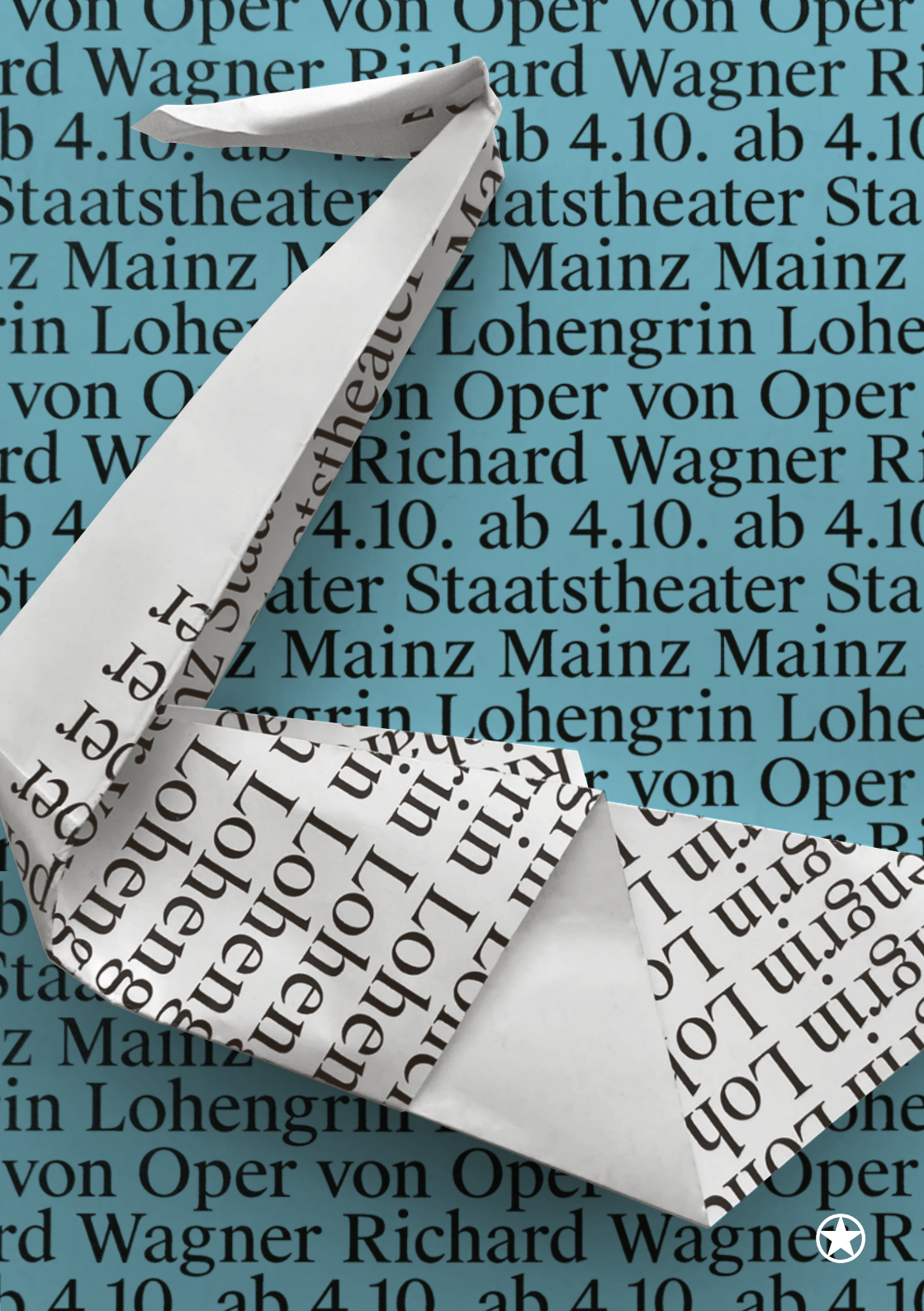
Richard Wagner
Lohengrin
Staatstheater
Mainz
Oper
ab 4.10.

LOHENGRIN
Romantische Oper in drei Aufzügen (1850) von Richard Wagner
Libretto vom Komponisten

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Musikalische Leitung … Gabriel Venzago
Inszenierung und Kostüme … Erik Raskopf
Bühne und Video … Christoph Schubiger
Licht … Frederik Wollek
Chorleitung … Sebastian Hernandez-Laverny
Kampfchoreografie … Atef Vogel
Dramaturgie … Sonja Westerbeck

König Heinrich … Stephan Bootz
Lohengrin … Corby Welch
Elsa von Brabant … Nadja Stefanoff
Friedrich von Telramund … Brett Carter
Ortrud … Julija Vasiljeva
Heerrufer des Königs … Tim-Lukas Reuter
Vier Edeldamen … Dohyun Lee*, Paula Maria Müller*, Jeeho Anja Park*, Luisa Sagliano*
Vier brabantische Edle … Luis Gehrmann*, Nikolas Groth*, Hyeongho Lee*, David Jakob Schläger*
Gottfried … Lennard Simon**
Mönch … Christian Roth**
Herzog von Brabant … Wolfgang Bohn

Philharmonisches Staatsorchester Mainz
Chor und Extrachor des Staatstheater Mainz
* Junges Ensemble in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Mainz, dem Peter-Cornelius-Konservatorium und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt
** Statisterie des Staatstheater Mainz

Vielen Dank an Michael Pietsch für das Schnitzen des Puppenkopfes
Vielen Dank an die Firma Bretz für die zur Verfügung gestellten Stoffe

