

Zur gesellschaftspolitischen Dimension des *Lohengrin* und Deutung der Romantischen Oper von Seiten Liszts

Axel Schröter

Wagner hat noch kurz vor seinem Tode den *Lohengrin*-Stoff als den »allertraurigsten«¹ bezeichnet. In seiner Abhandlung »Eine Mitteilung an meine Freunde« aus dem Jahre 1851 sah er darin sogar die »Tragik des Lebens-elementes der modernen Gegenwart«². Dechiffriert man die Oper gesellschaftspolitisch im Sinne von Udo Bermbach³, so ist mit Lohengrins Abschied und seiner Rückgabe der »Insignien der Herrschaft«⁴ (also Horn, Ring und Schwert) tatsächlich ein Zustand erreicht, der die alte Gesellschaftsordnung nicht nur restituiert, sondern auch symbolisch festigt. Lohengrin, für Wagner die Verkörperung eines »neuen Menschen« (auch eines »absoluten

1 Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 6. Januar 1883, in: Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher* (CT), Bd. 2, München 1977, S. 1088.

2 Wagner schrieb: »Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrin's als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt [...]. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die ›Antigone‹ – in einem allerdings anderen Verhältnisse – für das griechische Staatsleben es war.«, in: Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), Leipzig⁶o. J. [1911], Bd. 4, S. 230-344, hier: S. 297.

3 Vgl. Bermbach, Udo: »Lohengrin. Frageverbot und ästhetische Mission«, in: Ders.: »Blühendes Leid«. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart u. Weimar 2003, S. 117-139; Ders.: »Der Fürst als Republikaner. Zu Richard Wagners ›Lohengrin‹«, in: Ders.: *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, S. 218-237; Ders.: »Die Machtlosigkeit der Mächtigen. Herrscherfiguren in Wagners Musikdramen«, in: Ders.: *Opernsplitter. Aufsätze. Essays*, Würzburg 2005, S. 213-220.

4 Ders.: »Der Fürst«, S. 237.

Künstlers«),⁵ dessen Erscheinen den König partiell zu einer reinen Repräsentationsfigur werden lässt und einen Wandel der politischen Strukturen in greifbare Nähe rückt, scheitert. Er bleibt unverstanden, selbst von Elsa, die ihm und der Gralswelt am Nächsten steht und am Ende tot zu Boden sinkt. Die Chancen auf einen politischen Wandel sind damit gleichermaßen vertan wie auf reinmenschlicher Ebene die auf eine glückliche Ehe, die idealerweise im »reinen sinnlichen Gefühlsvermögen«⁶ bzw. im Glück, »das sich uns nur durch Glauben gibt«⁷, hätte fußen müssen.

Zeitgenössische Deutungen des *Lohengrin*⁸ lassen von der gesellschafts-politischen Dimension des Werks, die Bermbach konzise dargelegt hat, kaum etwas erahnen. Das verwundert nicht, schließlich fand die Uraufführung nach der gescheiterten 1848er Revolution statt, und es war daher mehr als klug, von der etwaigen politischen Sprengkraft des Stücks abzulenken. Franz Liszt, von dem die umfassendste zeitgenössische Werkerläuterung stammt, setzte die Akzente möglicherweise auch vor diesem Hintergrund auf eine Ebene, die primär im Hinblick auf ein christlich-romantisches Verstehen wichtig geworden ist. Ist seine Deutung zumindest mit Wagners gemeinhin herangezogenen Vorstellungen aus der Zeit um 1850/1851 nur bedingt in Übereinstimmung zu bringen, so wurde sie dennoch zu einer Rezeptionskonstanten, die nicht zuletzt in den 1890er Jahren für Cosima Wagners Bayreuther Idee einer »christlichen Trilogie«⁹, bestehend aus *Parsifal*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, wichtig wurde.

Im Folgenden wird zunächst mit Blick auf das Thema der Tagung auf die Uraufführung des *Lohengrin* und Liszts christlich-romantische Deutung eingegangen, woraufhin dieser Wagners Intentionen aus der Zeit um 1850/1851 gegenübergestellt werden, um im Anschluss daran wiederum Liszts Inter-

5 Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 185-188.

6 SSD, Bd. 4, S. 298.

7 Wagner, Richard: *Lohengrin*, Partitur, in: Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/II)*, Bd. 7/II, Mainz 1998, S. 105, T. 785-788 bzw. SSD, Bd. 3, S. 89 (*Lohengrin*, zweiter Aufzug, zweite Szene).

8 Vgl. Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Preswesens in Deutschland. Dargestellt vom Anfang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 7), Tl. 4, Bd. 3, Regensburg 1968, Sp. 656-810.

9 Bauer, Oswald Georg: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele*, Bd. 1, Berlin u. München 2016, S. 249 sowie S. 255f.

pretation mit Blick auf ihre Voraussetzungen und Wirkungsgeschichte zu kontextualisieren. Letztlich ging der »rezeptionsgeschichtliche Urknall von Wagners Werk«, um die griffige Formulierung aus dem Flyertext der Tagung aufzugreifen, von einer Deutung aus, die zumindest mit Wagners revolutionärem Denken nicht konform verlief und letztlich auch nicht wirklich die Intentionen aus der Zeit der Entstehung traf.

Zur Weimarer Uraufführung unter Franz Liszt

Liszts Uraufführung des *Lohengrin* war bekanntlich ein Ereignis, das der Reputation Weimars und letztlich auch derjenigen Liszts in seiner Funktion als Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten enorm förderlich gewesen ist.¹⁰ Findet man in den zeitgenössischen Rezensionen auch nicht selten Kritik an den unzureichenden äußerlichen Mitteln der Aufführung, wobei vor allem die geringe Besetzungsstärke von Chor und Orchester (sechs erste Violinen) sowie die kärgliche szenische Ausstattung genannt werden,¹¹ so erzielte das Weimarer Hoftheater mit den *Lohengrin*-Aufführungen den-

10 Vgl. Schröter, Axel: »Liszts Wirken in Weimar. Innen- und Außensicht«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, Göttingen 2011, S. 155-171; Dieckmann, Friedrich: »Die neuen Dioskuren. Liszt, Wagner, Lohengrin und Weimar«, in: ebd., S. 15-48; Altenburg, Detlef: »Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst. Hofkonzerte, Musiktheater und Konzertreisen«, in: Ders. (Hg.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar 24. Juni-31. Oktober 2011*, Köln 2011, S. 164-171.

11 Die Uraufführung des *Lohengrin* wurde in der *NZfM* ausführlich besprochen, vgl. dazu: U. [Uhlig], T. [Theodor]: »Drei Tage in Weimar. Das Herderfest. Richard Wagner's Oper ›Lohengrin‹«, in: *NZfM*, Jg. 17, Bd. 33 (Nr. 19, 3. September 1850), S. 107; ebd. (Nr. 21, 10. September 1850), S. 115f.; ebd. (Nr. 22, 13. September 1850), S. 118ff.; ebd. (Nr. 25, 24. September 1850), S. 136ff.; ebd. (Nr. 28, 4. Oktober 1850), S. 151f. sowie ebd. (Nr. 30, 11. Oktober 1850), S. 162ff. Im Schlussartikel hieß es u. a.: »Muß daher auf der einen Seite anerkannt werden, daß mit verhältnißmäßig geringen Mitteln hier Bedeutendes geleistet worden ist, so darf auf der andern Seite doch nicht verschwiegen werden, daß für eine Aufführung im Sinne des Werkes selbst und seines Schöpfers diese Mittel sich zuweilen als unzureichend herausstellten. Namentlich zeigte sich das in der Besetzung der Partie des Lohengrin, so wie der Anzahl der Violinen im Orchester und der Stimmen im Chore. [...] Sechs erste Violinen zu einem Blasorchester, das in seinen einzelnen Partien nicht zwei-, sondern konsequent dreistimmig besetzt ist, müssen unter jeder Bedingung ebenfalls als unverhältnißmäßig bezeichnet werden. Doch – wie gesagt – ist dies kein Tadel für die Ausfüh-

noch wieder eine überregionale, ja internationale Beachtung, die ein Ziel der Kulturpolitik gewesen ist und wohl nicht zuletzt auch ein Grund dafür war, warum man Liszt für Weimar gewonnen hatte.¹²

