

Dossiê Wagner e o Teatro

Zwischen Symbolik und Klang: Eine musikanalytische Untersuchung des Gralskonzepts Richard Wagners im *Lohengrin*-Vorspiel und dessen Bedeutung für die Opernhandlung

Entre o simbolismo e o som: Um exame analítico musical do conceito do Graal de Richard Wagner no prelúdio de Lohengrin e seu significado para o enredo da ópera

Tom Hackbarth

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf
Musikwissenschaftliches Institut
E-mail: tom.hackbarth@rsh-duesseldorf.de

Abstract

Das sphärische Vorspiel zu Richard Wagners *Lohengrin* vermittelt eine musikalische Manifestation des göttlichen Grals und seiner Aura. Die Bedeutung des Grals in der Oper ist trotz seiner wenigen Erwähnungen im Libretto von entscheidender Bedeutung, da er als Ausgangspunkt für die Lösung des Ursprungskonflikts dient. Die vorliegende Untersuchung wählt eine musikanalytische Perspektive, um das Gralskonzept in Wagners Werk zu beleuchten. Zunächst erfolgt ein Überblick über den Gral und seine verschiedenen Ursprünge, unter Berücksichtigung der von Wagner verwendeten Quellen. Die Entstehungsgeschichte und die Gesamthandlung des *Lohengrin* werden aufgrund ihres begrenzten Beitrags zum Forschungsthema vernachlässigt. Im Hauptteil wird das Vorspiel zunächst anhand eines Höreindrucks beschrieben und mit einer zeichenbasierten Interpretation von Hector Berlioz in Kontext gesetzt. Es folgt eine Untersuchung der Gliederung des Vorspiels sowie eine genaue Betrachtung des Gralsthemas und seiner Interpretation. Weiterhin wird erörtert, ob Wagner den Gral als konkretes Objekt oder als abstrakte Idee darstellt. Die Verknüpfungen zur Gralserzählung des dritten Aktes und zur restlichen Oper werden dabei aufgezeigt. Die Untersuchung schließt mit einem Fazit, das zentrale Erkenntnisse hervorhebt und mögliche Ansätze für weitere Forschung in der neueren Musikwissenschaft aufzeigt. Es wird eine Einschätzung von Wagners Verwendung des Grals im *Lohengrin* gegeben, wobei ein Bezug zu älteren Geschichten hergestellt wird, die Wagners Gralsidee beeinflusst haben könnten.

Schlagworte: Richard Wagner, Lohengrin, Vorspiel, Gralslegende, Gralskonzept, Abstrakte Idee vs. konkretes Objekt, Musik und Symbolik.

Resumo

O prelúdio esférico do Lohengrin, de Richard Wagner transmite uma manifestação musical do Graal divino e sua aura. A importância do Graal na ópera é crucial, apesar de suas poucas menções no libreto, pois ele serve como ponto de partida para a resolução do conflito de origens. Este estudo adota uma perspectiva analítica da música para esclarecer o conceito do Graal na obra de Wagner. Ele começa com uma visão geral do Graal e suas várias origens, levando em conta as fontes usadas por Wagner. A gênese e o enredo geral de Lohengrin são negligenciados devido à sua contribuição limitada para o tópico da pesquisa. Na seção principal, o prelúdio é primeiramente descrito com base em uma impressão auditiva, e contextualizado com uma interpretação baseada em personagens de Hector Berlioz. Em seguida, é feito um exame da estrutura do prelúdio e uma análise detalhada do tema do Graal e sua interpretação. Além disso, discute-se se Wagner retrata o Graal como um objeto concreto ou como uma ideia abstrata. São mostradas as ligações com a narrativa do Graal no terceiro ato e no restante da ópera. O estudo termina com uma conclusão que enfatiza os principais resultados e aponta possíveis abordagens para pesquisas futuras em musicologia moderna. É feita uma avaliação do uso do Graal por Wagner em Lohengrin, com referência a histórias mais antigas que podem ter influenciado a ideia de Wagner sobre o Graal.

Palavras-chave: Richard Wagner, Lohengrin, Prelúdio, Lenda do Graal, Conceito do Graal, Ideia abstrata vs. objeto concreto, Música e simbolismo.

1. Einleitung

Mit dem sphärischen Vorspiel zu RICHARD WAGNERS *Lohengrin* öffnet sich der musikalische Vorhang nur ein kleines Stück weit, dahinter liegt eine klangliche Verheißung verborgen, die einen vagen Einblick in die verborgene Welt des Grals gewährt. Der Zuhörer erlebt hier – beinahe losgelöst¹ von der Opernhandlung² – eine überirdische Erfahrung, die musikalische Manifestation eines göttlichen Objekts, die Aura des Grals. Die Komposition des Vorspiels stellt eine bedeutende Studie über die Verbindung von Musik und Symbolik dar, insbesondere in Bezug auf die Darstellung des Grals und seine narrative Funktion innerhalb der Opernhandlung. Zwar wird der Gral gesanglich lediglich zehn Mal³ im Verlauf der Handlung erwähnt, seine Bedeutung ist dennoch nicht zu unterschätzen. Als Gralsritter wird Lohengrin vom Gral ausgesandt, um Elsa von Brabant in der Not zur Seite zu stehen und für sie im Gottesgericht zu kämpfen. Er tritt für die Unschuldige ein und durch ihn wird im Finale der Oper ihr Bruder Gottfried, der in einen Schwan verwandelt wurde, zurückgeholt. Nur durch die Mächte des Grals kann der Ursprungskonflikt der Oper gelöst werden.

Der Gral lässt sich aus zahlreichen wissenschaftlichen Perspektiven betrachten – so analysiert die Geschichtswissenschaft die Ursprünge der Gralslegende und mögliche Faktenlagen, die Literaturwissenschaft untersucht den Gral als Motiv,

1 Schon die Wahl des Formbegriffs ›Vorspiel‹ setzt die einleitenden Takte des *Lohengrin* in Kontrast zur Ouvertüre. Letztere leitet in die Grundstimmung einer Oper ein, stellt Motive, Figuren und Handlungselemente vor. Wagner komponierte für alle Opern vor dem *Lohengrin* eine eben solche Ouvertüre. Auch für den *Lohengrin* war dies geplant – Wagner konzipierte eine langsame Einleitung und ein anschließendes Allegro. Die langsame Einleitung blieb in Form des heutigen Vorspiels erhalten. Die neu gefundene Form des Vorspiels wird Wagner bei späteren Werken übernehmen (*Tristan*, *Meistersinger*, *Parsifal*) [OBERKOGLER, FRIEDRICH: *Lohengrin*. Eine musikalisch-geistesgeschichtliche Werkbesprechung. Schaffhausen 1984, S. 70]. Ähnlich einer Ouvertüre präfiguriert das *Lohengrin*-Vorspiel zwar dezent einige Motive und Textstellen [vgl. SCHMID, MANFRED HERMANN: Metamorphose der Themen. Beobachtungen an den Skizzen zum *Lohengrin*-Vorspiel. In: *Die Musikforschung* 41, 2 (1988), S. 110], hauptsächlich kann es aber als atmosphärische Studie betrachtet werden, die sich lediglich einem Motiv – dem des Grals – intensiv widmet und dem Rezipienten die kaum greifbare Gralswelt näherbringt: „The act 1 Prelude, though composed after the rest of the opera, is more a representation of the Grail than an encapsulation of the opera’s dramatic action.“ [Whittall, Arnold: *Lohengrin and the constraints of romantic*. In: *The Musical Times* 254/1922 (2013), S. 22.]

2 Zum Begriff ›Oper‹: Wagner selbst vermied in den Jahren nach der Uraufführung des *Lohengrin* die Bezeichnung ›Oper‹. In der letzten Textausgabe bleibt das Werk ohne jeden Untertitel. Um 1850 entwickelte Wagner die Auffassung, seine Bühnenwerke seien keine Opern, sie stünden für sich und außerhalb jeder Gattung. In den früheren Fassungen wählte er aber selbst noch die Zuschreibung ›romantische Oper‹ [vgl. VOSS, EGON: Nachwort. In: *Richard Wagner: Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001, S.95.] Die Verwendung des Begriffs ›Oper‹ in dieser Hausarbeit dient der allgemeinen Verständlichkeit und Einordnung des Werkes.

3 V. 1048, 1050, 1058, 1063, 1088, 1102, 1113, 1119, 1123 & 1132 [Vgl. RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001.]

die Religionswissenschaft erforscht seine religiöse Bedeutung in Form von Verbindungen zu christlichen Symbolen und Riten. Auch in der Architektur und Psychologie existieren wissenschaftliche Strömungen, die sich mit dem Gralsmythos auseinandersetzen. Bei dieser Mannigfaltigkeit der Blickwinkel muss im Rahmen dieser Arbeit ein musikwissenschaftlicher Fokus gewählt werden. Musikwissenschaftliche Betrachtungen des Grals in Wagners *Lohengrin* wurden in der Vergangenheit zwar angestellt, allerdings beschränkten sich diese auf Randbemerkungen oder kürzere Ausführungen. WAGNERS Auseinandersetzung mit dem Gral findet zwar erst im *Parsifal* ihren Höhepunkt, das *Lohengrin*-Vorspiel scheint aber als Forschungsgegenstand insofern fruchtbar, als es eine musikalische Darstellung des mystischen Gegenstandes bzw. dessen Aura darstellt. In dieser dezidierten Weise kommt dem Gral im *Parsifal* keine Aufmerksamkeit mehr zu. Die vorliegende Untersuchung bedient sich daher einer musikanalytischen Perspektive, mithilfe derer das Gralskonzept Wagners untersucht werden soll.

Im folgenden Kapitel erfolgt zunächst ein Überblick über den Gral, die verschiedenen Ursprünge des Mythos, die von WAGNER genutzten Quellen und sein vermitteltes Gralskonzept. Hierbei wird insbesondere auf die Betrachtungsweisen Bezug genommen, die für den Schaffensprozess WAGNERS von Bedeutung waren. Bedingt durch den Umfang muss von einer Betrachtung der Entstehungsgeschichte und einer Einführung in die Gesamthandlung des *Lohengrin* abgesehen werden – sie sind für das Forschungsthema vernachlässigbar. Im dritten Kapitel wird das Vorspiel zunächst anhand eines Höreindrucks beschrieben und erste Beobachtungen mit einer zeichenbasierten Interpretation HECTOR BERLIOZ' in Kontext gesetzt. Daraufhin wird das Vorspiel auf seine Gliederung hin untersucht. Es folgt die genaue Betrachtung des Gralsthemas, dessen Aufbau und Interpretation. In einem anschließenden Kapitel wird erörtert, in welcher Form WAGNER den Gral überhaupt vorstellt – als konkretes Objekt oder als abstrakte Idee. Da das Vorspiel zu großen Teilen aus der Gralserzählung des dritten Aktes übernommen wurde, werden immer wieder auch Verknüpfungen zur Gralserzählung, aber auch zur restlichen Oper aufgezeigt. Die Untersuchung schließt mit einem Fazit, das die Zwischenschritte rekapituliert, die Ergebnisse pointiert zusammenfasst und einen Ausblick auf weitere Forschungsthemen in der neueren Musik bietet. Von WAGNERS Gralsidee ausgehend wird der Bogen noch einmal zu älteren Geschichten gespannt und abschließend wird eine Einschätzung zu Wagners Verwendung des Grals im *Lohengrin* gegeben.