Aufführungsdauer
ca. 4 Stunden 15 Minuten, Pause nach dem 1. und 2. Akt

Premiere am 4. Oktober 2026
Großes Haus

Regieassistenz und Abendspielleitung … Romika Eisold
Studienleitung … Fiona Macleod
Musikalische Assistenz und Nachdirigat … Paul-Johannes Kirschner
Bühnenbildassistenz … Fernanda Jardí, Lina Maria Stein
Kostümassistenz … Isabelle Jung
Inspizienz … Wolfram Tetzner
Soufflage … Iris Conradi
Übertitelinspizienz … Annelen Hasselwander, Nele Schmitt, Patrick Stelmach
Leiterin der Statisterie … Mareike Piringer
Regiehospitanz … Dominik Steduto

Technischer Leiter … Dominik Maria Scheiermann
Werkstättenleitung … Niels Sonnemann
Produktionsleitung und Konstruktion … Anne Bugner
*Mitarbeiter*innen der Technischen Leitung* … David Amend, Luca Fleischhut
Einrichtung Bühne und Leitung der Bühnentechnik … Justus Matla, Christian Quilitz
Licht-Operator … Björn Lemmertz
Leiter der Beleuchtung … Ulrich Schneider
Tontechnik … Peter Münch, Enis Potoku
Videotechnik … Christoph Schödel, Gerald Haffke
Leiter der Ton- und Videotechnik … Andreas Stiller
Requisite … Stefanie Kaiser, Bärbel Stenzenberger, Lioba Schätz
Leiter der Requisite … Fred Haderk
Leiterin der Dekorationswerkstatt … Isabella Krupp
Leiter der Schreinerei … Ingo-Rainer Seefeldt
Leiter der Schlosserei … Erich Bohr
Leiterin des Malsaals … Bettina von Keitz

Kostümdirektorin … Ute Noack
Stellv. Kostümdirektorin … Antonia Hilchenbach
Damengewandmeisterinnen … Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft
Herrengewandmeister … Miguel Nevado Dorado, Thomas Kremer
Kostümgestaltung … Lisa Maline Busse
Modistin … Petra Kohl
Fundusverwaltung … Ingrid Lupescu, Cora Volz
Koordination Garderobenwesen … Irina A. Kraft, Julia Seiler
Chefmaskenbildner … Guido Paefgen
Stellv. Chefmaskenbildner … Thomas Hilckmann
*Maskenbildner*innen Solo* … Jasmin Braun, Thomas Hilckmann, Yvonne Hoffmann
*Maskenbildner*innen Chor und Statisterie* … Alma Baier, Markus Dillmann, Anette Dold, Annika Engels, Nadine Ihmig, Medea Karnowski, Ulrike Kirsch, Lara Köhler, Soraya Loch

HANDLUNG

Erster Aufzug

König Heinrich muss ein Heer für den drohenden Krieg aufstellen. Doch zuvor soll er in Brabant einen Streit schlichten: Friedrich von Telramund, der einst die Kinder des verstorbenen Herzogs von Brabant, Elsa und Gottfried, in seinen Schutz aufgenommen hatte, klagt Elsa des Brudermordes an. Aus diesem Grund hatte Telramund nicht wie vorgesehen Elsa zur Frau genommen, sondern Ortrud, eine Fürstentochter. Alle sind von der Schwere der Anklage betroffen. König Heinrich ruft Elsa vor das Gericht.

Elsa wirkt abwesend und erzählt von einem Traum, in dem ihr ein wundersamer Ritter zur Hilfe kommt. Der König zweifelt an der Schuld Elsas. Doch Telramund warnt vor Elsas verklärter Schwärmerei und ist bereit, für seine Ehre sein Recht mit dem Schwert zu erkämpfen. Daraufhin ordnet König Heinrich ein „Gottesgericht“ an, das Urteil soll im Kampf gefällt werden. Auf die Frage, wer für Elsa einstehen soll, nennt sie selbst den im Traum geschauten Ritter. Der König lässt den Heerrufer nach Elsas Streiter ausrufen. Doch der Ruf verhallt ohne Reaktion. Elsa betet. Und das Wunder geschieht, der Retter erscheint.

Der Unbekannte erklärt seine Mission, für Elsas Unschuld kämpfen zu wollen. Er stellt dabei eindringlich eine Bedingung: Niemals dürfe sie nach seinem Namen und seiner Herkunft fragen. Elsa willigt ein. Daraufhin erklärt Lohengrin ihr seine Liebe und versichert König und Volk, dass Elsa unschuldig sei. Die brabantischen Adligen raten Telramund vom Kampf ab, der will davon aber nichts hören.

In heftigem Gefecht kann Lohengrin Telramund zu Boden zwingen, verzichtet letztlich aber auf den Todesstoß. König und Volk bejubeln das Gottesurteil. Telramund wird verbannt.

Zweiter Aufzug

Festklänge dringen nachts aus dem Palast, in dem die Brabanter und das Gefolge des Königs feiern. Draußen sitzt Telramund und klagt Ortrud wütend an: Er hätte sich auf ihre Zeugenaussage, gesehen zu haben, wie Elsa Gottfried ermordete, verlassen. Durch ihre Lüge sei er im Gottesgericht unterlegen. Höhnisch erwidert sie, er sei nicht Gottes Stärke, sondern Lohengrins Zauberei unterlegen. Ortrud provoziert mit der Frage, weshalb der Fremde Elsa wohl verboten hätte, nach seinem Namen zu fragen. Friedrich gerät in den Bann Ortruds. Beide beschließen, Elsa dazu zu bringen, Lohengrin die verbotenen Fragen zu stellen. Friedrich und Ortrud beschwören ihre Rache.