Die *NZfM* unterstrich beispielsweise in ihrer Ausgabe vom 11. Oktober 1850, also etwa sechs Wochen nach der Uraufführung des *Lohengrin*, die Verdienste, die sich Liszt seit seiner Anstellung in Weimar um das dortige Kunstleben erworben habe. Sie verwies neben dieser Aufführung u. a. auf die Dirigate des *Tannhäuser* sowie der 9. Symphonie Beethovens und gelangte daraufhin zu dem Schluss, Liszt habe damit »den Weimaranern Kunstgenüsse verschafft, deren sie ohne ihn wahrscheinlich niemals theilhaftig geworden wären.«¹³

Selbst die *Weimarische Zeitung*, die Liszt bzw. seinen Dirigaten gegenüber in der Regel vergleichsweise wortkarg blieb – wenn sie denn überhaupt berichtete –, veröffentlichte am 31. August 1850 einen umfangreichen Artikel über die Uraufführung des *Lohengrin*¹⁴, in welchem der Rezensent, der Weimarer Referendar und spätere Regierungsrat Franz Müller, durchaus nicht an Lob in Bezug auf die Aufführung sparte. Liszt habe mit der »Einführung des *Lohengrin* auf der Weimarischen Bühne« seine »großen Verdienste um das musikalische Wesen in Weimar« durch »ein neues und nicht das geringste« erweitert. Er habe sich, wie auch die Theaterleitung, »ein Anrecht auf den wärmsten Dank aller Kunstfreunde erworben«. Der »Hervorruhr Liszt's und der Sänger nach dem Schlusse der Oper« sei eine »wohlverdiente Anerkennung von Seiten des Publikums« gewesen.¹⁵

rung, sondern nur eine Aussprache des Bedauerns darüber, daß bedeutendere Mittel zu beschaffen nicht möglich gewesen ist.«, siehe ebd., S. 162.

- 12 Bis zur Niederlegung seines Amtes als Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst wurde *Lohengrin* in Weimar im Sinne eines Repertoirestücks insgesamt achtzehnmal aufgeführt: Nach der Uraufführung am 28. August, 14. September und 9. Oktober 1850, am 12. April und 11. Mai 1851, am 11. Januar, 15. Mai, 5. Juni, 2. Oktober und 27. November 1852, am 5. März 1853, am 17. April und 22. Oktober 1854, am 24. Februar 1856, am 26. April 1857 sowie am 24. Januar, 31. Januar und 27. Februar 1858; vgl. die Online-Datenbank des DFG-Projektes »Theaterzettel Weimar« (<www.theaterzettel-weimar.de>).
- 13 U. [Uhlig], T. [Theodor]: »Drei Tage in Weimar.«, (Nr. 30, 11. Oktober 1850), S. 163.
- 14 Der Bericht ist abgedruckt bei Kirchmeyer, *Situationsgeschichte*, Sp. 663-668; online verfügbar unter: <<https://zs.thulb.uni-jena.de>>.
- 15 Zit. nach: ebd., S. 668. Glaubt man den Erinnerungen Eduard Genasts, dem Regisseur der Uraufführung, so handelt es sich bei der Darstellung Müllers wohl noch um eine sehr beschönigende. Er memorierte über die zweite Aufführung am 14. September 1850 zumin-

Liszts verbale Interpretation des *Lohengrin*

Im Unterschied zu zahlreichen anderen Werken, die Liszt in Weimar dirigierte, unterstrich er im Fall von Wagners *Lohengrin* dessen Bedeutsamkeit in einem außerordentlichen Maß publizistisch, indem er eine umfangreiche Broschüre mit dem Titel »*Lohengrin / de / R. Wagner / par / F. Liszt // précédé d'une relation des Fêtes / de Herder et Goethe / (25 et 28 Août 1850) / a / Weymar / Leipzig / Brockhaus – etc*« verfasste.¹⁶ Die darin vorgenommene verbale Interpretation kann für die Rezeptionsgeschichte des *Lohengrin* kaum hoch genug eingeschätzt werden, zumal Liszt sie gleich mehrfach publizierte.¹⁷ Besonders wichtig waren unter den Veröffentlichungen in deutscher Sprache die Übersetzungen Karl Ritters und Ernst Weydens. Ritter fertigte eine Übersetzung an, die Wagner selbst redigierte und die am 12. April 1851 in der *Illustrierten Zeitung* erschien.¹⁸ Die Übersetzung des Kunsthistorikers Dr. Ernst Weyden wurde 1852 in Form einer Broschüre publiziert. Sie bildete auch die Grundlage der später von Lina Ramann im Rahmen der *Gesammelten Schriften* herausgegebenen Fassung.¹⁹ Das französische Original ließ Liszt u. a. 1851 bei Brockhaus (Leipzig) veröffentlichen, zunächst nur in Form des *Lohengrin*-Aufsatzes und des Berichtes über die Herderfeier, dann aber auch erweitert um eine entsprechend umfangreiche Betrachtung über *Tannhäuser*.

Liszts verbale Interpretation des *Lohengrin* rückt insbesondere die christlich-romantische Dimension des Werks ins Bewusstsein. Denn Liszt stellt die Legende vom Heiligen Gral im christlichen Sinn als wesentlich für

dest: »Auch bei der Wiederholung erzielten wir keinen lebhafteren Beifall. Äußerungen wie: »Die Oper ist viel zu lang! Man wird von der Masse Musik erdrückt! Wer soll denn das vier Stunden aushalten?« hörte man allüberall.«, zitiert nach: Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 26), Bd. 26, Mainz 2003, S. 62.

16 So lautet der originale handschriftliche Titel, der in der Druckfassung allerdings nicht übernommen wurde; siehe Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989, S. 235 sowie ergänzend auch den Kommentar S. 253-264.

17 Siehe dazu auch Dufetel, Nicolas: »Liszt et la »propagande wagnérienne«. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859)«, in: *Acta Musicologica* 82/2 (2010), S. 263-304, insb. S. 274.

18 Siehe Ritter, Karl: »Richard Wagner's *Lohengrin*. Mitgeteilt von Dr. Fr. Lißt«, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 16 (Nr. 406, 12. April 1851), S. 231-235 sowie S. 238-240. Auch abgedruckt bei Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 167-205; in SW 26, S. 56 befinden sich überdies hochwertige Reproduktionen der Abbildungen.

19 Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 231ff.

das Werkverständnis heraus und führt diesen Sachverhalt entsprechend weit aus. »Um [...] den Gang des Stückes auf der Bühne richtig zu verstehen und Absicht und Bedeutung der Musik von den ersten Takten der Introduction an zu erfassen«, müsse man »jenes Geheimnis kennen, um welches sich die ganze Handlung des Dramas« drehe und das »auf der Sage vom Heiligen Graal«²⁰ beruhe. Weiterhin heißt es:

»Le St Graal était une coupe faite d'une pierre précieuse et éblouissante. [...] Dans cette coupe, Notre Seigneur consacra le pain et le vin à la Ste Cène, et Joseph d'Arimathié y recueillit le sang qui s'échappait de la plaie faite à son côté lorsqu'il était en croix. Joseph dans la suite apporta cette coupe en Angleterre, où elle fut commise à la garde du Roi Artus et des chevaliers de la Table-Ronde. Plus tard, Parcival le plus parfait des chevaliers, emporta le St Graal aux Indes ; de là il fut transporté au *Mont Salvat* [...]. C'était une montagne sainte, [...] que nul ne pouvait traverser sans y être mystérieusement guidé, par la volonté de Dieu. Là, Titurel bâtit un temple magnifique en or, en bois d'aloès, et en fines pierreries, où le St Graal fut définitivement déposé. [...] Le soin et la garde de ce temple étaient confiés aux chevaliers que le St Graal choisissait et indiquait lui-même, par des signes, à l'aide desquels ils recevaient tous ses commandemens. Quiconque l'avait contemplé n'était plus soumis à la mort, et quiconque le servait, était à l'abri de tout péché mortel. Ces chevaliers jouissaient d'une félicité parfaite, goûtant même d'avance celles que le Ciel réserve aux justes après qu'ils ont quitté cette terre. [...] Parcival en était le chef, et Lohengrin, son fils, un des plus vaillans et des plus nobles héros.«²¹

Vor dem Hintergrund dieser religiös-christlichen Grunddeutung dechiffriert Liszt auch das Vorspiel zum ersten Akt. Es sei »gleichsam eine magische Formel, die wie eine geheimnisvolle Weihe unsere Seelen zur Anschauung ungewohnter Dinge, von höherer Bedeutung als diejenigen unseres Erdenlebens, vorbereitet.«²² Es »enthüllt das im Stück selbst stets gegenwärtige und doch stets verborgene mystische Element, ein göttliches Geheimnis«.²³ Wagner weihe den Opernbesucher damit in die Geheimnisse des Heiligen Grals

