen Ideen, die Wagner in seinen Schriften über die Kunst und ihre Zukunft niedergelegt hat, ist die Conception des Dramas, die am unmittelbarsten auf die Dichtung seines Genies einwirkt.

Lange Zeit hat man sich begnügt, den Bühnenaufführungen ihr hauptsächliches Interesse aus der einseitigen Entfaltung einer der betheiligten Künste schöpfen zu lassen, während die anderen als Beiwerk verwendet wurden; so begnügte man sich z. B. mit einer nur allzu mittelmäßigen Musik in den Zwischenakten der Tragödien;

man verlangte ein nur geringes Maß von Wahrheit und Poesie in den Operntexten, man legte wenig Gewicht auf Spiel und Gebehrde der Sänger u. v. m.

Wagner, dessen Geist durch seine natürlichen Fähigkeiten wie durch seine hohe Bildung gleich empfänglich für die Reize aller Künste war, und dessen Herz mit gleichem Feuer vor Euripides wie vor Gluck's Iphigenie schlug, setzte sich über unsere althergebrachten Gewohnheiten und Gebräuche hinweg. Verletzt durch jede Einzelheit, in der das wichtigste Element der ganzen Darstellung nicht in höchster Schönheit auftrat, glaubte er, man brauche nur zu wollen, um ein Drama zu schaffen, das alle Künste, die das Theater umfaßt, in gleicher Vollkommenheit in sich schlosse. Wagner's Idee ist verwegen, aber schön; sein Ziel ist kühn und würdig eines großen Künstlers, selbst wenn es unerreichbar wäre.

Wir haben uns verpflichtet gefühlt, diesen summarischen Überblick über die Ideen des Dichters des „Tannhäuser“ von dem Drama zu geben, da „Lohengrin“, sein neues Werk, das vor Kurzem in Weimar zum ersten Mal aufgeführt wurde, unter allen dasjenige ist, welches jene Ideen am entschiedensten kundgibt, und von den innersten und lebhaftesten Empfindungen beseelt zu sein scheint. Wagner schwört feierlich jeder Beachtung der gewöhnlichen Forderungen einer prima donna oder eines basso cantante ab. In seinen Augen gibt es keine Partien, sondern nur Rollen, und er findet es ganz natürlich, eine erste Sängerin eines ganzen Actes schweigen zu lassen, wo ihre Gegenwart effectiv nothwendig zur Wahrheit der Scene, durch ein stummes Spiel bemerkbar wird, das von einer italienischen diva einerseits vornehm verschmäht werden würde, andererseits weit über ihre Kräfte ginge. Man darf hier nicht erwarten, Cabaletten oder jene Stückchen zu hören, die sich auf den Pulten der Dilettanten heimlich machen; es wäre mehr als schwer einen Theil von der so vollkommenen compacten Einheit loszutrennen, die diese Oper durch die Wirkung ihres durchgehends in noch nie erforschten Regionen gehalten, fast ebenso von einfachen Rezitativen als von den cadenzgeschmückten Phrasen unserer großen Arien entfernten Styls ausmachen. Im Gegentheil, man muß gefaßt sein, Menschen zu sehen, die viel zu sehr von ihren Leidenschaften durchdrungen sind, um sich mit Trillern und Läufern die Zeit zu vertreiben, und bei denen der Gesang, wie die Werke in der Tragödie, zur natürlichen

Sprache wird, die weit entfernt den Gang der dramatischen Handlung hemmen, sie nur noch wirkungsvoller macht. Und während sie mit einer zur Erhabenheit sich aufschwingenden Einfachheit declamiert, findet die Musik in Wagner's Orchester ihre Grenzen um vieles erweitert. Denn im Orchester lässt er die Seelen, Leidenschaften, Gefühle und leisesten Empfindungen seiner handelnden Personen sich abspiegeln, um sie uns zu enthüllen. Das Orchester wird bei ihm wie ein Echo zum feinen Gewande, das uns alle Zuckungen ihrer Herzen erkennen läßt: Da hören wir den Schrei des Hasses, die Wuth der Rache, die Zärtlichkeit der Liebe, das Entzücken der Anbetung! Die geheimnisvollsten Träume zeichnen sich dort in zerfließenden Nebelbildern, die stolzesten Pläne malen sich dort in glänzenden Farben.