Elsa ist erfüllt von Dank, dass sich ihr Schicksal zum Guten gewendet hat. Ortrud fängt Elsa im Dunkeln ab und hält ihr vor, wie sehr für sie, Elsa, sich nach kurzem Leiden das Leben in Glück gefügt habe. Ortrud hingegen befände sich auf der Seite des Unglücks. In Elsa regt sich Mitleid und sie verspricht, Ortrud am morgigen Hochzeitsfest an ihrer Seite zur Kirche schreiten zu lassen. Ortrud sieht ihre Rachepläne aufgehen und ruft die Götter an, ihr beizustehen.

Scheinheilig bedauert Ortrud, Elsas Großmut mit nichts vergelten zu können. Sie könne sie lediglich vor dem Unglück, das von Lohengrins Zauber ausgeht, warnen. Elsa antwortet Ortrud voller Mitgefühl, sie, Ortrud, kenne wahre Liebe und Treue wohl nicht. Telramund hat die gesamte Szene mitverfolgt, kann das drohende Unheil aber nicht abwenden.

Der Tag bricht an und der Versammlungsruf ertönt. Auf dem Platz vor dem Münster verkündet der Heerrufer, Telramund sei nun geächtet und Lohengrin Schützer über Brabant. Heute soll er mit Elsa Hochzeit feiern, doch morgen werde er mit König Heinrich in den Krieg ziehen. Friedrich mischt sich unter die brabantischen Adligen und kündigt an, Lohengrin des Betrugs anzuklagen.

Unter den Frauen, die der Braut Elsa folgen, befindet sich auch Ortrud. Als Elsa zum Kirchenportal emporsteigt, schreitet Ortrud dazwischen. Unruhe entsteht. Ortrud fragt Elsa vor allen Anwesenden, ob sie den Namen ihres Mannes kenne und ob der fremde Ritter Unglück befürchten müsse, gäbe er seinen Namen preis. Elsa verteidigt Lohengrins Ehre. Ortrud setzt nach, indem sie Lohengrin Zauberei unterstellt. Empörung, aber auch Misstrauen erfasst die Menge.

Der König erscheint in Begleitung von Lohengrin. Dieser sieht Ortrud neben Elsa und befielt ihr, von seiner Braut abzulassen. Als der Festzug schließlich ins Münster ziehen will, stellt sich Telramund Lohengrin entgegen. Er klagt Lohengrin des Zaubers an und fordert ihn auf, Auskunft über Stand und Herkunft zu geben. Lohengrin erklärt, weder ihm noch dem König sei er Rechenschaft schuldig. Nur Elsa dürfe er Auskunft geben. Lohengrin sieht, wie Elsa mit sich ringt. Elsa versichert Lohengrin ihre bedingungslose Liebe. Feierlich zieht der Zug in das Münster ein.

Dritter Aufzug

Von draußen dringt der Trubel des Hochzeitsfests in das Brautgemach. Das Hochzeitsritual wird vorbereitet. Danach sind Lohengrin und Elsa zum ersten Mal allein. Beide versichern, einander schon lange geahnt zu haben. Als Lohengrin ihren Namen nennt, bedauert Elsa, dass sie den seinen nicht kennt. Elsa fühlt sich wertlos vor Lohengrins übernatürlicher Natur. Sie erklärt, wie sehr sie in seinen Augen an Wert gewinnen müsse, wenn sie ein Geheimnis wahren dürfte, dessen Verrat ihn in Unheil stürzen würde.

Lohengrin versucht ihr Drängen abzuwehren. Er mahnt, dass er

ihr höchstes Vertrauen entgegen gebracht habe, als er ihrem Schwur Glauben geschenkt habe. Lohengrin betont, wie ihre Liebe zurückzahlen solle, dass er sein bisheriges glanzvolles Leben für sie geopfert habe. Entsetzt fährt Elsa zurück: Unter diesen Umständen könne es nicht lange dauern, bis sich Lohengrin zu seinem bisherigen Leben zurücksehne. Lohengrin versichert erschrocken, Elsa nie zu verlassen, solange sie nicht an ihm zweifle. Elsa ahnt, dass sie nicht imstande sein wird, Lohengrin für immer an sich zu binden.

In einer Vision sieht Elsa den Schwan, der zurückkehrt, um Lohengrin zu holen. Sie stellt die drei Fragen: nach seinem Namen, seiner Herkunft und seiner Art. Da stürmen Friedrich und vier Männer mit gezückten Schwertern in das Brautgemach. Doch Lohengrin erschlägt Friedrich. Er befiehlt, den Toten vor den König zu tragen und kündigt an, vor dem König und dem Volk offiziell Antwort zu geben.

Der König versammelt die Menge, da tragen brabantische Adlige die von einem Tuch bedeckte Leiche Friedrich von Telramunds herbei. Lohengrin klagt den Ermordeten des Meuchelmordes an, sowie Elsa, die ihren Schwur gebrochen hat. Dann gibt er Auskunft über seinen Namen, seine Herkunft und seine Art, wie seine Frau dies von ihm verlangte.

Lohengrin offenbart, dass er aus Montsalvat stamme. Dort hüten Ritter den wundertätigen Gral. Auf Sendung geschickte Gralsritter verlieren ihre überirdische Kraft so lange nicht, wie sie unerkannt bleiben. Er selbst sei vom Gral entsendet, sein Vater heiße Parzival, er selbst ist Lohengrin. Elsa steht wie betäubt. Sie bittet Lohengrin um Vergebung und fleht, sie nicht zu verlassen.

Lohengrin antwortet, ihrer beider Sühne sei, fortan getrennt zu sein und übergibt Elsa die Insignien für den Thron, den ihr Bruder zukünftig besteigen soll. Binnen Jahresfrist werde Elsas totgeglaubter Bruder Gottfried zurückkehren.

Triumpfierend über das Scheitern offenbart Ortrud den wahren Grund für das Verschwinden von Elsas Bruder: Sie selbst hat Gottfried in jenen Schwan verzaubert, der Lohengrin begleitet hat. In einem letzten Gebet kann Lohengrin Gottfried befreien und kehrt dann in das Reich des Vaters zurück.