20 Ebd., S. 29.

21 Ebd., S. 30; zur deutschen Übersetzung siehe ebd., S. 31.

22 Ebd.

23 Ebd.

ein. Vergleiche zu Dantes *Divina Commedia*, zu der Sphäre des Paradieses und den Chören der Seligen, folgen.²⁴

Darüber hinaus begriff Liszt die Romantische Oper im Sinne der Gattungstradition als ein von einem Polaritätsdenken bestimmtes Ideenkunstwerk. Lohengrin verkörpert für ihn naheliegenderweise die Gralswelt, und damit die Idee des Guten wie auch des Christlichen, Ortrud hingegen das Heidentum und das Böse schlechthin.²⁵ Bezeichnend sind seine diesbezüglichen Ausführungen über das Vorspiel zum zweiten Akt, aus welchem Liszt »das Gift menschlicher Bosheit im Kampf mit dem Mysterium der Güte Gottes«²⁶ heraushört. Noch deutlicher wird er jedoch bei der Beschreibung des Racheschwurs der Ortrud (II/2):

»Elle invoque Wodan et son tonnerre! Freia l'enchanteresse! elle les adjure de protéger sa trahison qui doit perdre les chrétiens! Et tant de passion, tant de colère, tant de fiel, s'exhale de son âme, que tout le Pandaemonium pourrait se plonger avec délice, dans ce torrent de rage!«²⁷

Liszts Deutung der Oper im christlich-romantischen Sinn, die durch seine Erfahrungen mit mehr oder minder geheimen religiösen Gemeinschaften wie dem Saint-Simonismus und dem Freimaurertum oder auch von Persönlichkeiten wie dem Bratscher und Geiger Christian Urhan begünstigt gewesen sein mag,²⁸ musste Wagner einerseits missfallen, da sie seinen Vorstellungen nicht entsprach (worauf noch näher einzugehen sein wird). Sie

24 Vgl. ebd., S. 33.

25 Ähnliche Polaritäten finden sich beispielsweise in Webers *Der Freischütz* und *Euryanthe*, wobei letztgenanntes Werk sogar darüber hinaus in der Figurenkonfiguration deutliche Parallelen zu *Lohengrin* aufweist. Bereits Carl Dahlhaus hat an prominenter Stelle auf die Affinitäten Ortruds und Telramunds zu Webers Intrigantenpaar Eglantine und Lysiart aufmerksam gemacht; vgl. Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners Musikdramen. Lohengrin«, in: Danuser, Hermann (Hg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Laaber 2004, S. 170-181, hier: S. 173.

26 Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 47.

27 Ebd., S. 52.

28 Vgl. Altenburg, Detlef: »Berufung zum Priester oder Künstler?«, in: Ders.: *Liszt. Ein Europäer*, S. 64-75; Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 457f.; Altenburg, Detlef: »Nachwort«, in: Ders./Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Tagebuch 1827. Textedition*, Wien 1986, S. 61-99, insb. S. 84; Locke, Ralph P.: »Liszt's Saint-Simoni-an Adventure«, in: *19th-Century Music* 4 (Nr. 3, 1980/81), S. 209-227.

musste ihm aber andererseits auch willkommen sein, da sie von etwaigen politischen Implikationen, die man aus *Lohengrin* hätte herauslesen können, ablenkte. Er selbst wurde bekanntlich zwischenzeitlich steckbrieflich gesucht und bagatellierte teilweise nicht unerheblich seine revolutionären Taten, indem er sich zum bloßen Revolutionär in der Musik stilisierte.²⁹ Wie sehr er sich aktiv am Dresdener Maiaufstand beteiligt hatte und publizistisch tätig gewesen ist, wurde in jüngster Zeit – auch mit Blick auf die Einflüsse kommunistischen Denkens – u. a. von Eckart Kröplin ausführlich thematisiert.³⁰ Verwiesen sei hier nur auf die Revolutionspamphlete »Der Mensch und die bestehende Gesellschaft«, »Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber?«³¹ sowie »Deutschland und seine Fürsten«³², die diesbezüglich eindeutig sind.³³ Selbst in »Eine Mitteilung an meine Freunde« finden sich noch Sätze wie »Elsa [...] hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.«³⁴

Zu den Intentionen Wagners um 1850

Ohne Frage war Wagners Denken um 1850 – und wohl auch bereits zur Zeit der Arbeit am *Lohengrin* –, anders als es bei Liszt der Fall gewesen ist, in einem eher geringen Maße christlich determiniert, wenn überhaupt, dann noch am ehesten im von Matthias Gockel aufgezeigten oder im histori-

29 So schrieb er beschwichtigend in »Eine Mitteilung an meine Freunde«: »Nie hatte ich mich eigentlich mit Politik beschäftigt. Ich entsinne mich jetzt, den Erscheinungen der politischen Welt genau nur in dem Maaße Aufmerksamkeit zugewendet zu haben, als in ihnen der Geist der Revolution sich kundthat, nämlich, als die reine menschliche Natur sich gegen den politisch-juristischen Formalismus empörte: in diesem Sinne war ein Kriminalfall für mich von demselben Interesse, wie eine politische Aktion.«, zitiert nach SSD, Bd. 4, S. 308f.

30 Siehe Kröplin, Eckart: »Wagner und die Revolution«, in: Ders.: *Richard Wagner und der Kommunismus. Studie zu einem verdrängten Thema* (Wagner in der Diskussion 9), Würzburg 2013, S. 138-175.

31 SSD, Bd. 12, S. 218-227.

32 Ebd., S. 412-417.

33 Vgl. auch Wellingsbach, Rudolf: »Wagner und die Revolution«, in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 80-84.

34 SSD, Bd. 4, S. 302.

sierenden Sinn, in dem Erzähltexte des Mittelalters aufgegriffen wurden.³⁵ So scheint es jedenfalls rückblickend. Denn in »Eine Mitteilung an meine Freunde« stellte er zumindest klar, dass das *Lohengrin*-Libretto, seinen »Keim keinesweges nur im christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt«³⁶ habe. *Lohengrin* sei »kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht«³⁷. Schließlich konstatierte er pointierend:

»Wem am Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Äußerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung. Dieses Wesen, als das Wesen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dagewesenen Erscheinung, begreift nur dasjenige Vermögen des Menschen, durch das ihm überhaupt erst jede Nahrung für den kategorisierenden Verstand zugeführt wird, und dieß ist das reine sinnliche Gefühlsvermögen.«³⁸

Schopenhauers Willensmetaphysik, der zufolge die Ratio nur Mittel eines sie bestimmenden Willens ist, ist von diesem Denken nicht weit entfernt.

35 Vgl. Gockel, Matthias: »Gnadenlose Reue. Zur theologischen Dimension des *Lohengrin*«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 81-105 sowie Ukena-Best, Elke: »Erzähltexte des deutschen Mittelalters in Richard Wagners *Lohengrin*«, in: ebd., S. 15-37, insb. S. 18f.

36 SSD, Bd. 4, S. 288.

37 Ebd., S. 289; Zudem verallgemeinerte er: »[...] wie es überhaupt ein gründlicher Irrthum unserer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigenthümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigenthümlichkeit gemodelt«, ebd.; explizit erwähnte er in diesem Zusammenhang den Mythos von Zeus und Semele sowie Antigone.

38 SSD, Bd. 4, S. 298; mit dieser klaren Positionierung wandte sich Wagner nicht nur gegen ein romantisch-christliches Verstehen, sondern er nahm *Lohengrin* damit auch etwaige politische Implikationen. Im Vordergrund standen so reinmenschliche und kunstästhetische Aspekte. Damit wurden Deutungen, die dahin zielten, in der dargestellten Situation des deutschen Reiches von 932 die aktuelle Situation parabelhaft aufscheinen zu sehen, gleichsam der Boden entzogen. Dies ist verständlich, weil Wagner immer noch steckbrieflich gesucht wurde.