2. Der Gral: Etymologie, Grundlagen und Wagners Gralskonzept

Als Symbol für Erlösung und unergründlichen Reichtum hat der Heilige Gral mit seiner rätselhaften Existenz über die Jahrhunderte hinweg die Vorstellungskraft

der Menschen entfacht, Wissenschaftler beschäftigt und Schriftsteller inspiriert. Auch WAGNER war von Legenden und mystischen Objekten fasziniert und machte sie zur Grundlage seiner Opern. Um seine Idee des Grals im *Lohengrin* zielführend betrachten zu können, erscheint es sinnvoll, in die Etymologie und Grundlagen des Objekts einzuführen. Da der Gral, wie schon in der Einleitung erwähnt, von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen untersucht, aber auch aus pseudo-wissenschaftlicher und esoterischer Sicht betrachtet wird, erweist sich eine einzige, alles umfassende Definition als schwierig. Es zirkulieren mannigfaltige Gralsvorstellungen, die teils voneinander abweichen. Da einem Anspruch auf Vollständigkeit kaum genüge getan werden kann, erfolgt im Rahmen dieser Arbeit lediglich eine Einführung, die das präsentiert, was in Bezug auf den Gral in Wagners *Lohengrin* von Bedeutung ist.

Unter dem Gral versteht man „in der mittelalterlichen Sage und Dichtung [ein] nur dem Berufenen sichtbares und ihm irdische und himmlische Seligkeit spendendes geheimnisvolles Etwas [...]“⁴ Der mittelhochdeutsche Begriff ›grāl‹, der erstmalig im Parzival Wolframs von Eschenbach nachweisbar ist, ist eine Entlehnung des altfranzösischen ›graak‹ oder ›greak‹ mit der Bedeutung eines kelchförmigen Gefäßes.⁵

Der Gral ist der Sage nach [...] das Gefäß, in welches das Blut Christi vom Kreuz geflossen sein soll, dasjenige, in dem der Wein beim letzten Abendmahl kredenzt wurde (die Versionen stammen wohl aus der Zeit des beginnenden Reliquienkultes und -handels) [...].⁶

Neben der allgemeinen Bedeutung als ›Gefäß‹, ist die genaue Herkunft umstritten. Denkbar ist auch ein mittellateinischer Ursprung von ›gradalis‹ – ›Prunkschüssel‹ – oder ›garalis‹ – ›Schüssel‹ bzw. ›Becher‹.⁷ Die Gralslegende zeigt in ihren Ursprüngen unter anderem Einflüsse aus der keltischen Mythologie. Hier steht sie in unmittelbarem Zusammenhang mit den Legenden um König Artus und die Ritter der Tafelrunde. Die unerklärlichen Kräfte des Grals werden unter anderem mit Vorstellungen von magischen Trink- oder Füllhörnern in Verbindung gebracht. Neben der keltischen Kultur sind auch orientalische Sagen und Mythen bekannt, die in das Geflecht des Gralsstoffes eingearbeitet wurden. Bedeutsamer für die Gralsidee WAGNERS ist aber vor allem die Verbindung zur Eucharistie. Der Gral wird aus christlicher Perspektive zum Teil als Kelch des letzten Abendmahls ausgelegt und wird mit Josef von Arimathäa in Verbindung gebracht. Maßgeblich

4 PFEIFER, WOLFGANG: Etymologie ›Gral‹. In: DWDS: Eintrag ›Gral‹. <https://www.dwds.de/wb/Gral>. O. O. o. J., abgerufen am 28.05.2023.

5 Vgl. ebd.

6 IMHOF, AGNES: Art. „Wagner, Richard“. In: Auffarth, Christoph / Bernard, Jutta / Mohr, Hubert (Hrsg.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart - Alltag - Medien. Bd. 1. Abendmahl – Guru. Stuttgart 2005, S. 605f.

7 PFEIFER o. J.

prägte ROBERT DE BORON mit seinem Versroman *Joseph d'Arimathie* diese Perspektive. Er verarbeitet darin Bibelgeschichten und Stellen aus dem apokryphen Nikodemusevangelium und verbindet den Gral mit der Passionsgeschichte. Zentral für diesen Text ist der Kelch, den Jesus beim letzten Abendmahl verwendet hat. Josef von Arimathäa fängt darin das Blut Jesu auf. Er wird zum Hüter des Gefäßes und erlangt durch dieses Unsterblichkeit. Des Weiteren ist Josef von Arimathäa durch den Gral in der Lage, Sünder zu enttarnen, da diese nicht an einem Tisch Platz nehmen können, der mit dem Gral gedeckt ist.⁸

Roberts *Joseph d'Arimathie* schreibt eine Vorgeschichte des Grals, die den Gral zum ersten Mal als Passionsreliquie in die christliche Heilsgeschichte einordnet; damit schafft er das Rahmenwerk für diejenige Auffassung des Grals, die die Behandlung des Stoffes in den folgenden Jahrhunderten dominieren wird.⁹

WAGNER nutzt für den Gral im Lohengrin gewisse Anteile dieser christlichen Vorstellung, stützt sich aber zusätzlich auf verschiedene Texte des Mittelalters, die eigene Spezifika mit sich bringen. Für den deutschsprachigen Raum ist hier WOLFRAMS VON ESCHENBACH Versroman Parzival zu erwähnen. Vorlagen für sein Epos fand Wolfram in den „zwei provençalische[n] bzw. altfranzösische[n] Berichte[n] (von Willehalm / Kyot und CHRÉTIEN DE TROYES [sic!]) die das Leben des (wahrscheinlich historischen) Parcival / Perceval im 9. Jhd. beschreiben, das in den Sagenkreis um die Ritter der Tafelrunde gehört.“¹⁰ CHRÉTIENS Text wird als erster überlieferter Gralsroman überhaupt angesehen. MERTENS weist darauf hin, dass es kaum möglich sei, Vorstufen zu diesem Text ausfindig zu machen und begründet dies mit dem Status mittelalterlicher Literatur, die zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit steht.¹¹

So ist es wahrscheinlich, dass es schon vor Chrétien mündliche Erzählungen von einem mysteriösen Gefäß gab, das Bezug zu einer wunderbaren Speisung hatte. Das ist ein fundamentaler Ritus vieler Religionen, so auch der christlichen.[...] diese Gabe steht im Bezug zum Göttlichen.¹²

WOLFRAMS *Parzival* entstand nach der Vorlage CHRÉTIENS zwischen 1200 und 1210 und wurde, nachdem er fast in Vergessenheit geraten war, 1784 erstmals in einer neuen Edition veröffentlicht und ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dank einer neuhochdeutschen Übersetzung rege rezipiert.¹³

8 Vgl. EGELER, MATTHIAS: Der Heilige Gral. Geschichte und Legende. München 2019, S. 11–65.

9 Ebd., S. 46.

10 IMHOF 2005, S. 606.

11 Vgl. MERTENS, VOLKER: Der Gral, Mythos und Literatur. Stuttgart 2003, S. 14.

12 Ebd., S. 15.

13 Vgl. EGELER 2019, S. 77.

Die Deutung des Grals als Kelch des Letzten Abendmahls und Passionsreliquie [wie bei Robert] wird von WOLFRAM nicht übernommen. Vielmehr wird der Gral bei ihm zu einem Stein, der für die Festmähler in der Gralsburg einen unvorstellbaren Überfluss an allen denkbaren Köstlichkeiten spendet.¹⁴

Die von WOLFRAM gewählte Form des Grals als Stein ist ungewöhnlich und lässt sich nicht anhand der Etymologie erklären. Zum Teil fällt WOLFRAMS Beschreibung sogar noch unspezifischer, kaum greifbar aus, wenn er den Gral als ›Ding‹ bezeichnet.¹⁵

Abgesehen von der *Parzival*-Vorlage dienten WAGNER zwei weitere Quellen als Inspiration für seine Oper. Zum einen befasste er sich mit dem anonymen Epos *Lohengrin, ein altteutsches Gedicht, nach der Abschrift des vaticanischen Manuscriptes* aus dem späten 13. Jahrhundert und mit CHRISTIAN THEODOR LUDWIG LUCAS' Text *Ueber den Krieg von Wartburg* aus dem Jahr 1838, der ein ausführliches Referat über den Lohengrin-Stoff enthält.¹⁶ Zu betonen ist, dass WAGNER aus diesen drei Hauptquellen die Inhalte nicht unverändert übernahm, sie dienten ihm lediglich als grobe Inspiration und Einführung in den mittelalterlichen Stoff. Dennoch gibt es insbesondere in Bezug auf die vage, wenig fassbare Gralsvorstellung in WOLFRAMS *Parzival* deutliche Parallelen, die im weiteren Verlauf Erwähnung finden werden.

Betrachtet man noch einmal die verschiedenen Gralskonzepte und Ursprünge des Mythos, so lassen sich gewisse Eigenschaften übergreifend feststellen: Der Gral ist ein wundertätiges Objekt – zumeist ein Gefäß, selten ein Stein – das unter anderem Glückseligkeit, ewige Jugend und unendliche Speisen überbringt, welches ein Gefühl von Gnade, Freude, bis hin zu Liebe auslöst und mit der Wahrheitsfindung sowie mit der Suche nach etwas Größerem, Überirdischen oder Göttlichen in Verbindung steht.

In WAGNERS *Lohengrin* bleibt der Gral nahezu formlos – er wird in der Opernhandlung nicht einmal auf der Bühne zu sehen sein. Er prägt zwar die Handlung, wird an wenigen Stellen – wenn auch erst spät – genannt und schwebt unauffällig über der Handlung und spannt den großen Bogen vom Vorspiel bis zum letzten Moment der Oper. Lohengrins Gralserzählung im dritten Akt dient als einzige werkimmanente Stelle, die erstmals im Handlungsverlauf wenige Informationen über das Objekt preisgibt. Lohengrin nennt zu Beginn dieser Erzählung die Burg Montsalvat als den Aufbewahrungsort des Grals. Diese liegt

14 Ebd., S. 56.

15 WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival*. 2 Bd., hier Bd. 1. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns. Revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. Frankfurt a. M. 2006., 235, 23.

16 KINDERMAN, WILLIAM: *Lohengrin*. Romantische Oper in drei Akten. WWV 75. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner Handbuch*. Kassel 2021, S. 322.