INTERVIEW
Generalmusikdirektor Gabriel Venzago und Regisseur Erik Raskopf im Gespräch mit Chefdramaturgin Sonja Westerbeck

Sonja Westerbeck: Gabriel, was ist für dich der musikalische Kern der Oper?

Gabriel Venzago: Die vollständige Durchdringung des Stoffes auf allen Ebenen. Die märchenhafte Geschichte wird psychologisch, dramatisch, intellektuell und emphatisch bis ins Letzte ausgeleuchtet. Keine Person ist mehr stereotyp und jeder Figur und jedem Umstand sind präzise musikalische Techniken zugeordnet: traditionelle von den Italienern, Weber und Meyerbeer entlehnte, aber auch völlig neue, wie z. B. die natürliche Leitmotivtechnik und lichte Orchesterbehandlung. Man ahnt Debussy, erwartet Berg und ist mittendrin im Musikdrama.

SW: Wo darf in deinem Dirigat die Partitur leuchten – und wo steht ein erzählerischer Ton im Vordergrund? Wie schnell erliegt man dem mitreißenden Klangrausch?

GV: Der Lohengrin ist ein Klangstück. Die Partitur hat diesbezüglich im Lauten wie im Leisen viele Überwältigungsmomente. Aber der Klangrausch ist stets ein dramaturgisches Mittel und niemals Selbstzweck. Einzigartig sind für mich aber die sinfonischen Bögen. Das Vorspiel zum Beispiel ist ein einziger Atemzug. Das Ausatmen eines Riesen, eines Helden. Nie ist in der Oper bisher ein Held so übergroß und gleichzeitig so subtil gezeichnet worden. Dennoch muss viel Text verarbeitet werden. Das geschieht immer noch mit Rezitativen, die aber in Ton und Duktus nichts mehr mit der Automatik des klassischen Genres zu tun haben. Wie knapp, hoch emotional und dennoch punktgenau Telramund im ersten Akt die vielschichtige Geschichte erzählt, ist genial. Wagner betritt hier in der Orchestrierung Neuland. Das „deutsche" Orchester hat französische Farben und riskante Kombinationen bekommen und ist – vor allem – stets Teil des Diskurses.

SW: Was waren deine ersten, intuitiven Regie-Gedanken und konkreten Bilder zu Lohengrin?

Erik Raskopf: Ähnlich wie bei Verdi stehen den großen, bildkräftigen Chor-Tableaus die kammerspielartigen Szenen gegenüber, wie z. B. das Zwiegespräch von Ortrud und Telramund Anfang des zweiten Aktes oder das Brautgemach im dritten Akt. Diese oft schnellen Szenenwechsel und das Verlagern der jeweiligen Konflikte zu gestalten und zu bebildern hat einen großen Reiz. Auf der einen Seite steht ein orientierungsloses, verunsichertes Volk, das aus besseren Zeiten kommt und eine gefährlich-naive Sehnsucht nach Erlösung und neuen Strukturen hat. Und auf der anderen Seite war einer der ersten Gedanken, alle solistischen Figuren mehr aus ihrer Schablonenhaftigkeit heraustreten zu lassen und sie plastischer und farbenreicher zu zeigen. Sofort werden die Figuren weniger eindeutig, widersprüchlicher und komplexer: Ortrud sollte nicht nur die machtbesessene Manipulative sein, die Friedrich anstachelt und schlecht und bösartig ist. Sie ist auch eine Liebende und hat ihre Sehnsüchte. Genauso wenig ist Elsa nur die bemitleidenswerte, zurückgelassene Adelstochter, die nicht weiß, wie ihr geschieht, wenn sie angeklagt wird. Sie hat eine natürliche Stärke – immerhin trägt sie in dieser Anklage-Situation ihre Last ganz allein. Schon die erste Szene ist hart: Elsa wird als Beschuldigte einer reinen Männergesellschaft vorgeführt, niemand ist bereit, ihr zur Seite zu stehen. Das ist dramatisch und furchtbar. Keiner hat eine Idee für sie; aber sie selbst hat eine Vision, an die sie glaubt – und dadurch wächst sie. Wie fatal es dennoch ist, Zweifel zu säen, ist der Erzählstrang von Ortrud und Friedrich von Telramund, der viel mehr ist als das besiegte Opfer, der verletze Verbannte. Immerhin hatte er Elsa lange Schutz geboten und sollte sie sogar heiraten. Er hat sich aber auf Ortrud eingelassen und ihre Gier auf den Thron wird ihm zum Verhängnis. In König Heinrich sehe ich einen gebrechlichen König, ausgelaugt und in den letzten Zügen seines Lebens, definitiv seiner Herrschaft. In einem letzten Kraftakt will er das Land retten. Wie die jeweiligen Machthaber auf ihren Positionen wirken, bestimmt, wie das Volk sich dreht und wendet – König Heinrich dankt ab und alle Hoffnung liegt bei Lohengrin. Aber Lohengrin muss aus bekannten Gründen die Thronfolge ausschlagen – und Gottfried wird am Ende auf diese Position gestoßen. Das Volk dreht sich dabei immer dorthin, wo am meisten Zukunftsfähigkeit versprochen wird.

SW: Was ist dein Inszenierungsansatz?