In Anbetracht derartiger Äußerungen fällt es schwer nachzuvollziehen, warum *Lohengrin* letztlich im Sinne Liszts gedeutet werden sollte. Sehr viel plausibler ließe sich zumindest im Sinne Udo Bermbachs argumentieren. Diesem zufolge ist Lohengrin weniger ein Gesandter einer christlichen, geheimnisumwobenen Gralswelt, sondern gleichsam eine Doppelnatur, die einerseits einen neuen, republikanischen Herrschertypus und andererseits den visionären Künstler repräsentiere.³⁹ Letzteres zumindest kann man ohne große Mühen aus den obigen Zitaten ableiten. Dennoch dürfte es kaum zu weit gegriffen sein, die Figur des Lohengrin auch darüber hinaus gesellschaftspolitisch zu deuten. Denn Lohengrins verstandesgemäß nicht fassbares Erscheinen im Sinne des nicht vorherzusehenden Wunderbaren entmachtet nicht nur sogleich Fürst Friedrich von Telramund, sondern bricht auch sehr schnell die Macht König Heinrichs. Lohengrins Präsenz führt letztlich dazu, dass der Monarch kaum noch wahrgenommen wird. Und König Heinrich, der zunächst die Ehre Friedrich von Telramunds nicht anzweifelt (»Ich kenne dich als aller Tugend Preis«⁴⁰), muss selbst erst begreifen, wen er vor sich hat. Protegiert er, wenn auch von leisen Zweifeln geprägt, zunächst Friedrich als den künftigen Herrscher von Brabant (»In keiner andren Hut, als in der deinen möcht' ich die Lande wissen«⁴¹), so lässt er, nach dem Gottesgericht, um seine Integrität nicht zu verlieren, seine durch das Erscheinen Lohengrins gewandelte Meinung, genauer die Verbannung Friedrichs, durch den Heerrufer verkünden. Dabei erweist sich Lohengrin bezeichnenderweise als alles andere denn als Aristokrat, was ohne Frage mit Wagners Adelskritik korrespondiert.⁴² Er lehnt entsprechende Titel ab, möchte nicht »Herzog von Brabant«, sondern schlichtweg – wohl im Sinne einer intendierten Volksverbundenheit – »Schützer von Brabant« genannt werden. So verkündet es zumindest der Heerrufer im Namen des Königs:

39 Vgl. Bermbach, Udo: *Wo Macht ganz auf Verbrechen beruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, S. 213 sowie Ders.: »Blühendes Leid«, S. 134.

40 Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke (SW 7/1)*, Bd. 7/1, Mainz 1996, S. 24, T. 113ff.

41 Ebd., S. 61f., T. 422-425.

42 Vgl. Bermbach, Udo: »Adelskritik und republikanische Monarchie«, in: Ders.: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994, S. 74-83, hier: S. 75.

»doch will der Held nicht Herzog sein genannt, – ihr sollt ihn heißen: Schützer von Brabant!«⁴³

Man muss konzedieren, dass die Brabanter von Seiten des Heerrufers im Namen des Königs indoktriniert werden. Sie sollen Lohengrin, keineswegs aber dem Verbannten Friedrich folgen, was sie auch sogleich kritiklos tun. Denn kaum hat der Heerrufer verkündet: »In Bann und Acht ist Friedrich Telramund, / weil untreu er den Gotteskampf gewagt: / wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt, / nach Reiches Recht derselben Acht verfällt«⁴⁴, schon stimmen die Mannen ein: »Fluch ihm, dem Ungetreuen, den Gottes Urteil traf«⁴⁵.

Dennoch wird durch Wagners Musik deutlich, dass die Strahlkraft Lohengrins auch ohne die vorausgehende Indoktrination Wirkung zeigt und sehr viel stärker ist als die König Heinrichs, der Lohengrin eigentlich hierarchisch überlegen ist. Während der König durch eine vergleichsweise statische, unflexible und keine wirkliche Entwicklung erkennen lassende Fanfare repräsentiert wird,⁴⁶ erweist sich das in Elsas ›Traumerzählung‹ erstmals exponierte Lohengrin-Motiv zur Charakterisierung des eigentlichen Helden als ausgesprochen dynamisch und entwicklungsfähig.⁴⁷ Es wird von Wagner, nicht nur nach dem Gottesgericht oder am Ende des ersten Aktes, teilweise ins Gigantische gesteigert. Exemplarisch kann auch der Beginn der fünften Szene des zweiten Aktes herangezogen werden, wo Lohengrin und König Heinrich gemeinsam auftreten.⁴⁸ Hier lässt Wagner auf der Bühne die Königsfanfare über instabilen C-Dur-Quartsextakkorden des Orchesters erklingen, die recht unvermittelt vom Lohengrin-Motiv verdrängt werden, das im strahlenden A-Dur und mit vollem Orchester die Königsfanfare überbietet.

Lohengrin ist es durch sein charismatisches Erscheinen und seinen siegreichen Kampf im Gottesgericht gelungen, die gesellschaftlichen Machtverhältnisse zu kippen. Sie sind allerdings nicht gefestigt und werden es bekanntlich auch nicht. Dennoch steht außer Frage, dass König Heinrich

43 SW 7/II, S. 143, T. 1105-1112.

44 Ebd., S. 137, T. 1036-1055.

45 Ebd., S. 138-141, T. 1057-1085.

46 Vgl. bspw. SW 7/I, S. 35, T. 233-236; SW 7/II, S. 134f., T. 1020-1024; ebd., S. 218, T. 1629-1630.

47 Vgl. bspw. SW 7/I, S. 51, T. 358ff. (›Traumerzählung‹, Erwähnung Lohengrins); ebd., S. 174, T. 1228ff. (Ende des ersten Aktes); Deatheridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/III), Bd. 7/III, Mainz 2000, S. 146, T. 1280ff. (Ende der ›Grals-erzählung‹) sowie ebd., S. 198, T. 1684ff. (Molltrübung nach Lohengrins Abschied).

48 Vgl. SW 7/II, S. 218f., T. 1629-1636.

immer mehr im Volk untergeht. Wenn er sich selbst wie allen anderen die Frage stellt »Welch ein Geheimnis muss der Held bewahren?«⁴⁹ (zweiter Akt, fünfte Szene) passt er sich im Grunde dem Volkschor an, vermag es als König aber nicht, Lohengrin Weisungen zu geben, denen jener eigentlich folgen müsste. Auch nimmt er keine eigene Position ein. Er geht dem Volk nicht voran, sondern fügt sich in das Ensemble ein, indem er in dessen Gesang einstimmt und mit zwei Takten Verzögerung nur echoartig das aufgreift, was jenes vorgibt.

Wie wenig Macht König Heinrich über Lohengrin hat, zeigt sich auch ex negativo gegen Ende des zweiten Aktes, wo Lohengrin bekanntlich kundgibt, dass er nicht einmal dem König gegenüber seine Identität offenlegen müsse,⁵⁰ was jener mit Befremden wahrnehmen muss. Dass sich diesbezüglich weder in Wagners Musik noch in den Regieanweisungen eine Veränderung oder eine entsprechende Anmerkung findet, zeigt, wie sehr König Heinrich zum einen nicht mehr wahrgenommen wird, zum andern, dass er auch in das Geschehen nicht mehr einzugreifen vermag, allenfalls durch Mimik und Gestik. Seine Macht ist ihm entglitten.

Die Handlung endet bekanntlich trist. Wenngleich Lohengrin mit seiner ›Gralserzählung‹ nochmals alle Anwesenden, König Heinrich eingeschlossen, gleichsam hypnotisierend in den Bann zieht,⁵¹ so muss er letztlich, als Konsequenz auf Elsas Fragen, gemäß dem für ihn wirksamen Gesetz in die Gralswelt zurückkehren. Dabei ist Elsa objektiv nur aus der Sicht Lohengrins Schuld zuzuschreiben.⁵² Sie vertritt nach Wagner nichts anderes als den »Geist des Volkes«⁵³ und folgt durch das Brechen des Verbotes letztlich auch ihrem eigenen Willen, der durch Ortruds intrigantes Verhalten lediglich in seinem Durchbruch beschleunigt wird. Damit tritt Elsa aus ihrer Unmündigkeit heraus und befreit sich gleichsam aus der Naivität im Sinne nicht hinterfragter Gutgläubigkeit,⁵⁴ die allerdings eine Bedingung für die fortwährende Existenz des Wunderbaren wäre.