„[i]n fernem Land, unnahbar euren Schritten“¹⁷. Schon an dieser Stelle wird deutlich, dass es sich bei Wagners Gral wohl um ein schwer zu fassendes Objekt handeln dürfte, da bereits sein Aufbewahrungsort für Sterbliche nicht erreichbar ist,

[d]enn ein ‚Land, unnahbar euren Schritten‘ bezeichnet einen geographisch nicht genau lokalisierbaren Ort, der überall und nirgends liegen kann, bezeichnet einen utopischen Ort, dessen dort lebende Ritterschaft mit ‚überird’scher Macht‘ ausgestattet ist, um immer wieder in eine Welt des Bösen intervenieren zu können. Aus solcher Unbestimmtheit gewinnt die Utopie ihre magische Aura [...]. [...] Der Hinweis auf die ferne Lage von ›Montsalvat‹ und den dortigen Tempel [...] wie auch die Beschreibung dessen, was diesem Gral als Kraft und Wirkung eignet, sakralisiert diesen Ort und entzieht ihn der menschlichen Vorstellungskraft.¹⁸

Den Aufbewahrungsort des Grals überträgt WAGNER aus der mittelalterlichen Vorlage WOLFRAMS. Aus der Gralsburg ›Munsalvæschek‹ [z. B. 823, 5] wird der Gralstempel in der Burg Montsalvat. Die nächsten Verse beschreiben den Gral als „ein Gefäß von wundertät’gem Segen“ [V. 1042], als „höchstes Heiligtum“ [V. 1043], das von Engeln auf die Erde gebracht wurde [V. 1045] und dort von den reinsten Menschen bewacht wird [V. 1044]. Die Form als Gefäß lässt sich mit der Definition des DWDS in Einklang bringen, bleibt aber sehr allgemein und unterstreicht die Unnahbarkeit, das Geheimnisvolle, das schon durch den Aufbewahrungsort vorgegeben wurde. Die Verknüpfung zum Überirdischen wird ferner durch eine Taube hergestellt, die jedes Jahr vom Himmel zum Gral zieht [V. 1046], um seine Wunderkraft zu erneuern [V. 1047]. Die Taube symbolisiert nach christlicher Auffassung den Heiligen Geist und somit die Verbindung zu Gott.¹⁹ Im folgenden Vers wird der Gral erstmalig als solcher bezeichnet: „es [das Gefäß] heißt der Gral“ [V. 1048]. Es scheint, als habe WAGNER sich stark am Wortlaut WOLFRAMS von Eschenbach orientiert. In dessen Parzival führt er den Gral namentlich wie folgt ein: *daz was ein dinc, daz hiez der Grâl, / erden wunsches überwal* – „es war ein Ding, das hieß Der Gral / mehr als die Herrlichkeit der Welt“²⁰ WOLFRAM ordnet diesem sehr unspezifischen ‚Ding‘ sogleich einen überirdischen Charakter zu – WAGNER übernimmt diese Charakterisierung für seine Gralserzählung. Nach diesen knappen Schilderungen zur Gestalt, zur Aufbewahrung und göttlichen Verbindung werden die Wunderkräfte näher

17 Künftig zitiert nach: RICHARD WAGNER 2001, S. 70, V. 1038. Versangaben erfolgen in eckigen Klammern.

18 BERMBACH, UDO: Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 2003, S. 130.

19 Vgl. MERTENS 2003, S. 178.

20 Künftig zitiert nach: WOLFRAM VON ESCHENBACH 2006, 235, 23–24. Dreißigerabschnitte und Versangaben werden in eckigen Klammern angegeben.

erläutert. So ist der vom Gral Auserwählte mit „überirdische[r] Macht“ [V. 1051] ausgestattet, ist vor des „Bösen Trug“ [V. 1052] gefeit und erreicht einen unsterblichen Zustand [V. 1053]. Die Kräfte wirken über die Gralswelt hinaus – wer vom Gral als Gralsritter entsandt wird, kann sich seines Schutzes weiterhin sicher sein [V. 1054–1056]. Die Voraussetzung hierfür ist, dass der Gralsritter unerkant bleibt [V. 1057], sein Name und seine Herkunft nicht aufgedeckt werden, womit das zentrale Frageverbot im *Lohengrin* angesprochen ist, dessen Erläuterung in dieser Arbeit allerdings keinen Platz finden kann.²¹ Zuletzt stellt Lohengrin einen persönlichen Bezug zum Gral her, indem er davon berichtet, dass auch er vom Gral entsandt wurde [V. 1063] und dass sein Vater Parzival der Gralskönig ist [V. 1064]. Diese Verwandtschaftsbeziehung zwischen Lohengrin – bei WOLFRAM ›Loherangrin‹ – und Parzival übernimmt WAGNER aus WOLFRAMS *Parzival*. Im mittelalterlichen Versepos heißt es am Ende der Handlung zu Parzival:

<i>du solt des grâles hêrre wesen</i>	Du sollst der Herr des Grales sein.
<i>Condwîr âmûrs daz wîp dîn</i>	Deine Gattin Conduir-amour
<i>und dîn sun Loherangrîn</i>	und dein Söhnchen Loherangrin
<i>sint beidiu mit dir dar benant</i>	sind mit dir dorthin berufen.

[781, 16-19]

WOLFRAM gibt zudem einen Ausblick und charakterisiert Loherangrin in diesem Zusammenhang als einen vom Gral gesandten Ritter:

<i>Loherangrîn wuohs manlîch starc:</i>	Loherangrin wuchs, wurde mannhaft und stark.
<i>diu zageheit sich an im barc.</i>	Die Zagheit verbarg sich bei ihm.
<i>dô er sich rîterschaft versan,</i>	Als er sich auf Ritterschaft besann,
<i>ins grâles dienste er prîs gewan.</i>	gewann er den Preis in des Grals Dienst.

[823, 27-30]

WAGNERS Inspiration für den Gral im *Lohengrin* steht also insbesondere mit WOLFRAMS *Parzival* in Verbindung. Loherangrin als Sohn Parzivals findet zwar erst in der Schlusspartie des Epos Erwähnung, erhält von WAGNER aber eine gesamte Opernhandlung gewidmet. Aus den wenigen Textstellen der Vorlage strickt WAGNER eine zum Teil eigene und ausgeschmücktere Idee für den Gral, die aber insgesamt ebenso unnahbar und mystisch bleibt. Indem WAGNER den Gral nicht in die Bühnenhandlung einbindet, sondern ihn nur gesanglich erwähnen lässt, trennt er die Welt der Sterblichen von der des Grals. Als Bindeglied und Vermittler dient dann die Figur des Lohengrin.

WAGNER scheint – ganz an die vorherige Tradition anknüpfend – nicht nur einen einzelnen Blickwinkel einnehmen zu wollen. Der Gral war seit jeher ein

21 Zu empfehlen seien hier u. a.: CHRISOCHOIDIS, ILIAS / HUCK, STEFFEN: Elsa's reason. On beliefs and motives in Wagner's *Lohengrin*. In: *Cambridge Opera Journal*, 22, 1 (2010), S. 65–91. RIENÄCKER, GERD / FRANK KÄMPFER: Einsprüche gegen das Frageverbot. Gerd Rienäcker im Gespräch zum Gesellschaftsbezug des *Lohengrin*. *Neue Zeitschrift Für Musik* 153, Nr. 7/8 (1992), S. 23–26.

ideales Objekt zur Mythenbildung, ihm wurden zu jeder Zeit verschiedenste Formen, Eigenschaften und Kräfte zugeordnet. WAGNER wählt als Eklektiker²² diejenigen Perspektiven aus, die zu seiner Oper passen, die genug preisgeben, um ein Interesse am Verborgenen hervorzurufen, aber gleichzeitig einen Großteil im Geheimen belassen. Er scheint sich bewusst gewesen zu sein, dass der Gralsmythos nur durch seine zahlreichen Geheimnisse seinen Reiz behalten kann und ein Aufdecken dieser oder gar sachliche Erklärungen den Gral schnell zu einem einfachen Gefäß werden lassen, das keinerlei Anziehungskraft mehr besitzt. MERTENS stellt fest: „Mehr als er [der Gral] selbst hat die Suche danach fasziniert, die Suche nach Herrschaft, nach dem Selbst, nach dem Göttlichen.“²³ Vielmehr als eine Idee aus nur einer Quelle oder einem Blickwinkel knüpft WAGNER an die Auffassung GÖRRES an, der in seiner Einführung zum *Lohengrin*, ein altteutsches Gedicht von einem „Urmythos, der erst später verchristlicht wurde“²⁴ ausgeht. „Hier – wie in keinem anderen Werk – konnte WAGNER den Gedanken nachlesen, dass der Gralsmythos tatsächlich als Menschheitsmythos [...] aufgefasst werden kann.“²⁵ WAGNERS Auseinandersetzung mit dem Gral war folgenreich: EGELER hält fest, dass „deutsche Gralsrezeption ab der Mitte des 19. Jahrhunderts [...] über weite Strecken Wagner-Rezeption [sei].“²⁶ WAGNERS Begeisterung für mittelalterliche Stoffe schlägt sich in den meisten seiner Werke nieder. Dadurch, dass sich seine beiden »Gralsopern«, also *Lohengrin* und *Parsifal* beim Publikum großer Beliebtheit erfreuten, verstellte „das Gralsbild von WAGNERS Opern den Blick auf die mittelalterlichen Behandlungen des Gralthemas im deutschen Sprachraum auf Jahrzehnte [...]“²⁷

3. Das Lohengrin-Vorspiel

3.1 Höreindruck und Crescendo-Studie

22 Dies ohne jede negative Wertung – Wagner beweist mit seiner Gralsidee im *Lohengrin*, dass er nicht einfach Gedanken und Stilelemente aus verschiedenen Quellen für seine Werke verwertet, ohne dabei eigene Ideen zu entwickeln, sondern dass er gezielt das auswählt, was seiner Handlung zugutekommt, was für die Erarbeitung einer eigenen Gralsidee von Nöten ist, die der Geschichte des Lohengrin gerecht wird. Neben den verschiedenen Quellen, die ihn inspiriert haben, ist es selbstverständlich seine Musik, die dem Gralsmythos etwas Neues hinzufügt. Nach mündlichen und schriftlichen Überlieferungen sowie Kunstwerken findet der Gral nun auch in der Musik eine Darstellungsform.

23 MERTENS 2003, S. 10.

24 GÖRRES, JOSEPH: *Lohengrin, ein altteutsches Gedicht*. Einleitung. Ueber den Dichtungskreis des heiligen Grales. In: Schellberg, Wilhelm u. a. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Köln 1955, S. 169.

25 PERLWITZ, RONALD: *Lohengrin und der Dichtungskreis des heiligen Grales*. In: Costard, Monika / Klingner, Jacob / Stange, Carmen (Hrsg.): *Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag*. Göttingen 2012, S. 216.

26 EGELER 2019, S. 78.

27 Ebd.

Vor einer eingehenden Beschäftigung mit dem Notentext des *Lohengrin*-Vorspiels, den Motiven, der Gliederung und Instrumentation erfolgt an dieser Stelle eine Zusammenfassung des Höreindrucks²⁸ des Stücks. Diese erscheint in der Musikanalyse aus verschiedenen Gründen sinnvoll. Beim reinen Hören eines Stücks bleiben vorgefasste Meinungen oder Erwartungen, die durch das Studium der Noten entstehen könnten, außen vor. Verschriftliche musikalische Details oder Strukturen lenken zu diesem Zeitpunkt noch nicht ab und lassen ein unvoreingenommenes Bild entstehen. Durch das Hören entsteht zudem ein Gesamteindruck, der insbesondere die emotionale Komponente in den Vordergrund bringt. Auch für die strukturelle Erfassung hat das Hören eines Musikstücks Vorteile. So ermöglicht es, grundlegende musikalische Strukturen wie Melodie, Rhythmus, Harmonie und Dynamik intuitiv zu erfassen. Die musikalische Entwicklung und der Aufbau des Stücks können erkannt werden, ohne auf eine detaillierte notenbezogene Analyse angewiesen zu sein. In einem weiteren Schritt – hier ab Kapitel 3.2 – sollen die hörend wahrgenommenen Erkenntnisse dann aber anhand der Partitur und des Klavierauszugs nachvollzogen, erweitert oder auch korrigiert werden.