ER: Als Klammer über die gesamte Oper kristallisierte sich zu Beginn der Konzeptionsphase die Idee der Vorgeschichte heraus: Unter allem liegt ein Geheimnis, das in der Rückschau Elsas Handeln und ihre Gefühlswelt erklärt und das sie die gesamte Erzählung über zu steuern scheint. Wir nehmen an, Elsa trägt ein Trauma in sich: Ihr Vater, der Herzog von Brabant, hat beide Kinder misshandelt und missbraucht. Sie erlebte also eine stark gestörte und vergiftete Beziehung, die in einen Vatermord mündete. Der Bruder konnte fliehen, doch Elsa trägt dieses Geheimnis, das ihr Bruder der Mörder ist, nun als Wissens-Bürde mit sich, die um keinen Preis verraten werden darf. Damit hat Elsa also im Brautgemach ihre ganz eigenen Beweggründe, Lohengrin am Ende die entscheidenden – verbotenen – Fragen zu stellen. Sie ist nicht einfach nur aufgehetzt durch Ortrud und Telramund, die den Zweifel säen. Elsa sucht mit diesen Fragen das

vollkommene Vertrauen in Lohengrin, um sich letztlich selbst ihm gegenüber – als einzigen – öffnen zu können und ihm ihre eigene grausame Vorgeschichte anzuvertrauen. Ihn zu prüfen, ob er das Geheimnis bewahren kann und dadurch beide zu ebenbürtigen Liebenden werden zu können, ist eine der Setzungen in unserem *Lohengrin*. Sie verändert die Entwicklung der Liebesbeziehung.

SW: Welchen Aspekt des Werkes empfindest du als größte Herausforderung?

ER: In *Lohengrin* gibt es auf vielen Ebenen die berühmte Nuss zu knacken: Als erstes hat man zu tun, die Menge an Menschen zu koordinieren. Schier nicht enden wollende Kostümanproben in der Vorbereitung und bis zu 80 Leute auf der Probebühne – das ist im täglichen Probenprozess keine kleine Aufgabe für alle Beteiligten. Dabei sind alle Abteilungen gefordert und es fließen letztendlich viele Kompetenzen zusammen zu einer großen Gesamtleistung des Hauses.

Dass die Sage zeitlich konkret in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts verortet ist, stellt ebenso eine Aufgabe an die Konzeption genauso wie die historische Bedeutsamkeit des Werkes an sich. Die Geschichte, die Sage hat ihre eigenen Gesetze, denen unser Ansatz sich universeller annehmen will, ohne diese mythische Welt, in der ein Wunder geschieht, von Zauberkraft die Rede ist und eine Thronfolge zu klären ist, zu verlassen. Aber Themen wie Vertrauen und Verrat, bedingungslose Liebe versus menschliche Zweifel, Machtmissbrauch und Hoffnung auf Erlösung bleiben dabei universell übertragbar.

SW: Wie würdest du als Dirigent musikalisch das Verhältnis zwischen Elsa und Lohengrin?

GV: Lohengrins Satz „Elsa, ich liebe dich“ – auch wenn der unrealistisch schnell nach der ersten Begegnung fällt – ist wahrhaftig gemeint. Er ist voller Symbolkraft, getragen von der Idee der uneingeschränkten Liebe und Treue. Angehalten durch eine Fermate wird diese erste Begegnung zu einem der innigsten Momente des Stückes. Die Zeit bleibt stehen, komponierte Endlosigkeit, und wie im Film ein Zoom auf das Hauptpaar, das mitten in lauter Gesellschaft in einer eigenen Welt steht. Lohengrin wirbt nicht. Er siegt. Und Elsa hat ihn geschaut. Ein Märchen, das hier Gestalt annimmt. Möglicherweise wird Elsas Zweifel weniger durch die Intrige genährt, als vielmehr durch Lohengrins endlose Beteuerungen, sie nie nach seiner Herkunft und seinem Wesen zu befragen. Der Sprung in die Realität gelingt beiden nicht.

SW: Welche Eigenheiten birgt die Partitur?

GV: Viele Stellen in Wagners Opernpartituren sind nah an der sinfonischen Dichtung. Signifikant ist z. B. die musikalische Ausführung von Lohengrins Herkunft. Extrem hohe Streicher sind „oben“ aufgehängt, das Orchester durchmisst in der Folge alle seine Lagen bis hin zu den spät einsteigenden Kontrabässen, welche die Ankunft des Helden auf der Erde schildern. Dazu kommen Naturlaute und klirrende Klänge aus Licht oder Posaunen- und Hörnerregionen aus dunklem Stoff. Erzählt wird ebenso realistisch, wie ein Tropfen Intrige dem Zweifel immer ausgedehnteren Raum gewährt. Noch benutzt Wagner nicht das immense *Ring*-Orchester, aber viel Neuartiges kommt aus dem Orchestergraben, der ebenbürtiger Mitspieler der Bühne geworden ist.

SW: Gibt es musikalische Unterschiede zwischen den Akten oder ist alles aus einem Guss?

GV: Jeden Akt empfinde ich als eigenständige Oper in der Oper – verschieden in Wesen und Timing. Gleichzeitig entwickelt sich alles aus sich selbst heraus und wird von einem riesigen Bogen überwölbt. Und ja, es ist aus einem Guss.

Der erste Akt ist quasi ein großes Rezitativ, also eine Erzählung in individuellen Tempi und eben nicht strikt im Takt. Das besondere hier ist die Länge dieses Rezitativs und das Einsetzen der sogenannten Königstrompeten. Das erscheint fast konventionell, denn schon im Barock waren die Trompeten Insignien der Macht. Der zweite Akt beginnt in verlorener, zum Teil einstimmiger Trostlosigkeit und mit dem düsteren Dialog zwischen Ortrud und Telramund. Sukzessive geht das Rezitativische in gebundene Formen und durchkomponierte Abläufe über. Das erste und zweite Bild dieses Aktes sind für mich das musikalische Herzstück der Oper. Der Akt selbst stellt ein einziges Crescendo dar. Alle Mittel sind jetzt ausgeschöpft. Und dennoch steigert sich der dritte Akt durch eine fast radikale Reduktion der Mittel. Man kommt inhaltlich zur Sache, auch wenn die Worte dazu fehlen. Und zyklisch endet das grandiose Werk auf dem höchst gesteigerten Nullpunkt.