49 Ebd., S. 258f., T. 1879-1890.

50 Vgl. ebd., S. 250-254, T. 1833-1852.

51 Vgl. SW 7/III, S. 146f., T. 1283-1292.

52 Vgl. ebd., S. 148, T. 1298-1302 (»O, Elsa! Was hast du mir angetan?«).

53 SSD, Bd. 4, S. 302.

54 Der Leitgedanke der Bayreuther Neuinszenierung des *Lohengrin* von 2018, die Emanzipation Elsas aus der sie unterdrückenden und demütigenden Gesellschaft, zu der auch Lo-

Tatsache bleibt indes, dass Lohengrin letztlich die Insignien der Herrschaft an seine Gemahlin übergibt, so dass die Herrschaftsfolge, wie vorgesehen, von Gottfried angetreten werden kann. Es bleibt damit allenfalls die Hoffnung auf die nächste Generation, die erfüllen könnte, was in der Gegenwart noch unmöglich erscheint.⁵⁵

Lohengrin erweist sich allerdings, anders als Siegfried, weder als Anarchist noch als Revolutionär. Sein Erscheinen, das als unerwartetes, nicht prognostizierbares Ereignis (als Wunder) wahrgenommen und gedeutet wird, führt dennoch wenigstens zu einer kurzfristigen Auflösung der etablierten Herrschaftsformen. Dass König Heinrich zu Beginn ein resoluter Herrscher ist, der stolz seine politischen Erfolge verkündet und seine künftige militärische Strategie offenlegt, dass er dann aber durch Lohengrin zunehmend in die Funktion eines bloßen Repräsentanten gedrängt wird, korrespondiert auffällig mit den Vorstellungen Wagners, die er von der Monarchie als Staatsform hatte. Ausformuliert hat Wagner diese Ziele allerdings im Zuge der 1848er Revolution, also deutlich nach der Fertigstellung des *Lohengrin*-Librettos. Sie lassen sich aber recht mühelos rückprojizieren.

Wagner vertrat bekanntlich die Ansicht einer demokratisch rückgebundenen Monarchie,⁵⁶ einer Monarchie, die radikal demokratisch ausgerichtet sein sollte. Sein Revolutionspamphlet »Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königthume gegenüber?«⁵⁷ lässt dies unzweifelhaft erkennen. Die Aristokratie und damit die erste Kammer sollte abgeschafft und durch ein allgemeines Wahlrecht ersetzt werden, und an die Stelle einer aristokratischen Berufarmee sollte eine die Standesunterschiede nivellierende Volkswehr treten. Der König sollte gemäß Wagner »der erste und alleräch-

hengrin zählt, ist so gesehen dem Werk keineswegs fremd. Auf diesen Aspekt wies im Zusammenhang mit dem Einfluss Adolf Stahrs auf Wagner bereits Arne Stollberg hin; siehe Stollberg, Arne: »Hartnäckig auf dem christlichen Standpuncte«. Wagners Lohengrin am Ende der absoluten Musik«, in: *AfMw* 65/1 (2008), S. 45-60, hier: S. 48f.

55 Vgl. SW 7/III, S. 179f., T. 1535-1542. Dabei drängt sich die Assoziation zu *Siegfried* auf, den Wagner 1848 konzipierte. Denn die übergebenen Herrschaftsinsignien Horn, Ring und Schwert sind bekanntlich auch die Requisiten, die man gemeinhin mit Siegfried konnotiert.

56 Vgl. dazu Bermbach: »Adelskritik«, S. 74-77; ferner: Wellingsbach: »Wagner«, S. 80-84; Deathridge, John: Art. »Lohengrin«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, Bd. 6, München u. a. 1997, S. 568-574.

57 SSD, Bd. 12, S. 220-229.

teste Republikaner«⁵⁸, der »erste des Volkes, der freieste der Freien«⁵⁹ sein. In *Lohengrin* deutet sich dieses Machtverständnis, wie die vorausgehenden Ausführungen gezeigt haben dürften, sehr deutlich an.

Unpolitische Aspekte

So gesehen hat *Lohengrin* mit christlichem Denken letztlich wenig gemeinsam.⁶⁰ Und auch bezüglich der Deutung der Handlung im Hinblick auf die unpolitische, reinmenschliche Dimension scheinen die Vorbilder eher in der griechischen Antike zu liegen.⁶¹ Wie Dieter Borchmeyer überzeugend gezeigt hat, sind die Affinitäten zu antiken Archetypen überaus deutlich,⁶² was wiederum Wagners Selbstsicht untermauert, der zufolge es ihm, wenn er auf christlich-mittelalterliche Stoffe zurückgegriffen habe, eigentlich um die darin aufscheinenden antik-mystischen Konstellationen gegangen sei.⁶³

Vorrangig zu nennen ist hier der Mythos von Zeus und Semele, der nicht nur von Händel, sondern auch von Schiller in seiner ›lyrischen Operette‹ *Semele* aufgegriffen worden ist und in der allein schon die Affinitäten in den Figurenkonstellationen Ortrud/Juno – Semele/Elsa und Zeus/Lohengrin

58 Ebd., S. 225.

59 Ebd., S. 228.

60 Auch bei der Berücksichtigung anderer Schriften aus der Zeit um 1850 fällt es schwer zu glauben, dass Wagners radikale Absage an die christliche Religion, die wohl auch von Stahr beeinflusst war, sich erst nach der Revolution herauskristallisiert habe. So vertritt Wagner in »Die Kunst und die Revolution« (1849) die Ansicht, das Christentum sei eine Religion, die auf das Jenseits »vertröste« und letztlich die »ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden« religiös rechtfertige, eben weil nach dem Tod ein »endloser Zustand allerbequemster und unthätigster Herrlichkeit« beginne. Überhaupt sei das Christentum als Institution ein entscheidender Verursacher der Krise von Politik und Kunst; zitiert nach SSD, Bd. 3, S. 14; vgl. dazu auch Stollberg: »Hartnäckig«, S. 48.

61 Vgl. dazu bspw. Gockel: »Gnadenlose Reue«.

62 Siehe Borchmeyer, Dieter: »Lohengrin: Jupiters Inkognito. Schillers ›Semele‹ und Kleists ›Amphitryon‹ als mythische Grundschrift einer romantischen Oper«, in: Döge, Klaus (Hg.): »Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an«. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, Mainz u. a. 2002, S. 62-68 sowie Borchmeyer, Dieter: »Abschied von der romantischen Oper – Lohengrin«, in: Ders.: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 114-121.

63 Siehe dazu auch das Zitat in Fußnote 37.

evident sind. Weitere Bezüge lassen sich zu Kleists *Amphitruon* sowie E. T. A. Hoffmanns *Undine* herstellen. Die hier bestehenden Parallelen verweisen auf eine literarische Tradition über den reinen Bezug zum mittelalterlichen Stoff und den Legenden vom Schwanenritter hinaus, der freilich gerade nicht im Gesellschaftspolitischen liegt, sondern weit eher noch in der Tradition des Zweiweltenmodells der Romantischen Oper steht, wie es etwa auch in *Die Feen* der Fall ist.⁶⁴

Zur Rezeption der gesellschaftspolitischen Dimension des *Lohengrin*

Tatsächlich verblasste, was ohne Frage entscheidend Werkerläuterungen wie derjenigen Liszts zuzuschreiben ist, eine gesellschaftspolitische Dechiffrierung des *Lohengrin* im oben in Anlehnung an Bermbach entwickelten Sinn relativ schnell, wenn es sie denn überhaupt gegeben hat.⁶⁵ Die von König Heinrich und seinem Gefolge entwickelte Rahmenhandlung wurde kaum noch erwähnt.⁶⁶ Offenkundig waren es vor allem die *Grenzboten*, die in der Ausgabe vom 13. Juni 1851 u. a. im Zusammenhang mit *Lohengrin* Wagners demokratische Gesinnung negativ thematisierten, wengleich sie diese auch zu beschwichtigen versuchten:

»Bei der Stellung, welche Wagner gegenwärtig einnimmt, muß uns zunächst seine Verbindung mit der Demokratie in die Augen fallen. Er schreibt in de-

64 Vgl. dazu auch Hofmann, Peter: »Lohengrin oder Das Ende aller Offenbarung«, in: Ders.: *Richard Wagners politische Theologie. Kunst zwischen Revolution und Religion*, Paderborn u. a. 2003, S. 110-131, insb. S. 127f.

65 Nach der Aufführung von Teilen des *Lohengrin* in Dresden fiel in einer Rezension die Formulierung »republikanischer Kanonendonner«, vgl. dazu Kröplin: »Wagner«, S. 146f.; zur weiteren, unpolitischen Kontextualisierung und Fragen der Aufführung siehe Seedorf, Thomas/Bahr, Carolin: »Wagners Konzeption des Lohengrin und das Dresdner Sängerensemble«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 145-161.