Das Vorspiel beginnt mit einem sphärischen Klang der sehr hoch gesetzten Violinen. Sie präsentieren – zusammen mit den Flöten – einige zarte, leise, weit gesetzte Dur-Akkorde, die sich hier insbesondere durch Flageolettöne auszeichnen. Insgesamt in einem sehr langsamen Tempo ohne nennenswerte Kontraste gehalten entwickelt sich bald ein Thema, das ebenfalls durch die hohen Streicher dargeboten wird. Der Klang wird im zeitlichen Verlauf etwas dunkler, verlässt zunehmend das sehr hohe Register, er wird fester, greifbarer und entfernt sich von dem sphärischen Eindruck des Beginns. Das bereits bekannte Thema wird nach einem Zwischenteil mit einer durch die Holzbläser erweiterten Instrumentation wiederholt. Trotz des Hinzukommens der weiteren Klangnuancen setzen sich die hohen Geigen immer wieder durch und schweben über den übrigen Instrumentengruppen. Der Charakter des Vorspiels wird im Verlauf durch eine stetig anwachsende Dynamik zunehmend stärker und intensiver. Nach und nach werden die Bläsergruppen dominanter. Es erfolgt der dritte Einsatz des zentralen Themas – an dieser Stelle ergänzt durch Hörner. Im Folgenden setzen sich die Blechbläser sukzessive durch, die Relevanz der hohen Geigen schwindet temporär. Der Klang steuert auf seinen Höhepunkt zu, wird weiterhin lauter. Das Hauptthema wird nun gehalten, sehr dicht, von den Blechbläsern präsentiert. Nach einigen ruhenden Akkorden ist ein bislang noch nicht festgestellter und somit kontrastierender *Mercato*-Aufstieg in Sextolen in den Geigen auszumachen. Mit zwei nah aufeinanderfolgenden

28 Folgende Aufnahme wurde konsultiert: Claudio Abbado & Wiener Philharmoniker: *Lohengrin*. Prelude to Act I [Spielzeit: 8'24"']. In: Claudio Abbado, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker & Solisten: Richard Wagner. *Lohengrin*. Gesamtaufnahme Wien 1992 (Audio-CD). © Deutsche Grammophon GmbH. Berlin 1994.

Beckenschlägen und der maximalen Dynamik des Orchesters ist der Höhepunkt des Vorspiels erreicht. Die Blechbläser tragen das Thema mit höchster Intensität und Lautstärke vor. Darauf folgt ein klanglicher Kontrast, ein Abflachen der Dynamik, das im Zusammenhang mit einem bislang unbekanntem Thema steht. Die lauten Töne weichen einem wieder feiner werdenden, leiseren Charakter, die Streicher verdrängen das Blech und werden wieder vorherrschend. In einer Art Nachspiel sinkt die Melodie insbesondere in den Geigen als Tonleiter stetig nach unten in ein gemäßigt Register und mündet zuletzt wieder in sphärische, weit gefächerte Akkorde am Schluss, die den Bogen zum Anfang spannen. Das Ende des Stücks scheint schon erreicht, doch der Beginn des vierfach präsentierten Themas erklingt noch ein letztes Mal, – wie am Anfang von wenigen hohen Geigen präsentiert – bevor der Klang in ein Nichts zurückgeführt wird.

Das Vorspiel zu WAGNERS *Lohengrin* erzeugt – ganz subjektiv gesprochen – einen heiligen, überirdischen und vor allem schwebenden Eindruck. Das Zeitmaß rückt in den Hintergrund, langsame Gliederungsteile gehen kaum merklich ineinander über und es entsteht ein Klangteppich, der erst bei mehrmaligem Hören eine grobe Gliederung zulässt. Das Thema, das viermal wiederholt wird, ist unauffällig in das Stück eingeflochten und erfordert somit hohe Aufmerksamkeit, um es überhaupt aus dem Geschehen zu isolieren. Dazu tragen auch die verschiedenen Instrumentierungen und verwendeten Register bei, die den Charakter variabel halten. Das stetige Crescendo bis zum Höhepunkt ist mitreißend, einnehmend, erzeugt Spannung und steuert dennoch eher unauffällig und natürlich auf die Beckenschläge zu. BOCKHOLDT stellt fest: „Die ›saugende‹ Wirkung dieser Musik ist unwiderstehlich.“²⁹ Was auf den Höhepunkt folgt, ist wieder von einer solchen Zartheit, dass die lauten Akkorde fast schon in Vergessenheit geraten. Das Greifbare schwindet wieder in das Unnahbare, jeder feste Klang wird hier wieder zu einer Atmosphäre.

Bezugnehmend auf den bereits beschriebenen dynamischen Aufbau des Stücks, fällt eine Untersuchung von HECTOR BERLIOZ ins Auge. Er fand einen simplen wie präzisen zeichenbasierten Weg, um das *Lohengrin*-Vorspiel zu beschreiben³⁰: $\ll \gg$ Mit dem Crescendo- und Decrescendo-Zeichen charakterisiert er das in etwas neunminütige³¹ Stück in seinem klanglichen Aufbau. Das Vorspiel umfasst 75 Takte, wovon in etwa zwei Drittel für die Steigerung der Dynamik genutzt werden. Es schließt sich der klangliche

29 BOCKHOLDT, RUDOLF: Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz. In: *Die Musikforschung* 32, 2 (1979), S. 124.

30 BERLIOZ, HECTOR: *A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques*. Paris 1906, S. 309.

31 Zu den Tempi im *Lohengrin*: HAENCHEN, HARTMUT: Gedanken zu *Lohengrin*. „Ja der *Lohengrin*, den hat Wagner schon vor langer Zeit geschrieben, damals war er noch nicht so entartet.“ In: haenchen.net (23.01.2014): <https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Lohengrin-Text.pdf> (abgerufen am 24.01.2023).

Höhepunkt – versehen mit Paukenwirbeln und Beckenschläge³² – in den Takten 54 und 56 an, woraufhin die Musik im letzten Drittel bis zum Schluss abklingt. BOCKHOLDT wertschätzt zwar die treffliche Darstellung BERLIOZ', kritisiert aber zurecht, dass diese „dahingehend zu berichtigen [sei], daß der sorgfältig vorbereitete Höhepunkt nicht in der Mitte, sondern mehr gegen Schluß des Stücks erscheint“.³³ OBERKOGLER erkennt die Crescendo-Decrescendo-Struktur auch in kleineren Gliederungsteilen, wie dem Anfangsakkord. Er beschreibt das erste Erklängen des Vorspiels wie folgt: „Ein zartes Anschwellen und sofortiges De-crescendieren des Tonika-Dreiklanges im ätherischen Glanz der Geigen läßt uns ahnen, daß sich Überirdisches vorbereitet.“³⁴



Wellenform des Lohengrin-Vorspiels zur Veranschaulichung der Beobachtungen Berlioz'.³⁵

3.2 Gliederung des Vorspiels

BOCKHOLDT schreibt dem Lohengrin-Vorspiel eine einfache Konstruktion zu. Er erkennt eine Aneinanderreihung achttaktiger Perioden, die meist mit einem Halbschluss enden. Während des Vorspiels erklingt das Thema des Grals als Hauptthema viermal und endet stets halbschlüssig. Es ist aus der Gralserzählung des dritten Aktes entnommen. Als Gralstonart wählt Wagner A-Dur. Das Gralsthema bewegt sich mit jeder Wiederholung durch die Instrumentengruppen. Zu Beginn (T. 5–12) wird es von den Streichern auf der I. Stufe präsentiert, später (T. 20–27) von den Holzbläsern in der Dominanttonart wieder aufgegriffen. Ein drittes Mal (T. 36–43) ertönt das Thema in den Hörnern – erneut in A-Dur – und findet dann seine letzte Wiederkehr (T. 50–57) in den Posaunen, die es erst auf der IV. Stufe erklingen lassen, bevor es zur Tonika zurückgeführt wird.³⁶

32 Klein kritisiert ohne weitere Begründung den Einsatz der Beckenschläge. [Vgl. KLEIN, RICHARD: Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners. In: Archiv für Musikwissenschaft 48, 2 (1991), S. 99.] Seine Bewertung ist zwar insofern nachvollziehbar, als die Beckenschläge das sonstige Klangbild durchbrechen und somit den größten Kontrast darstellen, ich halte sie aber bezogen auf die klangliche Umsetzung der Gralsidee Wagners [Kap. 3.4] für essentiell. Der Kontrast unterstreicht die Grenze zwischen Gralswelt und irdischem Kreis.

33 BOCKHOLDT 1979, S. 124.

34 OBERKOGLER 1984, S. 72.

35 Es handelt sich um die Wellenform der Abbado-Wiener-Aufnahme, siehe Fußnote 16.

36 Vgl. Bockholdt 1979, S. 124f.

Die Einleitung und der Abschluss des Vorspiels erfolgen durch einen vier- bzw. achttaktigen Flageolettklang der Violinen – von JAHN als „Heiligenschein“³⁷, von SCHMID als „A-Dur-Flimmern“³⁸ betitelt (T. 1–4 & T. 68–75). Zwischen dem wiederholten Gralsmotiv stehen drei vermittelnde Abschnitte (T. 13–20, T. 28–35, T. 44–51). BOCKHOLDT stellt fest, dass diese Abschnitte zum Teil wichtige Textzeilen oder Motive vorwegnehmen.³⁹ In Verbindung mit der Gralserzählung des dritten Aktes lässt sich so in T. 16f. zum Beispiel die Textzeile „Es heißt der Gral“ [V. 1048] der Musik zuordnen, die den Gral zum ersten Mal als solchen betitelt. Das Vorspiel findet seinen Höhepunkt in den Takten 54–56. Hier erreicht die Dynamik ein Maximum und zwei Beckenschläge durchbrechen den sonst sehr flächigen Klang. Es folgt ein zehntaktiger Abschluss (T. 58–67) mit der Musik des Chors „Hör‘ ich so seine höchste Art bewähren“ aus dem dritten Akt. T. 73f. zitiert zum Schluss noch einmal den Themenkopf, der – durch die vorherigen Themeneinsätze bereits zu erwarten – mit einem Plagalschluss endet.

STEINBECK hebt hervor, dass das Vorspiel zum *Lohengrin* im Gegensatz zur Ouvertüre zu *Der fliegende Holländer* mit dem traditionellen Sonatensatz bricht. WAGNER wähle in Folge der programmatischen Idee [siehe Kapitel 3.4] eine auf dem Variationsprinzip beruhende Gestaltung.⁴⁰ „Die Sonatensatzform mit [...] Themendualismus und Konfrontation des thematischen Materials stünde der musikalischen Verwirklichung lediglich einer Idee hindernd im Wege.“⁴¹ Nach dem reinen Höreindruck belegt die Partituranalyse wider Erwarten, dass es sich – wenn auch nicht in Sonatenform komponiert – um „ein[en] klar überschaubare[n], analysierbare[n] musikalische[n] Satz [handelt], der zwar nicht wie seine Instrumentation saugend-betörend, aber doch als solcher sinnvoll ist.“⁴² WAGNER verwende „traditionelle Mittel: regelmäßige Perioden, eine den Gesamtbau gliedernde Transposition eines Themas in die Dominante nebst anschließender Reprise in die Haupttonart [und] Einsetzen der Subdominante [...]“⁴³

Doch warum entsteht bei dieser Einfachheit in der Form und der Erwartbarkeit der Gliederung dann beim Hören der Eindruck einer kaum durchdringbaren und verschwommenen Komposition, die bereits in Kapitel 3.1 erwähnt wurde? BOCKHOLDT benennt das Phänomen als eine „Verschleierung der Konstruktion[...]“⁴⁴ So strebe WAGNER eine „Verwischung der Konturen [und] Desorientiertheit beim Hören [...]“ an. Hierzu bedient er sich verschiedener Mittel: Zum einen sei „das

37 JAHN, OTTO: *Lohengrin*. Oper von Richard Wagner. In: ders. (Hrsg.): *Gesammelte Aufsätze über Musik*. Leipzig 1867, S. 150.

38 SCHMID 1988, S. 107.

39 Vgl. BOCKHOLDT 1979, S. 125

40 Vgl. STEINBECK, SUSANNE: *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen*. München 1973 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 3), S. 124f.