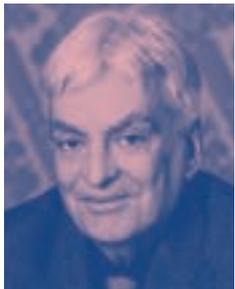
Welches Schicksal auch die Zukunft dem Systeme Wagner's bestimme, so ist doch nach unserer Ansicht nicht zu zweifeln, daß die Kenntnis seiner Leistungen früh oder spät die Operncomponisten zu einer sprechenden, enger als bisher mit der Natur ihres Stoffes zusammenhängenden Orchestration, und namentlich zu einer Wahl von Opernbüchern führen wird, deren Gewebe ein ernstes und fortdauerndes Interesse bieten und deren Dichtung einen von den musikalischen Rhythmen unabhängigen Reiz zu zeigen im Stande sein wird. Wenn man die schönsten Tragödien aller Zeiten unbarmherzig verstümmelt und zu ungestalteten Massen erbärmlicher Werke reduziert sieht, wo sich darum handelt, den Ausdruck der Leidenschaften, die sie darstellen und die dramatische Bewegung der Situationen, die sie herbeiführen, aufs Gebiet der Musik, so kann man nur die lebhafteste Freude darüber empfinden, daß sich endlich einige Hoffnung zeigt, die unhaltbaren Unwahrscheinlichkeiten, die lächerlichen Reime, die groben Motivirungen, kurz die schlechtesten Produkte der Einbildungskraft, die man so lange für gut genug hielt den bewundernswerthesten Meisterwerken des musikalischen Genies zur Grundlage zu dienen, eines Tages verbannt zu sehen.

**„ES IST EIN HERRLICHES STÜCK!  
DER GIPFEL DER ROMANTIK MÖCHTE  
ICH SAGEN.“**

THOMAS MANN







### **Ansgar Haag**

Ansgar Haag studierte Theaterwissenschaft, Psychologie, Amerikanistik in München und Dramatic Arts in Berkeley, Kalifornien. Er begann als Regieassistent an den Münchner Kammerspielen. 1979 wechselte er als Dramaturg nach Bonn, 1981 ans Staatstheater Darmstadt. 1983 ging er als Spielleiter an die Vereinigten Bühnen Krefeld und Mönchengladbach und war von 1984 bis 1989 fester Hausregisseur am Staatstheater Darmstadt. Von 1989 bis 1994 war er Oberspielleiter am Salzburger Landestheater. Von 1994 bis 2006 leitete Haag als Intendant das Ulmer Theater. Im August 2005 übernahm er die Leitung des Meininger Staatstheaters und hielt diese bis 2021 inne; 2008 bis 2018 war er auch Intendant am Landestheater Eisenach. Im Bereich des Schauspiels inszenierte Haag u. a. „Hamlet“ von Shakespeare, „Prinz Friedrich von Homburg“ von Kleist zusammen mit Borcherts „Draußen vor der Tür“ und Lessings „Minna von Barnhelm“. Im Musiktheater führte er Regie bei Puccinis „Tosca“, Verdis „Die Macht des Schicksals“, „Rigoletto“ und Donizettis „Lucia di Lammermoor“, bei den Wagneropern „Das Liebesverbot“, „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“. Als Gastregisseur war Ansgar Haag bspw. in Karlsruhe, Wiesbaden, Wuppertal, Münster, Kaiserslautern, Klagenfurt, Innsbruck, Zürich, Almaty, St. Petersburg, Dublin, Seoul und Brno.

Für seine Inszenierung von Shaffers „Amadeus“ erhielt er den Goldenen Hanswurst, für seine Inszenierung von Janáčeks „Jenůfa“ wurde ihm der Bayerische Staatspreis verliehen und für die Regie von Goethes „Faust I/II“ erhielt er den Land-der-Ideen-Preis. 2021 würdigte der Deutsche Bühnenverein in einer „Retrospektive“, statt der Vergabe des Theaterpreises DER FAUST, 66 Inszenierungen mit innovativen, pandemiegerechten Konzepten; darunter Haags „Through his Teeth“. In dieser Spielzeit sind Ansgar Haags „Lohengrin“ in Meiningen sowie sein „Tannhäuser“ im Palas auf der Wartburg zu sehen.



### **Dieter Richter**

Dieter Richter studierte Bühnen- und Kostümbild am Mozarteum in Salzburg. Seine Engagements führten ihn an zahlreiche nationale und internationale Opern- und Schauspielhäuser, u. a. ans Gran Teatre del Liceu Barcelona, die Komische Oper und die Deutsche Oper Berlin, das Schauspiel und die Oper Bonn, das Staatstheater Wiesbaden, das Sydney Opera House, die Oper Frankfurt, die Aalto Oper Essen, das MiR Gelsenkirchen, die Oper Innsbruck, die Oper Düsseldorf und die Opernhäuser von Bordeaux und Nizza. Bei Kritikerumfragen erhielt er Nominierungen als bester Bühnenbildner u. a. für „L'Incoronazione di Poppea“ an der Oper Köln, „Rusalka“ an der Staatsoper Hannover und „Die Harmonie der Welt“ am Landestheater Linz. 2018 wurde er in London bei den International Opera Awards für die Kategorie Best Designer nominiert. Mit Ansgar Haag realisierte er u. a. Produktionen in Ulm, Bern, Meiningen und Salzburg. Am Staatstheater Meiningen präsentiert er mit „Lohengrin“ seine zehnte Arbeit.