66 Im Regietheater wurden in den letzten Jahren politische Implikationen der Oper insofern wiederholt herausgestellt, als insbesondere der Einfluss *Lohengrins* auf das Volk und dessen Beeinflussbarkeit ein wichtiger Aspekt der Inszenierungen war. Genannt seien hier nur die Bayreuther Inszenierung von Hans Neuenfels (2010-2015), Kasper Holtens Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin (2012) sowie die Inszenierung Tatjana Gürbacas für das Aalto-Musiktheater Essen (2016).

mokratische Zeitschriften, bringt in seinen Aufsätzen über die Kunst politische Bemerkungen an und scheint das Schicksal, welches ihn persönlich betroffen hat, mit der Noth des Vaterlandes zu identificiren; das Alles in Folge eines unüberlegten Schrittes, der ihm seine Stellung in Dresden kostete. Ein solches Schicksal ist aber eine Probe für starke, gewissenhafte und edel geformte Personen.«⁶⁷

Wirkungsgeschichtliche Aspekte der *Lohengrin*-Deutung Liszts

Mit seiner verbalen Deutung des *Lohengrin* im christlich-romantischen Sinn hatte Liszt die Romantische Oper entschieden entpolitisiert bzw. den Gedanken einer gesellschaftspolitischen Dechiffrierung gar nicht erst aufkommen lassen. Er kam damit zugleich seinem eigenen Kunst- und Religionsverständnis nahe, das er bereits 1835 in seinen Ausführungen über die Lage der Künstler in der *Revue et Gazette musicale* formuliert hatte, wenn er sie als Priester und Verkünder einer höheren Wahrheit und auch als Wegbereiter einer neuen Religion begriff und dabei bewusst Assoziationen an die Prometheus-Gestalt erweckte:

»Wer diese Auserwählten sind, welche von Gott selbst bestimmt scheinen, von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis abzulegen und ihre würdigen Sachwalter zu bleiben, [...] jene prädestinierten, niedergeschmetterten und in Ketten geschlagenen Menschen, welche dem Himmel das heilige Feuer raubten, welche der Materie Leben gaben, dem Gedanken Form, und indem sie das Ideal verwirklichen, uns mit unwiderstehlicher Sympathie zur Begeisterung erheben und uns den Himmel schauen lassen, [...] jene Wegbereiter, jene Apostel, jene Priester einer unaussprechlichen, geheimnisvollen, ewigen Religion, welche unaufhörlich in allen Herzen keimt und wächst.«⁶⁸

67 [Riccius, August Ferdinand]: »Richard Wagner«, in: *Die Grenzboten*, Jg. 10, Bd. 1/II (1851), S. 401-420, hier: S. 401; siehe dazu auch Tadday, Ulrich: »Wagner in der Presse des 19. Jahrhunderts«, in: Lütteken: *Wagner Handbuch*, S. 437-447, insb. S. 442.

68 Liszt: »Zur Situation der Künstler und zu ihrer Stellung in der Gesellschaft«, in: Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 1, S. 3-63, hier: S. 5.

Darüber hinaus musste Liszts verbale Deutung von 1850/1851 ohne Frage auch Carl Alexanders Gunst evozieren. Eine Wagner-Deutung wie diejenige Liszts passte zumindest zu dessen Denken, das er 1858 nach seiner Münchener Reise in seinem sogenannten »Kunstglaubensbekenntnis« formulierte. Carl Alexander koppelte darin große Kunst an eine metaphysische Dimension und überhöhte sie entsprechend. Es heißt dort: »Die Kunst ist etwas Heiliges, weil sie eine Ausdrucksform der Allmacht und Schönheit Gottes ist. Wer die Kunst lediglich als Mittel der Spekulation betrachtet oder benutzt, entweiht die Kunst und sich selbst.«⁶⁹

Dass Carl Alexander in dieser Hinsicht Liszts *Lohengrin*-Verständnis, das letztlich von den Vorstellungen einer christlichen Kunst und Religion determiniert ist, große Sympathien entgegenbringen musste, verwundert ebenso wenig wie der Sachverhalt, dass er spätestens seit der Uraufführung des *Lohengrin* eine große Leidenschaft für Wagners Werke hegte und auch 1876 zu den prominentesten Gästen der ersten Bayreuther Festspiele zählte.⁷⁰

Liszts Deutung des *Lohengrin* im Sinne einer christlich-romantischen Tradition war aber auch darüber hinaus weitreichender, als man zunächst meinen mag. Entscheidend wiederbelebt wurde diese nämlich von Cosima Wagner, als sie 1893 für die Bayreuther Festspiele ihre Vorstellungen einer »christlichen Trilogie« mit *Parsifal*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* entwickelte und umsetzte. Sie nahm damit Abstand von dem damals vorherrschenden sogenannten »Neuschwanstein-Stil«, versetzte die *Lohengrin*-Handlung wie Liszt in das 10. Jahrhundert, genauer in das Jahr 932, in welchem König Heinrich den Kriegszug gegen die Ungarn führte, sah dies als die historisch einzig richtige Epoche an, und fokussierte außerdem vor allem »den dramatischen Konflikt zwischen heidnischer und christlicher Weltordnung«⁷¹. Für Cosima Wagner wurde *Lohengrin* zusammen mit *Parsifal* zu einem »erhabenen zweiteiligen Grals-Drama«⁷². Damit stand sie, ohne dies eigens zu thematisieren, Liszts Deutung sehr nahe, allerdings ging sie über ihren Vater

69 Zitiert nach Müller, Gerhard: »Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Dynastische Tradition und Kulturpolitik«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander*, Göttingen o. J. [2010], S. 68-100, hier: S. 92f.

70 Vgl. Pöthe, Angelika: *Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit«*, Köln u. a. 1998, S. 264-279.

71 Bauer: *Die Geschichte*, Bd. 1, S. 254.

72 Ebd., S. 255.

dahingehend hinaus, dass sie gleichzeitig mit der Idee der Christianisierung auch die der Germanisierung verfolgte und damit letztlich ein »christlich germanisches Kulturbekenntnis«⁷³ ablegte, was Liszt, dem Kosmopoliten und Europäer, ohne Frage fernstand.

Problematisiert werden sollte jedoch, wie genuin »lisztisch« die christlich-romantische Deutung des *Lohengrin* wirklich gewesen ist. Es muss dabei zumindest eingeräumt werden, dass in mehreren zeitgenössischen Rezensionen und Publikationen, die im Umfeld der Uraufführung des *Lohengrin* entstanden sind, zumindest auf die Legende vom Heiligen Gral im christlichen Sinn hingewiesen wurde. Zu nennen ist hier vor allem Franz Müllers Rezension vom 31. August 1850 über die Uraufführung des *Lohengrin* in der *Weimarschen Zeitung*, die diese vergleichsweise breit ausführte und dies zu einem Zeitpunkt, als Liszts Text über *Lohengrin* noch nicht fertiggestellt war. Vergleicht man die Bemerkungen Müllers mit den später erschienenen Liszts, so lassen sich auffällige Affinitäten feststellen, die vor allem in der Beschreibung eher peripherer Dinge ersichtlich werden. Sie sind in der folgenden Gegenüberstellung kursiviert:

Müller, Franz: »Lohengrin am 28. August 1850 auf Weimar's Bühne«, in: <i>Weimarsche Zeitung</i> (Nr. 70, 31. August 1850), S. 687ff., hier: S. 687.	Liszt, Franz: »Lohengrin, Grand opéra romantique de R. Wagner, et sa première représentation à Weimar aux Fêtes de Herder et Goethe 1850«, in: Kleinertz: <i>Liszt. Sämtliche</i> , Bd. 4, S. 2-93, hier: S. 31.
»Der heilige Gral ist die aus einem leuchtenden Edelsteine gefertigte Schale [...]. Später zieht Parcival, Lohengrins Vater, mit dem heiligen Gral nach Indien, von da kommt er nach Monsalvaez in Arragonien (nach Anderen in Indien), dem von einem weit gestreckten Cypressen- und Cedernwalde rings umgebenen heiligen Berge, den niemand von selbst findet; dort baut ihm Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, Aloeholz und kostbarem Gestein, >das Kühle giebt in Sommersglut und Wärme im Winterfrost« [...].«	»Der Heilige Gral war eine Schale, gefertigt aus einem kostbaren und glänzenden Stein [...]. Später brachte Parsifal, der vollkommenste der Ritter, den Heiligen Gral nach Indien, von wo er zum MONTSALVATSCH kam, der nach einigen in Aragon, nach andern auch in Indien lag. Es war ein geheiligter Berg, umgeben von einem weiten Zypressen- und Zedernwalde, den niemand durchdringen konnte [...]. Dort baute Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, Aloeholz und kostbaren Steinen, wo der Heilige Gral für immer aufbewahrt wurde. Im Sommer herrschte dort liebliche Kühle, und laue Luft wehte dort im Winter.«