41 Ebd., S. 125.

42 BOCKHOLDT 1979, S. 126.

43 Ebd., S. 125

44 Ebd., S.126.

kreisend-schwebende und rhythmisch unscharfe Hauptthema“ – hierzu Kapitel 3.3 –, zum anderen Aspekte, wie „das chamäleonartig Schleichende etwa der Takte 18–20“⁴⁵ und das Fortschreiten von Tonika zur Medianten und zurück⁴⁶ für diesen Eindruck verantwortlich. Die Takte 18–20 müssen als Besonderheit für das *Lohengrin*-Vorspiel tatsächlich Erwähnung finden. Abgesehen von den einleitenden und schließenden Takten der Geigen handelt es sich hierbei um die einzige Stelle innerhalb des Stücks, an dem der Klang noch einmal nur auf die Geigen reduziert ist. Übergangsartig, tarnend – und deshalb wohl „chamäleonartig“ – wird das Zwischenspiel mit dem nächsten Einsatz des Gralthemas verbunden. Der schleichende Eindruck entsteht durch die plötzliche Reduzierung des Klangs auf die Violinen, die versetzten und dadurch etwas stockenden Rhythmen in den einzelnen Stimmen und insbesondere durch die sinkende, teils chromatische Tonleiter, die die Intensität der vorangegangenen Takte wieder zurücknimmt. Allerdings muss erwähnt werden, dass die schleichende Wirkung je nach Interpretation auch undeutlicher sein kann. Es ist fraglich, ob BOCKHOLDTS These universell auf jede Interpretation anwendbar ist.

*) Von hier an sämtliche Violinen nach der gewöhnlichen Ordnung der Pulte in 4 gleichen Partien.

immer p

immer p

I immer p

Notenbeispiel: T. 18–20, hier nur die Geigenstimmen, restliches Orchester tacet.⁴⁷

45 Ebd., S. 125

46 Vgl. ebd., S. 125

47 RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1887]. Plate 15451. Nachdruck: Edwin F. Kalmus. New York o. J. [1933-70], T. 18–20.

Seine Feststellung zum Hin-und-herpendeln zwischen den Medianten lässt sich beispielhaft anhand der Takte 6 und 21 belegen. Die Tatsache, dass Medianten eine gewisse harmonische Stabilität bieten können, insbesondere wenn sie sich zwei gemeinsame Töne mit der Tonika teilen, führt nachvollziehbarer Weise zu BOCKHOLDTS Bewertung des Hauptthemas als „kreisend-schwebend[]“. Wenn die Mediante in einer harmonischen Progression verwendet wird, entsteht eine Verbindung zwischen der harmonischen Stabilität der Tonika und dem neuen Ton der Mediante – eine klangliche Verwandtschaft. Beide Töne teilen sich wichtige harmonische Bestandteile und sorgen für eine Kontinuität und Vertrautheit zwischen der Tonika und der Mediante. Dies trägt im Fall des *Lohengrin*-Vorspiels dazu bei, dass eine ausgeglichene und stabile Wirkung erzeugt wird. Der Wechsel von der Tonika zur Mediante und umgekehrt kann als harmonische Ruhe oder als eine Art Heimkehr empfunden werden. Dieser Effekt wird von WAGNER im Vorspiel mehrfach eingesetzt und sorgt für ein stetiges Kreisen um die Tonika. Dies könnte auch als Vermeidung einer interessanteren harmonischen Fortschreitung bewertet werden. Dagegen spricht allerdings, dass das Vorspiel im weiteren Verlauf durchaus Entwicklungen aufweist. Zudem erscheint es für WAGNERS Darstellung der sphärischen und mystischen Galsaura sinnvoll, einen wiederkehrenden Ruhepol zu setzen.

Langsam. Vorspiel.

Vln. Fl. Vl. allein * Fl. *

Notenbeispiel: Hin-und-herpendeln zwischen
A-Dur und der Mediante fis-Moll in den Takten 5–6.⁴⁸

Vl. Vl. Fl. Ob. u. Cl. Fl. *

Notenbeispiel: Hin-und-herpendeln zwischen
E-Dur und der Mediante c-Moll in den Takten 20–21.⁴⁹

48 RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Klavierauszug, Arrangeur: Theodor Uhlig. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1852], S. 3.

49 Ebd., S. 3.

KLEIN fasst das Phänomen der simplen und vorhersehbaren Komposition, die aber hörend so nicht wahrgenommen werden kann, zusammen:

WAGNER überlagert die abstrakten ‚kompositorischen Ereignisse an sich‘ mit einer solchen Fülle an ‚klanglichen Erscheinungen‘, daß nahezu alle die Momente, die beim Partiturstudium monoton und schematisch wirken, nicht einmal nur für den normalen Hörer unkenntlich und sinnlich unzugänglich werden.⁵⁰

Abschließend sei auf einen bemerkenswerten Zusammenhang zwischen den letzten Takten des Vorspiels, die das Motiv des Grals enthalten, und den abschließenden Takten der Oper hingewiesen. Nicht nur zitiert der Schluss des Vorspiels dessen Beginn, es besteht auch eine „bogenförmige Korrespondenz“⁵¹ zu den finalen Takten der Oper. WAGNER

schließt [...] das Vorspiel zu einem in sich geschlossenen Ganzen ab, erreicht gleichzeitig den Zusammenschluß von Vorspiel und Oper zu einem organischen, einheitlichen Ganzen und ermöglicht damit rückblickend von den letzten Takten der Oper eine Interpretation der Schlußakte des Vorspiels.⁵²

WAGNER greife hier auf seine Idee der entschwebenden Engelschar [Kap. 3.4] zurück und deutet gleichermaßen schon mit dem Vorspiel das Entschwinden Lohengrins am Ende der Handlung voraus.⁵³

3.3 Gralsthema: Aufbau, Instrumentation, Tonart und Verwendung im weiteren Handlungsverlauf

Das Gralsthema ist der zentrale Bestandteil des Lohengrin-Vorspiels. In vierfacher Wiederholung leitet es die Oper ein und präsentiert die mystische Welt des Grals, lässt den Zuhörer eine Ahnung seiner Wirkung und Atmosphäre verspüren. Die Präsenz dieses Themas – auch im weiteren Handlungsverlauf – macht eine nähere Betrachtung unabdingbar. Was im vorangegangenen Kapitel schon im Ansatz dargestellt wurde, soll hier noch einmal vertieft werden.

50 KLEIN 1991, S. 99.

51 STEINBECK 1973, S. 126.

52 Ebd.

53 Vgl. STEINBECK 1973, S. 126.

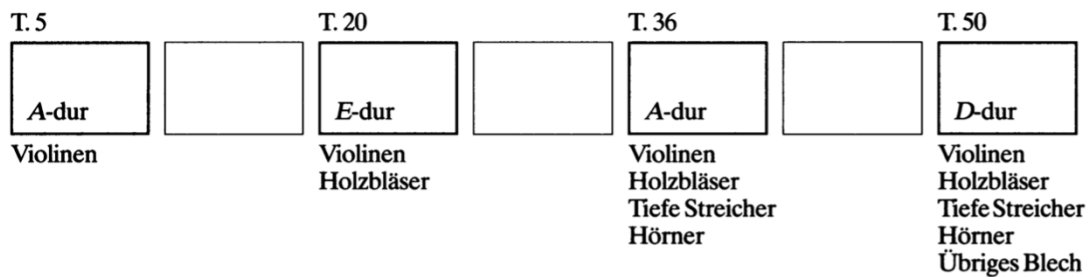


Schaubild: Das Gralsthema im Lohengrin-Vorspiel mit Taktangaben und Instrumentation.⁵⁴

Passend zur übersichtlichen Gliederung des Stücks ist auch das Gralsthema erwartungsgemäß regelmäßig in den 75 Takten verteilt (T. 5, T. 20, T. 36 und T. 50). Mit jedem Erklingen wird die Instrumentation erweitert. Zu Beginn nur von den Violinen präsentiert, wächst der Klang in der Wiederholung mit dem Einsatz der Holzbläser an, später wird er dann um die tiefen Streicher und Hörner und in der vierten Wiederholung um das übrige Blech ergänzt. Mit jeder Wiederholung wird das Thema somit auch lauter und präsenter – passend zur Crescendo-These BERLIOZ'. Vor der dritten und vierten Wiederholung ist eine subtile Besonderheit festzustellen: WAGNER bereitet auf den bald erklingenden Horn-, beziehungsweise später Posauneneinsatz vor. Bevor die Hörner in T. 36 das Thema darbieten, werden einige wenige Töne dieser Instrumentengruppe bereits in den Takten 27f., 30f. u. 32f. eingestreut.⁵⁵ Bei den Posaunen geschieht dies in Form von leisen Fanfaren in den Takten 45f., 47f. und 49f. Auch hierbei handelt es sich um ein Beispiel für die sehr behutsame Kompositionstechnik WAGNERS im *Lohengrin*-Vorspiel. Beim Hören des Stücks sind diese leisen Einsätze fast nicht auszumachen, erst unter Zuhilfenahme des Notentextes fällt auf, wie die Blechinstrumente sich vor ihrem eigentlichen Einsatz ankündigen. BERMBACH bewertet diese Technik als entscheidende Neuerung:

Während zeitgenössische Kritiker vielfach glaubten, die Oper sei ein Rückfall in die Form des großen, spektakulären Historiendramas, bestand das eigentlich Neue dieses Werkes in der sinfonischen Anlage des Stückes und der – wie das Vorspiel sofort spüren läßt – auf differenzierte Klangfarben abzielenden, höchst subtilen Instrumentierung.⁵⁶

Einen Kontrast dazu bildet lediglich der Einsatz der Trompeten, wenn das Gralsthema in D-Dur erklingt. Wagner bereitet den Hörer auf diese Instrumentengruppe nicht vor und setzt ihr Erklingen mit dem Einsatz des Themas gleich.⁵⁷

Die Instrumentierung scheint von WAGNER genau durchdacht. Beim Lohengrin-Vorspiel scheint es sich um eine Komposition zu handeln, die sich

54 SCHMID 1988, S. 107.

55 Vgl. BOCKHOLDT 1979, S. 125.

56 BERMBACH 2003, S. 119.

57 Vgl. KLEIN 1991, S. 100.

kaum für andere Besetzungen bearbeiten lässt. Konsultiert man beispielsweise die Klavierfassungen des Vorspiels – seien es zwei- oder auch vierhändige Übertragungen – ist es offensichtlich, dass die Komposition ihre Wirkung nicht im Ansatz in gleicher Weise entfalten kann. Insbesondere die Tremoli der Streicher können vom Klavier nur unzureichend ersetzt werden, sodass ein grundlegender Effekt der Musik verloren geht. Auch die lang gehaltenen Akkorde zu Beginn und zum Abschluss des Stücks verklingen im Klavier schlicht zu schnell oder werden wiederum durch einen Einsatz des Tremolos verfälscht. Auch im Hinblick auf die verschiedenen Einsätze des Hauptthemas kann die ursprünglich vorgesehene Orchesterfassung nicht angemessen substituiert werden. Bei einer Darbietung durch lediglich einen Instrumententyp oder auch bei Arrangements für kleinere Ensembles geht die langsame klangliche Entwicklung nahezu verloren. Die Kontraste durch den Einsatz verschiedener Instrumente sind für den Klangeindruck von großer Bedeutung. Dieser Aspekt trifft zwar nicht nur auf das *Lohengrin*-Vorspiel zu, allerdings scheint sich der sphärische Charakter besonders schlecht auf andere Instrumente übertragen zu lassen.