SW: Welche Welt hast du als Regisseur zusammen mit Bühnenbildner Christoph Schubiger entwickelt?

ER: *Lohengrin* folgt als Oper bestimmten Regeln: Vieles ist musikalisch in der Partitur klar ausformuliert, Tempi sind vorgegeben und Wagner selbst hat Regieanweisungen hineingeschrieben. Das alles mit den eigenen Bildern in Einklang zu bringen und sich frei durch das Stück zu bewegen, ist nicht immer leicht. Die Musik ist dabei immer als Rahmen stark präsent und hat eine enorme Kraft.

Die Handlung beginnt mit König Heinrich, der in Brabant Mitstreiter für einen Krieg sucht. Aber die Tage des Königs sind gezählt, seine Herrschaft ist kurz vor dem Zusammenbruch. Das Volk sehnt sich nach besseren Zeiten. Dazu hat Christoph Schubiger einen Raum entworfen, der das metaphorisch abbildet: ein düsterer, geschlossener

Raum, der die Hoffnungslosigkeit der Zukunft aufzeigt: Der Raum hat Risse in der Fassade, bröckelt und legt Schichten einer feudaleren Vergangenheit frei als Zeichen für eine sich stets wiederholende, immer gleich herrschende Macht, die ihre Zeiten gehabt hat bzw. sie überdauert. Räumlich muss immerhin auch Platz für ein Wunder sein … Lohengrin – das Wunder! – bricht mit seinem Auftrag aus einer ganz anderen Welt als Hoffnungsträger hinein in diese dunkle, absterbende Welt. Aber Lohengrin kann den Auftrag nicht erfüllen und muss zurück in seine Grals-Welt. Die Mission ist gescheitert, das Volk enttäuscht. Da geht der Fokus auf den Erben von Brabant, Gottfried. Er wird die nächste Schicht auf die Geschichte auftragen …

*SW: Wir haben mit allen Solist*innen, Chor und Extrachor mitunter über 80 Mitwirkende auf der Bühne. Wie begegnest du der Wucht der großen Tableaus musikalisch?*

GV: Ich liebe die Emotion und bin gerne impulsiv. Dennoch muss der Dirigent bei aller Emotion und Berührung den großen Zug klar steuern. Zuerst wird die Sprache in den Vordergrund gesetzt, damit alle in die gleiche Richtung gehen. Wir haben viel miteinander diskutiert und versucht, einen gemeinsamen Stil zu schaffen. Bis auf Corby Welch, den wir glücklicherweise nach *Die tote Stadt* wieder als Gast gewinnen konnten, geben alle Solist*innen ihre Rollendebüts in dieser Premiere. Es macht große Freude, von Grund auf an den Partien zu feilen – szenisch wie musikalisch. Auch die Arbeit mit dem Chor, der eine Hauptrolle innehat, war herausfordernd. Wie bekommen wir es hin, dass so viele Menschen gemeinsam singen, aber das Gesungene dennoch wie Sprache klingt? Später hat Wagner solche Chöre nie mehr komponiert. Er fand keine Antwort auf die Frage, wie eine so große Masse natürlich aus einem Munde reden kann. Außer, dass man sie manipuliert. Ansätze solcher Manipulation finden sich durchaus in der Erzählung. Die „Klangrede“ stand auch im Vordergrund in der Arbeit mit dem Philharmonischen Staatsorchester. Die ausgedehnte Länge des Stücks ist wie ein Marathon, auch ein Marathon an Nuancen. Wenn alle aufeinander eingestellt sind, dann wird auch hörbar, dass wir gemeinsam auf der Wagner-Welle surfen.

KURZE WERKGESCHICHTE

Wagner begegnete dem *Lohengrin*-Stoff erstmals in Paris, angeregt durch dieselbe germanistische Abhandlung, der er bereits die Idee zu *Tannhäuser* verdankte. Für die Ausarbeitung zog er außerdem Joseph Görres' Ausgabe des mittelalterlichen *Lohengrin*-Epos heran, eine Neuübertragung von Wolframs *Parzival*, die Sagensammlungen der Brüder Grimm sowie historische Literatur zum mittelalterlichen Flandern. Im Sommer 1845, während eines Kuraufenthalts in Marienbad, entwarf er innerhalb weniger Tage die gesamte Prosafassung, für zentrale Passagen bereits mit dem späteren Wortlaut; im Spätherbst desselben Jahres war die Dichtung fertig. Die Vertonung begann im folgenden Sommer, zunächst mit dem dritten Akt, weil ihm die Gralserzählung als Kern des Werks galt. Das Particell war im August 1847 fertig, die Instrumentation zog sich bis zum April 1848 hin. Eine ursprünglich vorgesehene Uraufführung in Dresden zerschlug sich, weil Wagner sich inzwischen offen zur Pariser Revolution von 1848 bekannt hatte. Als Franz Liszt das Werk schließlich 1850 in Weimar zur Uraufführung brachte, war Wagner selbst – am Dresdner Maiaufstand beteiligt – steckbrieflich gesucht und lebte im Schweizer Exil; seine eigene Uraufführung konnte er nicht miterleben.

Im Zentrum der Handlung steht der Gralsritter Lohengrin, der die zu Unrecht angeklagte Elsa von Brabant im Gottesgericht verteidigt – unter der Bedingung, dass sie nie nach seinem Namen und seiner Herkunft fragt.