Allerdings greifen die Ausführungen Müllers selbst auf eine prominente Quelle zurück, die der Verfasser auch benennt, nämlich auf Joseph Görres'

73 Ebd.

Ausgabe des *Lohengrin*,⁷⁴ die auch Wagner als Vorlage verwendet hatte. Anders als Wagner, der aufgrund des über 100 Seiten umfassenden Vorwortes von Görres auf den von Volker Mertens näher dargelegten »Mythensynkretismus«⁷⁵ aufmerksam wurde, und damit auf die heidnischen Formen des Grals-Mythos – etwa im orientalischen Sinn als »ägyptischer Hermesbecher«⁷⁶ oder als äthiopischer Sonnentisch, der sich gemäß Herodot lebensspendend »jede Nacht mit Fleisch und Früchten bedeckt«⁷⁷ –, begriff Müller die Bedeutung des Grals just so wie auch Liszt in seiner Werkerläuterung, also im christlichen Sinn als Abendmahlskelch Jesu, in welchem dessen Blut aufgefangen wurde.⁷⁸

Liszt kontra Wagner?

Wenn es in Weimar einen rezeptionsgeschichtlichen »Urknall« für Wagners Werk gegeben hat, dann entfaltete er, wie das Beispiel *Lohengrin* zeigt, seine zündende Wirkung gerade nicht deshalb, weil man sich in Weimar besonders darum bemühte, die Bühnenwerke Wagners so genau wie möglich nach den Vorstellungen ihres Autors zu interpretieren und in Szene zu setzen. Vielmehr erzielten sie ihre Breitenwirkung, weil man in Weimar eine eigenständige Deutung vorlegte, die im Fall des *Lohengrin* christlich-romantisch ausgerichtet gewesen war und damit auch von etwaigen politischen Dimensionen ablenkte. Die erhaltenen Quellen, insbesondere der Briefwechsel Liszt/Wagner sowie Genast/Wagner suggerieren diesbezüglich zunächst zwar Gegenteiliges, da Wagner bekanntlich Genast umfangreiche Regieanweisungen, die sogar Bühnenskizzen einschlossen,⁷⁹ zukommen ließ, von denen er wünschte, sie mögen getreu umgesetzt werden. Auch mit Liszt hat

74 Siehe Görres, J. [Joseph] (Hg.): *Lohengrin: ein altteutsches Gedicht nach der Abschrift des Vaticanischen Manuscriptes von Ferdinand Gloekl*, Heidelberg 1813.

75 Vgl. Mertens, Volker: »Wie christlich ist Wagners Gral?«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 91-115, hier: S. 94.

76 Görres: *Lohengrin*, S. XV.

77 Ebd., S. XIV.

78 Vgl. dazu auch Kienzle, Ulrike: »Die heilige Topografie in Wagners Parsifal«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 69-89, hier: S. 69. Kienzle begreift die Sage vom Heiligen Gral als »Ausdruck einer synkretistischen Spiritualität«.

79 Vgl. SW 26, S. 42-47.

er bis ins Detail Tempi abgesprochen⁸⁰ und sich insbesondere Kürzungen verbeten.⁸¹ Letztere nahm Liszt zumindest nach – und wohl auch bei – der Uraufführung aber dennoch vor, wie er teilweise auch Wagners Tempovorgaben modifizierte.⁸² Ebenso passte sich Genast an die Gegebenheiten der Weimarer Bühne und die ihm zur Verfügung stehenden Mittel an.⁸³ Dabei war Wagner insbesondere wegen der Nichtbeachtung seiner Intentionen erbost, wovon er durch die zeitgenössische Presse erfahren hatte. So schrieb er an Ferdinand Heine: »Was *Genast* alles von meinen Winken und Angaben unbeachtet gelassen hat, scheint haarsträubend zu sein!«⁸⁴

In einem Brief an Hans von Bülow ließ er gar die Bemerkung fallen, dass Liszt ihn zu Genasts Bewunderung »völlig gezwungen« habe, er ihm trotzdem »nie etwas zutraute«⁸⁵. So scheint es auch, dass Wagner zumindest in die von ihm redigierte Fassung der Werkerläuterung Liszts eingegriffen hat, die in der *Illustrierten Zeitung* erschien, indem er einen Passus über den »Mythensynkretismus« hinzufügte, der in den anderen Textfassungen fehlt und der den Mythos vom Heiligen Gral als Erbe des Mythos vom »Nibelungenhort« deutet, weil es keine Synthesemöglichkeit des Letzteren mit den Ideen des Christentums gegeben habe.⁸⁶

80 Vgl. ebd., S. 50f.

81 Vgl. ebd., S. 60 sowie S. 62.

82 Vgl. ebd., S. 60.

83 Vgl. ebd., S. 62f.

84 Brief im Original undatiert (Mai 1853) in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979, S. 150. Im Brief vom 29. Mai an Louis Schindlmeiser bezeichnet er Genast als »insipiden« Regisseur, beurteilt aber Liszts Anteil an der Aufführung wohlwollend positiv; vgl. ebd., S. 300.

85 Brief vom 14. Dezember 1851 in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979, S. 223.

86 Wagner fügte in Liszts Ausführungen ein: »Der Mythos vom h. Gral ist, wie Wagner in seinen »Nibelungen« nachgewiesen hat, der Erbe und Nachfolger des Nibelungenhorts. Als dieser durch das Christentum, mit welchem er sich, als in zu enger Beziehung zum spezifisch-germanischen Heidentum stehend, nicht verschmelzen konnte, zu einer Fabel geworden war, die alles tiefen Sinnes entbehrte, trat die Sage vom h. Gral, deren provenzalischer ursprünglicher Kern sich leicht mit verwandten altjüdischen, und in der Folge auch christlich-biblichen Anschauungen verbinden ließ, als Symbol alles Dessen, was dem Volk in jener Zeit begehrenswerth erschien, in die Welt.«, zitiert nach Kleinertz: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 4, S. 170.

Dass sich Liszts Deutung so lange hielt, obwohl sie doch offensichtlich Wagners Ansichten aus der Zeit um 1850 entgegenlief, ist freilich darin begründet, dass seine Interpretation konform zu den Erwartungen verlief, mit der man der romantischen Oper als Gattung entgegentrat, in der nicht selten auf ideeller Ebene entgegengesetzte Welten im Sinn von Gut und Böse aufeinandertreffen. Genannt seien hier nur Webers *Freischütz* und *Euryanthe* oder Meyerbeers *Robert le Diable*. Die von Liszt explizit hervorgehobene Polarisierung der heidnischen Welt Ortruds und der christlichen Lohengrins ließe sich darüber hinaus auch musikalisch sehr leicht verifizieren.

Dazu genügt es, sich nur die Vorspiele zum ersten und zum zweiten Akt zu vergegenwärtigen, wo Wagner die Gralsmotivik der Ortrudmotivik vollkommen entgegengesetzt ausrichtete. Hingewiesen sei hier nur darauf, dass das Gralsmotiv⁸⁷ nach sphärischem A-Dur mit Flageolets der viergeteilten ersten Violinen mit einer Quarte aufwärts beginnt. Der Ortrudmotivkomplex steht dagegen in der Paralleltonart fis-Moll, beginnt mit einem zweitaktigen Paukentremolo in tiefer Lage und einer fallenden Quinte in den Violoncelli.⁸⁸ Deutlicher kann man in der Zeit um 1850 musikalisch keine Gegensätze bzw. keine Schwarz-Weiß-Malerei betreiben.