Das Thema besteht aus zweitaktigen Gliedern mit schwachen Zäsuren, deren Position im zweiten Takt stets variiert. Auffällig ist, dass die Auftaktigkeit der Glieder mit Abweichungen komponiert ist. Die Glieder und Zäsuren verschieben sich also im Thema, weisen nicht immer die gleiche Position im Takt auf. Das führt nach fünf zweitaktigen Gliedern zu einem ergänzten 11. Takt, der die Zweitaktigkeit durchbricht „und damit Unruhe in das Gleichmaß der Bewegung bringt.“⁵⁸ Die Zählzeiten werden verschleiert, eine deutliche ›Eins‹ gibt es nicht. SCHMID stellt diese Phänomene in folgendem Notenbeispiel dar:

Notenbeispiel: Das isolierte Gralsthema, hier in der Gralstonart A-Dur. Schwache Zäsuren sind durch * markiert.⁵⁹

58 SCHMID 1988, S. 108.

59 SCHMID 1988, S. 108.

Diese Feststellungen SCHMIDS erläutern das, was BOCKHOLDT bezüglich des Hauptthemas als „rhythmisch unscharf[.]“ bezeichnet hat. Es handelt sich hierbei um eine Komponente, die das Vorspiel im Gesamten schwerer zu durchschauen macht, die die Gliederung des Stücks akustisch undeutlicher erscheinen lässt, als sie auf dem Notenpapier ist.

Auch wenn sich WAGNERS Leitmotivtechnik zur Entstehungszeit des *Lohengrin* noch in der Entwicklung befindet, gibt es auch in dieser Oper durchaus Ansätze dieser Arbeitsweise. Für BREIG stellen sich diese Motive so deutlich dar, dass er es für unproblematisch hält, diese auch als solche zu benennen⁶⁰:

The complex of themes spanning *Lohengrin* includes six separate themes [...]. [.]The association with characters or moments in the drama is so clear-cut that there is no need to apologize for using descriptive labels. [...] [A]ll the themes – apart from the Forbidden Question melody – have a characteristic instrumentation and use a characteristic key. [...] however, they do not appear exclusively in this instrumentation and key, although the deviations may be understood as variants of the respective basic instrumentation or key.⁶¹

In einer Darstellung über die verschiedenen Themen im *Lohengrin* ordnet BREIG dem Gralsthema die „[c]haractersitic instrumentation high strings“ und die „[c]haractersitic key A major“⁶² zu – A-Dur als die Tonart, in der das Thema zu Beginn des Vorspiels steht und im weiteren Verlauf der Oper auch abseits der Gralserzählung immer wieder in Erscheinung treten wird. BREIG führt aus: „The celestial kingdom of the Grail is characterized as unearthly and remote by the instrumentation of the prelude and the Grail narration (high notes or harmonics an the violins).“⁶³

Auch wenn der Gral als Objekt nicht in der Opernhandlung in Erscheinung tritt, so ist seine Atmosphäre in Form des beschriebenen Themas doch an verschiedenen Stellen wahrnehmbar:

Bereits Lohengrins Ausstieg aus dem Nachen [ein Kahn o. Boot] verwies [...] mit der Progression A-Dur – *fis*-Moll und dem melodischen Aufschwung von *e*³ nach *fis*³ in den Streichern auf das Vorspiel [...] Über die Musik wird ein Zusammenhang hergestellt, der den Rezipienten die Bedeutung des Schwans erahnen lässt.⁶⁴

60 Steinbeck benennt das Kopfmotiv des A-Dur-Themas, das die Sphäre des Grals klanglich zum Ausdruck bringt, sogar eindeutig als ›Leitmotiv‹. [Vgl. STEINBECK 1973, S. 127.]

61 BREIG, WERNER: *The Musical Works*. In: MÜLLER, ULRICH / WAPNEWSKI, PETER (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986, S. 435.

62 Ebd.

63 Breig 1986, S. 437.

64 KINDERMAN 2021, S. 324.

Lohengrin (mit einem Fuß noch im Nachen, neigt sich zum Schwan)

Langsam
Nun sei be-dankt, mein lie - ber Schwan!

pp *pp* *pp*

Str.

Notenbeispiel: Musikalischer Verweis auf das Vorspiel in der dritten
Szene des ersten Aktes – Lohengrin verabschiedet sich vom Schwan.⁶⁵

Der Schwan, der genau wie Lohengrin selbst aus der fernen Welt des Grals kommt, wird an dieser Stelle musikalisch verortet und seiner überirdischen Herkunft zugeordnet. Auch am Ende des dritten Aktes, wenn Lohengrin den Schwan wieder zu sich ruft, um zum Gral zurückzukehren, besteht eine musikalische Verbindung zwischen Gral und Schwan: Bei den Worten „Mein lieber Schwan“ [V. 1114] erklingen $e^1 - fis^1 - cis^1$, genau wie in der Gralsmusik des Vorspiels.⁶⁶

Mässig langsam.

(Unter der gespanntesten Erwartung der Übrigen tritt Lohengrin dem Ufer
näher und neigt sich zu dem Schwan, ihn wehmüthig betrachtend.)

Mein lie. ber
Schwan! Ach, die. se letz. te traur'. geFahrt, wie gern hätt' ich sie dir erspart!

p *Vl.* *p* *trem.* *pp*

Notenbeispiel: Musikalischer Verweis auf das Vorspiel in der dritten
Szene des dritten Aktes – Lohengrin begrüßt den Schwan zur letzten Fahrt.⁶⁷

65 Ebd., S. 325.

66 Vgl. ebd., S. 324.

67 RICHARD WAGNER o. J. [1852], S. 253f.

Mit jedem Erklingen des Gralsthemas wird erneut ein direkter Bezug zur fernen, mystischen Gralswelt hergestellt. Die regelmäßige klangliche Erinnerung an diese Welt lässt das Bedürfnis, ihre Geheimnisse zu durchdringen, stärker werden. Das Eintauchen in die Atmosphäre des Grals im Vorspiel – also noch vor Beginn der Handlung – mag den Wunsch entstehen lassen, dieses Phänomen immer wieder wahrzunehmen und zu verstehen, allerdings erklingt das Thema abseits der Gralserzählung meist nur noch kurz und ein tieferer Einblick wird somit nicht gewährt.

KINDERMAN stellt die Tonart des Grals der der Antagonistin Ortrud gegenüber. Während der Gral und Lohengrin als Gralsritter durch das A-Dur repräsentiert werden, ordnet WAGNER Ortrud und „ihrer heidnischen Zweifel- und Manipulationssucht“⁶⁸ die Paralleltonart fis-Moll zu.

Dass sich A-Dur und fis-Moll im *Lohengrin* wie zwei gegensätzliche Kraftfelder verhalten, wird am Schluss des Werks noch einmal deutlich unterstrichen: Ortruds giftige Häme kulminiert in einer Kadenz, die, als Versinnbildlichung von Lohengrins Einfluss, nicht fis-Moll befestigt, sondern überraschend in die Gralsmusik in der Varianttonart mündet. Bei den Worten ‚zum Führer sei er euch ernannt!‘ [V. 1151] [...], mit denen Lohengrin den zurückverwandelten Gottfried den Brabantern vorstellt, behauptet sich sodann A-Dur mit aller Kraft gegen das dunkle fis-Moll.⁶⁹

Die Handlung wird hier also maßgeblich durch die Tonart akzentuiert – Lohengrin als Gesandter des Grals bezwingt das Böse, das in Ortrud verkörpert ist und verwandelt Elsas verloren geglaubten Bruder Gottfried zurück in seine Menschengestalt. Der plötzliche Übergang in die Gralstonart ist auch für den Zuhörer der Beweis, dass die guten Mächte des Grals gesiegt haben. So fern der Gral in der gesamten Handlung auch ist, an dieser entscheidenden Stelle, in der der auslösende Konflikt aufgehoben wird, ist seine Präsenz allein durch das bekannte Thema in der Gralstonart A-Dur unbestreitbar: „Lohengrin’s prayer breaks her [Ortrud’s] magic spell once and for all and restores Brabant’s ‘Führer’ with a triumphant perfect cadence in A major [...]“.⁷⁰ Es ist nach der Ankunft Lohengrins der zweite starke Moment, der einen Beweis über die wundertätigen Fähigkeiten des Grals ablegt. Dieses mystische Objekt an einem unbestimmbaren Ort ist in der Lage, Elsa zu beschützen, ihr einen Gatten zu senden und ihren, in einen Schwan verwandelten Bruder zurückzubringen. Die Botschaft, die der Gral aussendet, ist die von Hoffnung und Gerechtigkeit.

68 KINDERMAN 2021, S. 324.

69 Ebd.

70 CHRISOCHOIDIS / HUCK 2010, S. 80.

3.4 Der Gral im *Lohengrin*-Vorspiel

Nach einer Einleitung zum Gral, Erläuterungen zur Inspiration WAGNERS für seine Gralsidee und einer Betrachtung der Musik des Vorspiels gilt es, den Gral – besser seine Aura und Wirkung – im Vorspiel zu identifizieren. Wie schon im zweiten Kapitel festgestellt, bleibt der Gral im *Lohengrin* formlos, er kommt in der Handlung nicht vor. MERTENS bezeichnet ihn daher als den fernen Gral.⁷¹

Der Gral entzieht sich der visuellen Darstellung und verbalen Beschreibung, er hat keine inhaltliche Bedeutung. Seine Musik kommt nur in Elsas Traum und bei Lohengrins Ankunft andeutend vor, um ihm die andersweltliche Aura zu geben, die erst in der Gralserzählung begründet wird.⁷²

Dass WAGNER den Gral im Vorspiel aber definitiv darzustellen versucht, wird durch die musikalischen Parallelen zwischen der Gralserzählung im dritten Akt und dem Vorspiel ersichtlich. Das mystische Sujet des Grals, das WAGNER wählt, wird von ihm in Musik umgesetzt. Die Komposition vermittelt zwar einen hervorragenden Eindruck der Wirkung des Grals, es muss allerdings zu bedenken gegeben werden, dass die Verknüpfung von Klang und Idee vermutlich außermusikalischer Natur ist. Durch die Erwartungshaltung, die heilige Musik des Grals wahrzunehmen, scheint sich die Idee ohne Weiteres zu erschließen. Da der Gral aber kaum klangimmanent sein kann, bedarf es erweiterter Lektüre, um das Vorspiel und letzten Endes auch Wagners Gralsidee zu verstehen. In WAGNERS *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 5 findet sich eine programmatische Erklärung zum *Lohengrin*-Vorspiel. Da es sich um die einzige Deutung durch den Komponisten selbst handelt, ist es unerlässlich, zumindest die zentralen Aussagen abzubilden:

Diese wunderwirkende Daniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „Lohengrin“ – eines Gralsritters – als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen. [...] Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebesehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue⁷³ 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

71 Vgl. MERTENS 2003, S. 173.

72 Ebd., S. 180.

73 Die Künstler Rosa Loy und Neo Rauch ließen sich von dieser Vorstellung des blauen Himmelsäthers zu einem gänzlich in blau gehaltenen Bühnenbild für die *Lohengrin*-Produktion in Bayreuth 2018 inspirieren. [RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Romantische Oper in drei Akten. In Bildern von Rosa Loy und Neo Rauch. München 2020.]

wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße. [...] Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung [...], an. [...] als der „Gral“ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabener Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab [...]. [...] In feuchter Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe. [...] den Gral ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.⁷⁴

Diese programmatische Erläuterung spannt den großen Bogen vom ersten Erklängen der A-Dur-Akkorde bis zum letzten Abklingen der Flageolettöne. Nach verschiedenen Erklärungsansätzen, die sich aus dem Text der Gralserzählung oder des Charakters der Musik ergaben, wird WAGNERS Gralsidee nun verständlicher, wenn auch nicht deutlich greifbarer. Seinen Gedanken ist zu entnehmen, dass der Gral in erster Linie als christliches Objekt aufzufassen ist, dass von Engeln vom Himmel auf die Erde gebracht wird, um dort von reinen Menschen bewacht zu werden – dies war bereits durch die Gralserzählung bekannt und bestätigt den spirituellen Kontext. Seine Ausführungen fügen die Ebene des Rezipienten hinzu, der die Ankunft des Grals beobachtet. Dieser „Schauende“ kann nicht ausschließlich als Figur in der von WAGNER erdachten Handlung, sondern gleichermaßen als Zuhörer der Oper, der nach WAGNERS Wunsch ähnliche Empfindungen verspürt, interpretiert werden. Es wird deutlich, dass das Vorspiel von WAGNER erdacht wurde, um die überirdische, selige⁷⁵ und

74 RICHARD WAGNER: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 5. Band. Leipzig 1911, S. 179–181.

75 Auch im Chorabschnitt, der auf die Gralserzählung folgt, wird die Wirkung des Grals auf die Menschen noch einmal eindrücklich benannt: In der Regieanweisung heißt es, der Vortrag solle „voll Staunens und in höchster Rührung“ erfolgen. Der Text bestätigt die heilige Wirkung des Grals: „Hör' ich so seine höchste Art bewahren, entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren!“ [V. 1066f.]

zum Teil auch schmerzvolle Wirkung des Grals in Musik zu übersetzen. Der Aspekt des Schmerzes wird – nota bene – erst durch die programmatischen Zeilen ersichtlich. Weder die Gralserzählung noch die Musik konnten dieses Gefühl bislang offenbaren.