### **Kerstin Jacobssen**

Seit 2004 hat die gelernte Theatermalerin zahlreiche Kostüm- und Bühnenbilder für Oper, Operette, Schauspiel und Ballett geschaffen. Sie arbeitete in Ulm, Eisenach, Kaiserslautern, Ingolstadt, Innsbruck, Brno, Craiova und Almaty. Am Staatstheater Meiningen war sie u. a. beteiligt an: „Tannhäuser“ (Bühne), „Katja Kabanova“ (Kostüme), „Rigoletto“ (Bühne und Kostüme), „Prinz von Homburg/Draußen vor der Tür“ (Bühne), „Kabale und Liebe“ (Bühne und Regie) mit Gastspielen in China, „Leonce und Lena“ (Kostüme) in Koproduktion mit Toulouse. Außerdem hat sie 11 Weihnachtsmärchen im Großen Haus auch als Regisseurin erarbeitet und ihre eigenen Theaterstücke inszeniert, so u. a. „Metamorphosen“, als Eröffnung der Kammerspiele mit Livemusik von FM Einheit, und „Ist Greta im Himmel?“ im Puppentheater. Ihre Gemälde stellt sie verschiedentlich aus und kuratiert 2022 die Ausstellung „Augenblick“ in der Galerie Ada.



Lena Kutzner



Sehen Sie weitere Bilder und Termine zu dieser Produktion, indem Sie diesen QR-Code mit Ihrem Smartphone einscannen.

## IMPRESSUM

### Staatstheater Meiningen

Kulturstiftung Meiningen-Eisenach  
Bernhardstraße 5, 98617 Meiningen  
Telefonzentrale 03693/451-0  
Fax 03693/451-300  
Theaterkasse 03693/451-222 und -137  
kasse@staatstheater-meiningen.de  
www.staatstheater-meiningen.de



Das Staatstheater Meiningen ist in Trägerschaft der gemeinnützigen Kulturstiftung Meiningen-Eisenach. Die Kulturstiftung Meiningen-Eisenach ist eine Stiftung des bürgerlichen Rechts mit Sitz in Meiningen. Vorstand der Kulturstiftung Meiningen-Eisenach: Ina Bauche  
Zuständige Aufsichtsbehörde: Thüringer Stiftungsaufsichtsbehörde  
Inhaltlich Verantwortlicher gemäß § 10 Abs. 3 MDStV: Geschäftsbereich Staatstheater Meiningen, Geschäftsführender Intendant: Jens Neundorff von Enzberg

### Programmheft 2021/2022

**Intendant:** Jens Neundorff von Enzberg

**Verwaltungsdirektorin:** Karolin Loh

**Grafik-Design:** seiddesign, Stuttgart

**Satz:** Christina Iberl

**Redaktion:** Julia Terwald

**Texte:** Nicht gekennzeichnete Texte sind Originalbeiträge von Julia Terwald.

Weitere Texte: Franz Liszt, „Richard Wagner's Lohengrin. Mitgeteilt von Dr. Fr. Liszt“, in: Illustrierte Zeitung 16 (1851) 406, S. 231-235. | Weitere Quellen: Arne Stollberg, „Hartnäckig auf dem christlichen Standpunkte.“ Wagners Lohengrin am Ende der absoluten Musik“, in: Archiv für Musikwissenschaft 65 (2008) 1, S. 45-60. Richard Wagner, „Aus ‚Eine Mitteilung an meine Freunde‘ (1851)“, in: Richard Wagner. Lohengrin. Texte, Materialien, Kommentare, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1989, S. 162-171, Wagner, „„Programmatische Erläuterung“ zu ‚Lohengrin““, in: Richard Wagner. Lohengrin, S. 172-176. Wagner, „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber? (1848)“, in: Richard Wagner. Die Kunst und die Revolution. Und weitere Traktate aus der Revolutionszeit, hg. von Michael Holzinger, Berlin 2015.

**Redaktionsschluss:** 20. April 2022. Änderungen vorbehalten.

**Probenfotos:** Christina Iberl (S. 5, 8, 15, 18, 20, 22, 29, 30, 34), arifoto Michael Reichel (S. 12, 16, 21, 24)

**Fotos:** Marie Liebig (S. 32 / Ansgar Haag), arifoto Michael Reichel (S. 33 / Kerstin Jacobssen), Helmuth Scham (S. 33 / Dieter Richter)

**Druck:** Druckerei Mack GmbH & Co. KG, Mellrichstadt

Wir sind Kulturpartner des **Mitteldeutschen Rundfunks**  
Anstalt des öffentlichen Rechts

**Das Staatstheater Meiningen wird finanziert durch:**





[www.staatstheater-meiningen.de](http://www.staatstheater-meiningen.de)