Allerdings wäre Wagners *Lohengrin* nur dann eine romantische Oper gemäß der Gattungskonvention, wenn sie mit dem zweiten Akt zu Ende wäre. Die Welt des Guten hätte so gerade noch einmal den Sieg über das Böse davongetragen. Der dritte Akt erweist sich dagegen nach anfänglicher Scheinidylle insgesamt als auskomponierte Desillusionierung, die zugleich Wagners endgültiger Abschied von der Romantischen Oper ist. Lohengrins Scheitern zeigt auch, dass eine Romantik im oben genannten Sinn für Wagner gleichsam ein überwundener, historisch nicht mehr möglicher Standpunkt war. Die Illusion des nicht hinterfragten Wunderbaren funktioniert lediglich im ersten Akt noch erwartungsgemäß, bereits im zweiten ist sie jedoch gestört, am Ende des dritten vollkommen gebrochen. Es bleibt eine ernüchternde Gegenwart übrig. Das »Glück ohne Reu«⁸⁹, von dem Elsa zu-

87 Siehe SW 7/I, S. 1, T. 1-6.

88 Vgl. SW 7/II, S. 1, T. 1-6.

89 SW 7/III, S. 105, T. 785-788.

nächst schwärmte und das letztlich mit religiösen Konnotationen gekoppelt war, hat sich als nicht tragfähig erwiesen.⁹⁰

Lohengrin ist somit, anders als es Liszts Deutung insinuiert, Wagners letzter Versuch einer Romantischen Oper und zugleich ihre Überwindung, womit Wagners Selbstdarstellung sich auch in dem Punkt, dass es sich um eine »abgestreifte Schlangenhaut«⁹¹ handelt, durchaus als zutreffend erweist. Mit ihr lässt Wagner zugleich jene theologische Dimension hinter sich, die Liszt, wie gezeigt, für *Lohengrin* als zentral erachtete, an die aber Wagner wohl bereits 1845 nicht mehr glaubte.

Literatur

- Altenburg, Detlef: »Berufung zum Priester oder Künstler?«, in: Ders. (Hg.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar 24. Juni-31. Oktober 2011*, Köln 2011, S. 64-75.
- Altenburg, Detlef: »Hofkapellmeister in außerordentlichem Dienst. Hofkonzerte, Musiktheater und Konzertreisen«, in: Ders. (Hg.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar 24. Juni-31. Oktober 2011*, Köln 2011, S. 164-171.
- Altenburg, Detlef: »Nachwort«, in: Ders./Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Tagebuch 1827. Textedition*, Wien 1986, S. 61-99.
- Bauer, Oswald Georg: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele*, 2 Bde., Berlin u. München 2016.
- Bermbach, Udo: »Adelskritik und republikanische Monarchie«, in: Ders.: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994, S. 74-83.
- Bermbach, Udo: »Der Fürst als Republikaner. Zu Richard Wagners ›Lohengrin‹«, in: Ders.: *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997, S. 218-237.

90 Vgl. dazu – und damit auch zu einer weiteren theologischen Dimension des *Lohengrin*, die allerdings mit Liszts Deutung kaum Berührungspunkte hat – Gockel: »Gnadenlose Reue«.

91 Brief vom 31. Mai 1851 in: SBr, Bd. 4, S. 57f.

- Bermbach, Udo: »Die Machtlosigkeit der Mächtigen. Herrscherfiguren in Wagners Musikdramen«, in: Ders.: *Opernsplitter. Aufsätze. Essays*, Würzburg 2005, S. 213-220.
- Bermbach, Udo: »Lohengrin. Frageverbot und ästhetische Mission«, in: Ders.: »*Blühendes Leid*«. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart u. Weimar 2003, S. 117-139.
- Bermbach, Udo: *Wo Macht ganz auf Verbrechen beruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Hamburg 1997.
- Borchmeyer, Dieter: »Abschied von der romantischen Oper – *Lohengrin*«, in: Ders.: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 114-121.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982.
- Borchmeyer, Dieter: »Lohengrin: Jupiters Inkognito. Schillers ›Semele‹ und Kleists ›Amphitryon‹ als mythische Grundschrift einer romantischen Oper«, in: Döge, Klaus (Hg.): »*Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an*«. *Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, Mainz u. a. 2002, S. 62-68.
- Dahlhaus, Carl: »Richard Wagners Musikdramen. *Lohengrin*«, in: Danuser, Hermann (Hg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Laaber 2004, S. 170-181.
- Deathridge, John: Art. »Lohengrin«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, Bd. 6, München u. a. 1997, S. 568-574.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/I), Bd. 7/I, Mainz 1996.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/II), Bd. 7/II, Mainz 1998.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 7/III), Bd. 7/III, Mainz 2000.
- Deathridge, John/Döge, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 26), Bd. 26, Mainz 2003.
- Dieckmann, Friedrich: »Die neuen Dioskuren. Liszt, Wagner, *Lohengrin* und Weimar«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, Göttingen 2011, S. 15-48.
- Dufetel, Nicolas: »Liszt et la ›propagande wagnérienne‹. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859)«, in: *Acta Musicologica* 82/2 (2010), S. 263-304.

- Gockel, Matthias: »Gnadenlose Reue. Zur theologischen Dimension des *Lohengrin*«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 81-105.
- Görres, J. [Joseph] (Hg.): *Lohengrin: ein altdeutsches Gedicht nach der Abschrift des Vaticanischen Manuscriptes von Ferdinand Gloekl*, Heidelberg 1813.
- Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher (CT)*, 2 Bde., München 1976f.
- Hofmann, Peter: »Lohengrin oder Das Ende aller Offenbarung«, in: Ders.: *Richard Wagners politische Theologie. Kunst zwischen Revolution und Religion*, Paderborn u. a. 2003, S. 110-131.
- Kienzle, Ulrike: »Die heilige Topografie in Wagners Parsifal«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 69-89.
- Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Dargestellt vom Anfang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 7), Tl. 4, Bd. 3, Regensburg 1968.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989.
- Kröplin, Eckart: »Wagner und die Revolution«, in: Ders.: *Richard Wagner und der Kommunismus. Studie zu einem verdrängten Thema* (Wagner in der Diskussion 9), Würzburg 2013, S. 138-175.
- Locke, Ralph P.: »Liszt's Saint-Simonian Adventure«, in: *19th-Century Music* 4 (Nr. 3, 1980/81), S. 209-227.
- Mertens, Volker: »Wie christlich ist Wagners Gral?«, in: *wagnerspectrum* 4/1 (2008), S. 91-115.
- Müller, Franz: »Lohengrin am 28. August 1850 auf Weimar's Bühne«, in: *Weimarerische Zeitung* (Nr. 70, 31. August 1850), S. 687ff.
- Müller, Gerhard: »Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Dynastische Tradition und Kulturpolitik«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander*, Göttingen o. J. [2010], S. 68-100.
- Pöthe, Angelika: *Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit*«, Köln u. a. 1998.
- [Riccius, August Ferdinand]: »Richard Wagner«, in: *Die Grenzboten*, Jg. 10, Bd. 1/II (1851), S. 401-420.

- Ritter, Karl: »Richard Wagner's Lohengrin. Mitgetheilt von Dr. Fr. Lißt«, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 16 (Nr. 406, 12. April 1851), S. 231-235 sowie S. 238-240.
- Schröter, Axel: »Lizsts Wirken in Weimar. Innen- und Außensicht«, in: Seemann, Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, Göttingen 2011, S. 155-171.
- Seedorf, Thomas/Bahr, Carolin: »Wagners Konzeption des Lohengrin und das Dresdner Sängerensemble«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 145-161.
- Stollberg, Arne: »Hartnäckig auf dem christlichen Standpuncte«. Wagners Lohengrin am Ende der absoluten Musik«, in: *AfMw* 65/1 (2008), S. 45-60.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979.
- Tadday, Ulrich: »Wagner in der Presse des 19. Jahrhunderts«, in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 437-447.
- U. [Uhlig], T. [Theodor]: »Drei Tage in Weimar. Das Herderfest. Richard Wagner's Oper ›Lohengrin‹«, in: *NZfM*, Jg. 17, Bd. 33 (Nr. 19, 3. September 1850), S. 107; ebd. (Nr. 21, 10. September 1850), S. 115f.; ebd. (Nr. 22, 13. September 1850), S. 118ff.; ebd. (Nr. 25, 24. September 1850), S. 136ff.; ebd. (Nr. 28, 4. Oktober 1850), S. 151f. sowie ebd. (Nr. 30, 11. Oktober 1850), S. 162ff.
- Ukena-Best, Elke: »Erzähltexte des deutschen Mittelalters in Richard Wagners Lohengrin«, in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 15-37.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), 12 Bde., Leipzig⁶⁰. J. [1911].
- Wellingsbach, Rudolf: »Wagner und die Revolution«, in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 80-84.