Ein weiterer Aspekt, der nur außermusikalisch ersichtlich wird, ist, dass das *Lohengrin*-Vorspiel als Vorgeschichte zur Handlung fungiert.⁷⁶ Wenn WAGNER beschreibt, dass „der Gral nun seinen Segen aus[gießt], mit dem er ihn zu seinem Ritter weihet [...]“, kann hiermit nur ein Gralsritter gemeint sein. Was in der Opernhandlung nicht präsentiert wird – nämlich wie Lohengrin zum Gralsritter wird – vermag das Vorspiel näherzubringen, „wodurch bereits [...] die Titelfigur der Oper vorgestellt ist.“⁷⁷ Hiermit knüpft WAGNER erneut an WOLFRAMS *Parzival* an, an dessen Ende die Berufung Loherangrins zum Gral steht [siehe Kapitel 2].

Passend zu BERLIOZ' Crescendo-Beobachtung präsentiert WAGNER hier als Ergänzung zur musikalischen Ebene eine Vorstellung der Intensivierung und daraufhin des Nachlassens von Licht und Farbe. Mit dem Fortschreiten der Vorspiels-Musik wird das Licht stärker, die Farben intensiver und – ganz im Verständnis der Synästhesie – werden auch andere Sinne, zum Beispiel durch Düfte, angesprochen. Am Höhepunkt des Stücks erreichen die Sinneswahrnehmungen ein Maximum und schwinden dem Schauenden schließlich. Während die Engel in den Himmelsäther zurückkehren, flacht auch die Musik ab und kehrt klanglich zum sphärischen Ausgangspunkt zurück. Das kontinuierliche, aber behutsame Anschwellen des Klanges bis zum Höhepunkt, das anschließende Abklingen und WAGNERS dazugehörige Erläuterungen bilden ein treffliches Beispiel für das romantische Sujet von Transzendenz und Immanenz. Während der Beginn des Vorspiels im *pp* der Gralswelt, also dem Überirdischen zuzuordnen ist, erfolgt mit dem Klangzuwachs ein Übergang in das Irdische. Mit der sich steigernden Lautstärkeentwicklung nähern sich die Engel und somit auch der Gral der Erde und den Menschen. Mit dem dynamischen Höhepunkt des Vorspiels wird die Übergabe des Grals an die Menschen vollzogen und seine Kräfte wirken auf sie. Das Decrescendo symbolisiert sodann die Rückkehr der Engel in den Himmel, der irdische Kreis wird wieder verlassen.

Der Kontrast von Gralswelt zur irdischen Welt stellt sich für den Zuhörer gänzlich anders dar als für die Figur Elsa. Während Elsa unter dem zentralen Frageverbot der Oper mit Zweifeln zu kämpfen hat und ihr Lohengrin aufgrund seiner geheimen Herkunft und Namenslosigkeit in gewissen Teilen fremd bleibt, erlebt der Zuhörer durch den Klangeindruck des Vorspiels eine direkte Verbindung der beiden Welten und somit auch einen tieferen Einblick in die Gralswelt als jede Figur in der Handlung. SCHLÄDER pointiert das Geheimnisvolle

76 Vgl. STEINBECK, S. 125.

77 STEINBECK 1973, S. 125.

des Grals und seine Funktion als Bindeglied zwischen Überirdischem und Irdischem wie folgt:

Dem menschlichen Erlebnisraum entrückt, steht die wundertätige politisch-moralische Instanz, der Gral, dem Himmel näher als der Erde. Taube und Engelschar bilden die religiösen Metaphern, die die Instanz charakterisieren. Ähnlich die Beschreibung ihrer Diener: Überirdische Macht und ewiges Leben zeichnen die Gralsritter aus. Beides ist der menschlichen Erfahrung nicht zugänglich. Schließlich die Konsequenz aus dem Eintritt dieser mysteriösen Erscheinung in die irdische Realität: Der Unbegreiflichkeit korrespondiert ihre notwendige Anonymität. Wird sie durchbrochen, zieht sich die Instanz unweigerlich aus dem Menschenleben zurück. Präziser lässt sich das Wunderbare kaum benennen.⁷⁸

Auch wenn in dieser Untersuchung eine Diskussion zur Programmmusik nur am Rande stattfinden konnte, scheint es sich beim Vorspiel nach dem Einbeziehen der programmatischen Ausführungen um ein hervorragendes Beispiel für Musik mit einem poetischen Programm zu handeln. Dieser Aspekt sollte in zukünftigen Betrachtungen näher untersucht werden. Die Ausführungen WAGNERS lassen zwar besser verstehen, was der Komponist unter dem Gral versteht und welche Wirkung dieser hat, insgesamt verliert das Objekt seinen mystischen Zustand aber nicht. Es wird nach wie vor nur als „Gefäß“ bezeichnet, seine Herkunft und sein Aufbewahrungsort bleiben rätselhaft und seine heilige, selige Wirkung auf die Menschen lässt seine geheimnisvolle Anziehungskraft nur noch größer werden.

Dass WAGNER den Gral möglichst im Geheimen und Unnahbaren belassen möchte, belegt auch ein Brief an FRANZ LISZT, in dem Wagner begründet, warum er den zweiten Teil der Gralserzählung noch vor der Uraufführung aus der Partitur gestrichen hat. In diesem zweiten Strophenkomplex werden die Gründe für Lohengrins Erwählung und Aussendung näher erläutert. WAGNER entschied sich gegen das Preisgeben weiterer Details, da diese Passage „einen erkältenden Eindruck“ machen würde⁷⁹. MERTENS merkt an: „der Mythos kann nicht erklärt werden, jede Rationalisierung und Explikation wirkt daher ‚erkältend‘. Überzeugung des Gefühls durch die magisch-charismatische Präsenz soll die Wirkung sein, nicht die Vermittlung von Wissen.“⁸⁰

78 SCHLÄDER, JÜRGEN: Politik in Kunst umgedeutet. Über die Gralserzählung in Wagners *Lohengrin*. In: Krellmann, Hanspeter / Schläder, Jürgen (Hrsg.): Die Wirklichkeit erfinden ist besser. Opern des 19. Jh. von Beethoven bis Verdi. Stuttgart 2002, S. 104.

79 Vgl. MERTENS 2003, S. 179.

80 Ebd.

4. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit setzte es sich zum Ziel, das Gralskonzept im Vorspiel zu RICHARD WAGNERS *Lohengrin* zu untersuchen und in Beziehung zur restlichen Opernhandlung zu setzen. Einleitend wurden die Ursprünge des Gralsmythos dargestellt, literarische Quellen, die WAGNER als Inspiration dienten, vorgestellt und insbesondere die textimmanenten Informationen über den Gral genauer betrachtet. Diese lassen sich hauptsächlich der Gralserzählung des dritten Aktes entnehmen, in der übrigen Handlung bleibt das Objekt zumindest textlich unerwähnt und findet nur durch die musikalisch-motivische Darstellung Einzug in das Geschehen. Nach einer Beschreibung des Höreindrucks des Vorspiels und Erläuterungen über den Nutzen dieser Form der Analyse wurde die Crescendo-These HECTOR BERLIOZ' vorgestellt, die die Komposition simpel wie treffend beschreibt. Im musikanalytischen Hauptteil der Arbeit wurde das Vorspiel auf seine Gliederung hin untersucht und das Gralsthema als wichtigster Bestandteil herausgearbeitet und beschrieben. Als auffällig wurde hierbei die einfache Konstruktion des Notentextes mit einer klaren und analysierbaren musikalischen Struktur herausgestellt, die aber hörend kaum wahrgenommen werden kann. Es entsteht vielmehr der Eindruck einer kaum durchdringbaren und verschwommenen Komposition. Durch die Analyse der sich immer wieder verschiebenden Themenglieder, das Hin-und-herpendeln zwischen Tonika und Medianten und den durchdachten Einsatz der Instrumentierung mit vorangekündigten Einsätzen einzelner Instrumentengruppen konnten Erklärungsansätze für diesen Eindruck gefunden werden. Auch wenn sich die Leitmotivtechnik zur Entstehungszeit des *Lohengrin* noch in der Entwicklung befand, lassen sich bereits Ansätze für diese erkennen. Das Gralsthema ist eng mit der fernen Gralswelt verbunden und wird immer wieder auch in anderen Szenen der Oper eingesetzt. Wann immer es erklingt, versetzt es den Zuhörer gedanklich zurück in die Welt des Grals und die auratische Empfindung, die das Vorspiel ausgelöst hat. Das Gralsthema bildet – bedingt durch seine Tonart und die kontrastierende Verwendung – den Gegenpol zur antagonistischen Figur Ortrud. Musikalisch wird im Finale der Handlung der Sieg des Grals und seines Ritters Lohengrin über das Böse ausgedrückt.

WAGNER präsentiert den Gral insgesamt als formlos und nicht greifbar – er bleibt in der Handlung der Oper abwesend. Dennoch ist das Vorspiel ein Versuch, den Gral musikalisch darzustellen, indem klangliche Parallelen zur Gralserzählung im dritten Akt gezogen werden. Mithilfe programmatischer Erläuterungen verdeutlicht der Komponist, dass sein Gralskonzept sich auf christliche Symboliken bezieht. Der Gral wird von Engeln vom Himmel auf die Erde gebracht und von reinen Menschen bewacht. Die Taube, die die wundertätigen Kräfte des Grals Jahr für Jahr erneuert sowie der ferne, undefinierbare Aufbewahrungsort verstärken den Eindruck des Überirdischen. Das Vorspiel kann vor dem Hintergrund dieser externen Explikationen als Vorgeschichte zur Handlung

gedeutet werden. Der Kontrast zwischen der Gralswelt und der irdischen Welt wird durch den Klang des Vorspiels deutlich, wobei der Zuhörer durch den Einsatz eines großen dynamischen Bogens eine klangliche Verbindung der beiden Welten erfährt. Auch wenn das Vorspiel einen Eindruck der Wirkung des Grals auf die Menschen vermittelt, bleibt das Objekt für die Handlung und auch für Rezipienten geheimnisvoll und unzugänglich. Letztendlich behält der Gralsmythos seine große Anziehungskraft und lässt Raum für persönliche Interpretationen. Er ist mehr als Symbol für das Vertrauen in das Göttliche und die Suche nach einem höheren Sinn zu verstehen, als dass er als gegenständliches Objekt gedeutet werden sollte.