Lohengrin trägt den Gattungsnamen „romantische Oper" und folgt darin einem Muster, das Carl Maria von Webers *Euryanthe* vorgeprägt hatte: ein helles Protagonistenpaar aus Sopran und Tenor, ein dunkles Gegenpaar aus Bariton und Mezzosopran, dazu ein vermittelnder König im Bass. Gerade im Vergleich zeigt sich der Fortschritt: Was bei Weber konventionelle Eifersuchtshandlung bleibt, wird bei Wagner zum Ideendrama – zum letztlich unauflösbaren Konflikt zwischen Utopie und Wirklichkeit. Elsa verkörpert darin die ersehnte Zukunft, die reine, unwillkürliche Menschenliebe. Ortrud dagegen steht für das Machtstreben: Ihr Beharren auf dem Vergangenen schlägt in mörderischen Fanatismus um, und in einem Brief an Liszt bezeichnete Wagner sie unumwunden als „Reaktionärin". Dass es dabei um sehr viel mehr geht als um den überlieferten Streit zwischen Christen und Heiden im Jahrhundert Heinrichs I., macht diese politische Grundierung deutlich.

Musikalisch entspricht dieser Wende zum Ideendrama die weitgehende Überwindung der Nummernoper: Akte und Szenen werden durch gemeinsames thematisches Material zur Einheit verbunden, Personen und Sphären feste Tonarten zugeordnet – A-Dur für Lohengrin und die Gralswelt, das parallele fis-Moll für Ortrud und Telramund, das unbestimmte, vorzeichenlose C-Dur für den vermittelnden König Heinrich. Entsprechend dominieren bei Lohengrin helle Klangfarben, voran der seinerzeit vielbewunderte Effekt zusätzlich unterteilter Violinstimmen, während für Ortrud und Telramund dunkel timbrierte tiefe Streicher und Holzbläser stehen und den König strahlendes Blech kennzeichnet. Ganz überwunden ist die Nummernoper allerdings noch nicht – der populäre Brautchor des dritten Akts bleibt ein konventionelles Versatzstück –, doch der durchgehend „sinfonische" Orchestersatz mit eigenständig geführten Nebenstimmen weist bereits den Weg zur voll entwickelten Leitmotivtechnik der späteren Werke.

Die Weimarer Uraufführung stieß zunächst weitgehend auf Unverständnis; das Werk überforderte ein Publikum, das an gewohntere Formen gebunden war. Innerhalb des folgenden Jahrzehnts brachten es dennoch bereits einundzwanzig Theater auf die Bühne. Folgenreich wurde der Besuch des fünfzehnjährigen bayerischen Kronprinzen Ludwig im Jahr 1861: Das Erlebnis band ihn so an Wagner, dass er ihn unmittelbar nach seiner Thronbesteigung 1864 an den Münchner Hof holte. Als Ludwig 1867 eine Neuinszenierung anordnete, kam es zum Streit über die Ausstattung – Wagner wollte ein schlichtes, frühmittelalterliches Bühnenbild, Ludwig bestand auf prunkvollem, an hochmittelalterlichen Formen orientiertem Dekor im späteren „Neuschwanstein"-Stil. Der König setzte sich durch, und *Lohengrin* wurde in der Folge oft als aufwendiges Märchenspektakel inszeniert.

Parallel dazu entwickelte sich eine nationalistisch aufgeladene Deutung, die Lohengrin als Heilsbringerfigur vereinnahmte: Kaiser Wilhelm II. inszenierte seine Ankunft in Hamburg demonstrativ in einem schwanengezogenen Boot, und die nationalsozialistische Propaganda setzte noch Adolf Hitler unverhohlen mit dem „Führer von Brabant" gleich. Geflissentlich übersehen wurde dabei, dass der Heilsbringer in der Oper scheitert, der Konflikt ungelöst bleibt und das letzte gesprochene Wort des Stücks „Weh!" lautet.

FRAGEN, – sprachlicher Ausdruck eines Vakuums im Erkenntnisdrang, wodurch die Erweiterung des Wissens um einen gegebenen Gegenstandsbereich erstrebt wird. Fragen setzt die Empfindung oder das Denken der Unvollständigkeit des bereits Gewussten voraus, woraufhin sich das Bedürfnis einstellt, die betreffenden Aspekte des Unbekannten sprachlich zu formulieren und nach einer Antwort zu suchen. Das Fragen im Alltagsleben beschränkt sich auf die pragmatische Orientierung und Sicherung des menschlichen Verhaltens, oder es erfolgt oft aus Neugierde. Eigentliches Fragen wird im Denken reflektiert, man wird sich des Bedürfnisses des Fragens und dessen Funktion im Erkenntnisprozess bewusst. Bereits Sokrates hatte darauf hingewiesen, dass man letztlich „nichts weiß"; von Augustinus bis zum Renaissancedenken wurde man sich der wissenden Unwissenheit in zunehmendem Maße bewusst, wodurch für immer der Grund zur fragenden Offenheit in jedem wissenschaftlichen und philosophischen (nichtdogmatischen) Denken gelegt wurde. Die Anfänge des kausalen, urteilenden und Schlüsse ziehenden Denkens dürfen wohl mit den ersten Formen sprachlicher Ausdrücke von Fragen zusammenfallen. Die Philosophie selbst beginnt mit den Fragen nach den letzten Dingen, Ursachen und Prinzipien der Natur, und wesentlich an ihr ist das fortschreitende Fragenkönnen unter jeweils neuen Gesichtspunkten, nicht die geschichtliche Reihe der darauf gegebenen Antworten.

Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

Lohengrin, 1. Akt

EIN RECHT AUF FRAGEN

Eines der wesentlichen Merkmale der Tragödie ist die Anagnorisis, die so genannte Erkennungsszene aus der Poetik des Aristoteles. Sie bewirkt den Umschwung der Handlung – und damit die theatrale Kraft. „Wer bist du?“, fragt schon Achill verzweifelt Penthesilea, die Königin der Amazonen. Und auch in der Begegnung von Iphigenie und Orest, der Priesterin und dem Schiffbrüchigen, in Tauris steht das Sich oder Einander-Erkennen im Zentrum des Bühnengeschehens: Darin ist die Essenz dessen enthalten und vor allem ausgesprochen, was Begegnung bedeutet, für Dramen und für menschliche Geschichten: einander im Wesen – und im Wesentlichen – zu sehen. In Vorurteilen gefangen, verkennen sich Achill und Penthesilea zunächst. Unwissend fangen sie an, die Zeichen des Körpers und der Sprache zu deuten, beginnen, einander und damit auch sich selbst erst allmählich zu erkennen. Deutungen und Missdeutungen finden statt. Erst dann kommt es zur Offenbarung, zur Aufklärung, zur Erkenntnis. Und erst dann gibt es ein Ich und ein Du; von der Fremdheit zum Erkennen. Das Ich bildet sich nur, in dem das Du auch antwortet. Im Miteinander sprechen liegt das gesamte zwischenmenschliche Potenzial. Dialog, Rede und Gegenrede können – trotz subjektiver Differenzen in der Begegnung – Beziehungen schaffen. Das Frage-Antwort-Spiel ist die eigentliche Identitätsstiftung – z. B. zweier Liebender, wie hier im *Lohengrin*.

Im *Lohengrin* erklingt das sprichwörtlich gewordene Frageverbot „Nie sollst du mich befragen …“. Doch Elsa kann sich – ob aus durch Zweifel genährter Unsicherheit oder eigenem innerem Drang – an das Frageverbot nicht halten. Sie bittet im dritten Akt ihren zukünftigen Mann: „O mach mich stolz durch dein Vertrauen, dass ich in Unwert nicht vergeh’! Lass dein Geheimnis mich erschauen, dass, wer du bist, ich offen seh’!“ Welch ein Vertrauensbeweis wäre es seitens Lohengrin, ihr, Elsa, zu sagen, wer er ist und sie damit als Geheimnisträgerin wertzuschätzen. Dann könnte auch sie ihm ihr Innerstes anvertrauen, es hätte zur Begegnung auf Augenhöhe kommen können. Allein der Mythos des Gralsritters verhindert dies, Mythos verlangt Glauben, Zweifel sind die Kinder der Aufklärung. Die Beziehung zwischen Lohengrin und Elsa scheitert, sowie die gesamte Thronfolge von Brabant. Elsa steckt in einem klassischen Dilemma: Ist es so verkehrt zu fragen, mit wem an ihrer Seite sie durchs Leben geht und die Brabanter in die Zukunft führt? Der Gralsritter muss nach Beantwortung der Fragen zurück zu seinem Vater Parsifal, so ist es die Bestimmung; der erlöste Bruder Gottfried wird Herrscher von Brabant – und Elsa? Scheitert sie? Sie hat gefragt – und hat eine Antwort bekommen.

Ach, könnt’ ich deiner wert erscheinen,
müsst’ ich vor dir nicht bloß vergehn;
könnt’ ein Verdienst mich dir vereinen,
dürft’ ich in Pein für dich mich sehn!
Wie du mich trafst vor schwerer Klage,
o wüsste ich auch dich in Not;
dass mutvoll ich ein Mühen trage,
kennt’ ich ein Sorgen, das dir droht!
Wär’ das Geheimnis so geartet,
das aller Welt verschweigt dein Mund?
Vielleicht, dass Unheil dich erwartet,
würd’ aller Welt es offen kund?
Wär’ es so und dürft’ ich’s wissen,
dürft’ ich in meiner Macht es sehn,
durch keines Drohn sei mir’s entrissen,
für dich wollt’ ich zu Tode gehn!

Elsa, 3. Akt

FOTOS

S. 4/5 Stephan Bootz, Tim-Lukas Reuter, Brett Carter, Julija Vasiljeva, Herrenchor, Extrachor
S. 9 Nadja Stefanoff, Corby Welch
S. 14/15 Tim-Lukas Reuter, Herrenchor
S. 16 Brett Carter, Julija Vasiljeva
S. 20 Julija Vasiljeva, Nadja Stefanoff
S. 22/23 Nadja Stefanoff, Corby Welch
S. 24 oben: Corby Welch, Brett Carter, Herrenchor, Nikolas Groth, David Jakob Schläger, Statisterie; unten: Brett Carter, Julija Vasiljeva, Nadja Stefanoff, Chor
S. 27 Brett Carter, Julija Vasiljeva, Nadja Stefanoff
S. 28 Stephan Bootz, Tim-Lukas Reuter, Chor
S. 31 Lennard Simon

NACHWEISE

Das Interview mit Erik Raskopf und Gabriel Venzago ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.
Der Text *Das Recht auf Fragen* ist ein Originalbeitrag von Sonja Westerbeck für dieses Heft.
Kurze Werkgeschichte – https://wagnerportal.de/wissen/oper/lohengrin
FRAGEN – eine Definition aus dem Philosophischen Wörterbuch; Hrsg. Georgi Schischkoff, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991

Alle Probenfotos stammen von
© Andreas J. Etter

IMPRESSUM

Spielzeit 2026/2027

Herausgeber
Staatstheater Mainz
www.staatstheater-mainz.com

Intendant
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor
Erik Raskopf

Redaktion
Sonja Westerbeck

Druck
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH & Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin

O mach mich stolz durch dein Vertrauen,
dass ich in Unwert nicht vergeh'!
Lass dein Geheimnis mich erschauen,
dass, wer du bist, ich offen seh'!

Elsa, Dritter Akt

www.staatstheater-mainz.com