Das angesprochene Motiv des Geheimnisvollen durchzieht auch die weitere Opernhandlung. Auch wenn das Frageverbot in dieser Untersuchung nicht näher betrachtet werden konnte, nimmt es das Konzept des mystischen Grals auf und wird von WAGNER zum zweiten Konflikt im *Lohengrin* entwickelt. Das Sujet des Tabus, das sich hier durch das Verbot, Lohengrin nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen, ausdrückt, schließt an alte Traditionen an. Es drängen sich Assoziationen zur Sage von Orpheus und Eurydike oder zur biblischen Geschichte von Sodom und Gomorrha auf. In allen drei Fällen wird ein positiver Ausgang der Handlung durch das Missachten einer Auflage verhindert. Bei Orpheus und Eurydike ist es der verbotene Blick zurück zur Geliebten in der Unterwelt, in der Erzählung von Sodom und Gomorrha ist es Lots Frau, die zur Salzsäule erstarrt, als sie – entgegen eines von Engeln ausgesprochenen Verbots – auf die Stadt zurücksieht. Im *Lohengrin* schließlich ist es Elsas Frage nach Lohengrins Name und Herkunft, die den Gralsritter zwingt, die Welt der Menschen wieder zu verlassen, wodurch Elsa am Ende der Opernhandlung an einem gebrochenem Herzen stirbt. Durch Elsas Frage erfahren die Rezipienten in der Gralserzählung zwar einige Details über den Gral und den Gralsritter, sie verhindert aber auch tiefere Erkenntnisse. Genau das ist es, was WAGNER erreichen möchte: Er möchte, wie schon in der Einleitung angedeutet, den Vorhang zur Gralswelt nur ein kleines Stück öffnen, den Zuhörern einen kurzen Einblick in diese geheimnisvolle, nicht erreichbare Welt ermöglichen, den Vorhang dann aber nach dem missachteten Frageverbot auch wieder fallen lassen, um das Geheimnis als solches zu bewahren. Auch unabhängig von der übrigen Opernhandlung verpflichtet sich das Vorspiel diesem Ziel. Die zarten, von allem Weltlichen losgelösten Flageoletttöne der Geigen zu Beginn, das unscharfe Thema, das mühelos und kaum wahrnehmbar moduliert, die Zwischenspiele, die die Einsätze des Gralsthemas unmerklich miteinander in Verbindung setzen und nicht zuletzt das stetige Anschwellen und anschließende Abflachen des Klangs – WAGNER schafft ein Vorspiel, das die Idee eines mystischen Objekts ideal manifestiert. Er muss sich mit dieser Art der Komposition nicht auf eine Gralsvorstellung einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin beschränken, sondern lässt das konkrete Objekt und seine Eigenschaften in den Hintergrund rücken. Was er erschafft, ist ein musikalischer, atmosphärischer

Einblick in die Wirkung des Grals auf die Menschen, wenn dieser von Engeln zur Erde gebracht wird. Der Gralsmythos bleibt in RICHARD WAGNERS *Lohengrin* formlos und unzugänglich, doch im Vorspiel gelingt es ihm, musikalisch die Symbolik des Grals zu vermitteln. Letztendlich bewahrt WAGNER das Geheimnis des mystischen Objekts und hinterlässt Raum für persönliche Interpretationen, wodurch der Mythos seine große Anziehungskraft behält.

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, sind die Betrachtungsmöglichkeiten des Grals nahezu unerschöpflich. In einer weiteren Untersuchung aus musikwissenschaftlicher Perspektive böte sich die Analyse von JOHN WILLIAMS Soundtrack zu *Indiana Jones und der letzte Kreuzzug* an. In diesem dritten Film der Indiana-Jones-Reihe steht die Suche nach dem Heiligen Gral im Mittelpunkt der Handlung. WILLIAMS komponiert – wie üblich für seine Musik und durch WAGNERS Leitmotivtechnik inspiriert – Themen für einzelne Figuren, Orte und Objekte. Das Gralsthema scheint in seiner Musik gewisse Parallelen zur Komposition WAGNERS aufzuweisen, denn auch WILLIAMS entscheidet sich für hohe Streicher, einen langsamen und mystischen Charakter. Diese Idee aus der Filmmusik könnte mit WAGNERS Vorstellung verglichen werden. Eine weitere Möglichkeit für eine Untersuchung bestünde im *Stabat Mater* ARVO PÄRTS. Die Einleitung dieses modernen geistlichen Werks erinnert durch ihr langsames Tempo und hohe Flageolett Klänge der Geigen stark an den Beginn des *Lohengrin*-Vorspiels. Von zentralem Interesse könnte sein, ob PÄRT sich WAGNERS musikalischer Darstellung bedient hat, bei ihm Inspiration gefunden hat oder wie sich die selten in diesem ausgiebigen Umfang genutzten Obertöne sonst erklären lassen. Auch in Kombination könnte ein Vergleich zwischen WAGNER, WILLIAMS und PÄRT – von Interesse sein. Durch die Erforschung weiterer Beispiele aus der Musik, die sich direkt mit dem Gralsmythos oder Klangideen, die dem Gralsthema ähnlich sind, auseinandersetzen, können neue Erkenntnisse über die symbolische Kraft und die verschiedenen künstlerischen Interpretationen dieses mystischen Gegenstands gewonnen werden.

Literaturverzeichnis

a) Notenausgaben und Primärliteratur

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Klavierauszug, Arrangeur: Theodor Uhlig. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1852].

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Partitur. Breitkopf und Härtel. Leipzig o. J. [1887]. Plate 15451. Nachdruck: Edwin F. Kalmus. New York o. J. [1933-70].

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Romantische Oper in drei Akten. In Bildern von Rosa Loy und Neo Rauch. München 2020.

RICHARD WAGNER: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 5. Bd. Leipzig 1911.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: Parzival. 2 Bd. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns. Revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann. Übertragen von Dieter Kühn. Frankfurt a. M. 2006.

b) Sekundärliteratur

BERLIOZ, HECTOR: A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. Paris 1906.

BERMBACH, UDO: Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 2003.

BOCKHOLDT, RUDOLF: Musikalischer Satz und Orchesterklang im Werk von Hector Berlioz. In: Die Musikforschung 32, 2 (1979), S. 122–135.

BREIG, WERNER: The Musical Works. In: MÜLLER, ULRICH / WAPNEWSKI, PETER (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986., S. 397–482.

CHRISOCHOIDIS, ILIAS / HUCK, STEFFEN: Elsa's reason. On beliefs and motives in Wagner's *Lohengrin*. In: Cambridge Opera Journal, 22, 1 (2010), S. 65–91.

DAHLHAUS, CARL: Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 1971.

EGELER, MATTHIAS: Der Heilige Gral. Geschichte und Legende. München 2019.

GECK, MARTIN / DÖGE, KLAUS / FRIEDRICH, SVEN: Art. Wagner (Komponisten und Regisseure), Richard. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): MGG Online. New York u. a. 2016ff. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45526> (abgerufen am 25.01.2023)

GÖRRES, JOSEPH: *Lohengrin, ein altteutsches Gedicht*. Einleitung. Ueber den Dichtungskreis des heiligen Grales. In: Schellberg, Wilhelm u. a. (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 4. Köln 1955.

GREY, THOMAS S. (Hrsg.): Richard Wagner and His World. Princeton 2009.

GREY, THOMAS S. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Wagner. Cambridge 2008.

HAENCHEN, HARTMUT: Gedanken zu *Lohengrin*. „Ja der *Lohengrin*, den hat Wagner schon vor langer Zeit geschrieben, damals war er noch nicht so entartet.“ In: haenchen.net (23.01.2014): [https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/](https://www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Lohengrin-Text.pdf)

Lohengrin-Text.pdf (abgerufen am 24.01.2023).

IMHOF, AGNES: Art. „Wagner, Richard“. In: Auffarth, Christoph / Bernard, Jutta / Mohr, Hubert (Hrsg.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart - Alltag - Medien. Bd. 1. Abendmahl – Guru. Stuttgart 2005, S. 604–606, 615–616.

JAHN, OTTO: *Lohengrin*. Oper von Richard Wagner. In: ders. (Hrsg.): Gesammelte Aufsätze über Musik. Leipzig 1867, S. 112–164.

KINDERMAN, WILLIAM: *Lohengrin*. Romantische Oper in drei Akten. WWV 75. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): Wagner Handbuch. Kassel 2021, S. 322–331.

KLEIN, RICHARD: Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners. In: Archiv für Musikwissenschaft 48, 2 (1991), S. 87–109.

KRAMER, LAWRENCE: The *Lohengrin* Prelude and Anti-anti-Semitism. In: 19th-Century Music 25, 2–3 (2001–02), S. 190–211.

LOOS, HELMUT (Hrsg.): Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Markkleeberg 2013.

MERTENS, VOLKER: Der Gral, Mythos und Literatur. Stuttgart 2003.

MÜLLER, FRANZ: *Lohengrin* und die Gral- und Schwan-Sage. Ein Skizzenbild auf Grund der Wort- und Tondichtung Richard Wagner's. München 1867.

MÜLLER, ULRICH / WAPNEWSKI, PETER (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986.

OBERKOGLER, FRIEDRICH: *Lohengrin*. Eine musikalisch-geistesgeschichtliche Werkbesprechung. Schaffhausen 1984.

PERLWITZ, RONALD: *Lohengrin* und der Dichtungskreis des heiligen Grals. In: Costard, Monika / Klingner, Jacob / Stange, Carmen (Hrsg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag. Göttingen 2012, S. 213–226.

PFEIFER, WOLFGANG: Etymologie ›Gral‹. In: DWDS: Eintrag ›Gral‹. <https://www.dwds.de/wb/Gral>. O. O. o. J., abgerufen am 28.05.2023.

RIENÄCKER, GERD / FRANK KÄMPFER: Einsprüche gegen das Frageverbot. Gerd Rienäcker im Gespräch zum Gesellschaftsbezug des *Lohengrin*. Neue Zeitschrift für Musik 153, Nr. 7/8 (1992), S. 23–26.

SCHLÄDER, JÜRGEN: Politik in Kunst umgedeutet. Über die Gralserzählung in Wagners *Lohengrin*. In: Krellmann, Hanspeter / Schläder, Jürgen (Hrsg.): Die Wirklichkeit erfinden ist besser. Opern des 19. Jh. von Beethoven bis Verdi. Stuttgart 2002, S. 103–112.

SCHMID, MANFRED HERMANN: Metamorphose der Themen. Beobachtungen an den Skizzen zum *Lohengrin*-Vorspiel. In: Die Musikforschung 41, 2 (1988), S. 105–126.

STEINBECK, SUSANNE: Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. München 1973 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 3).

STOLLBERG, ARNE: „Hartnäckig auf dem christlichen Standpunkte“. Wagners *Lohengrin* am Ende der absoluten Musik. In: Archiv für Musikwissenschaft 65, 1 (2008), S. 45–60.

TRIPPETT, DAVID: Liszt on *Lohengrin* (or: Wagner in absentia). Translation from The Monthly Musical Record. In: The Wagner Journal 4,1 (2010) S. 4–21.

VOSS, EGON: Nachwort. In: Richard Wagner: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben von Egon Voss. Stuttgart 2001, S.95–115.

WHITTALL, ARNOLD: *Lohengrin* and the constraints of romantic. In: The Musical Times 254/1922 (2013), S. 9–26.

WOLZOGEN, HANS VON / NOLTE, RUDOLF / HAGEN, EDMUND VON: Richard Wagner's Tannhäuser und *Lohengrin* nach Sage, Dichtung und Musik. Berlin 1873.

ZUBER, BARBARA: Theater mit den Ohren betrachtet. Klangstruktur und Dramaturgie in Wagners *Lohengrin* In: Krellmann, Hanspeter / Schläder, Jürgen (Hrsg.): Die Wirklichkeit erfinden ist besser. Opern des 19. Jh. von Beethoven bis Verdi. Stuttgart 2002, S. 96–102.