

Rudolf Steiner: „Himmel und Erde werden vergehen – denn auch das, was wir von den Sternen durch unsere Sinne sehen, gehört zu diesem Vergänglichen –, Himmel und Erde werden vergehen; das aber, was sich als das innere Wort ... bildet, das wird, nachdem Himmel und Erde vergangen sind, so fortleben, wie der Keim der Pflanze des gegenwärtigen Jahres im nächsten Jahr in der Pflanze weiterleben wird. In dem Inneren der Menschen sind die Keime von Weltzukünften. Und nehmen die Menschen in diesen Keimen den Christus auf, dann können Himmel und Erde vergehen, aber der Logos, der Christus, kann nicht vergehen. Der Mensch trägt gewissermaßen in seinem Inneren, was einmal sein wird, wenn alles das nicht mehr sein wird, was er um sich sieht. Und er muß sich sagen können: Ich blicke zum Vatergotte. Der Vatergott liegt der Welt zugrunde, die ich durch die Sinne sehen kann. Sie ist seine Offenbarung. Aber sie ist eine untergehende Welt, und sie wird in diesen Untergang auch den Menschen mitreißen, wenn der Mensch ganz aufgehen würde in ihr, wenn nur das Bewußtsein des Vatergottes entwickelt werden könnte. Der Mensch würde zurückkehren zum Vatergotte; er würde keine Fortentwicklung haben können. Da ist aber eine aufgehende Welt, die zunächst eben gerade durch den Menschen da ist. Adelt der Mensch seine sittlichen Ideale durch das Christus-Bewußtsein, durch den Christus-Impuls, gestaltet er seine sittlichen Ideale so, daß sie sind, wie sie sein sollten dadurch, daß der Christus auf die Erde gekommen ist, dann lebt ... keimend in die Zukunft hinein, was nun nicht eine untergehende, was eine aufgehende Welt ist.“ GA 207, 24. 9. 1921, S. 41/42, Ausgabe 1972

Herwig Duschek, 8. 4. 2014

www.gralsmacht.eu
www.gralsmacht.com

1430. Artikel zu den Zeitereignissen

Zur Geistesgeschichte der Musik (215)

(Ich schließe an Art. 1429 an.)

Friedrich Oberkogler – Richard Wagner – „Lohengrin“: 2. Akt 1. Szene – Ortrud und Telramund

(Friedrich Oberkogler:¹) *Unberührt von Friedrichs Entsetzen, über dem gleichen Tremolo der Streicher, das Ausdruck seines Erbebens ist, verkehrt sie das hohe Wort zur erniedrigendsten Demütigung ihres Gemahls: «Ha, nennst du deine Feigheit Gott?» Seiner kaum mehr mächtig, will er sich auf Ortrud stürzen (s.u.), deren kalter Hohn ihm aus grellen Orchesterschlägen entgegenlacht:*



*«Willst du mir drohn? Mir, einem Weibe, drohn?
 O Feiger! Hättest du so grimmig ihm
 Gedroht, der jetzt dich in das Elend schickt, –
 Wohl hättest Sieg für Schande du erkauft!»*

Und dann schon im verführerischen Tonfall der hellsichtig Wissenden:

¹ In: *Lohengrin*, S. 132-146, Novalis-Verlag, 1984

² <http://www.youtube.com/watch?v=VWyMVcW70Zk> (Szene in 1:16:37)

«Ha, wer ihm zu entgegen wüßt', der fand
Ihn schwächer als ein Kind!»

Die melodische Gebärde, in die sie ihre Worte kleidet, ist nicht nur sprechend durch ihr Verschmelzen mit der jeweiligen Wortdeklamation; faszinierend ist auch die teuflische Ökonomie, mit der sie ihre Worte zu setzen weiß, die keinen Augenblick das Ziel aus den Augen verliert, das ihr als das nächstliegende erscheinen muß: nämlich Friedrich erneut zu umgarnen und ihn wieder ihren Absichten willfährig zu machen. Doch immer noch hält Friedrich an dem Gottesurteil fest:

«Je schwächer er,
Desto gewaltiger kämpfte Gottes Kraft!»

Eine über zwei Oktaven emporschnellende Streicherpassage zeigt uns an, wie sicher Ortrud ihres Sieges bereits ist. Noch einmal, von Hörnern und Holzbläsern in ihrem Hohn unterstützt, verlacht sie die vermeintliche Gotteskraft des Helden:

«Gib mir die Macht, – und sicher zeig ich dir,
Welch schwacher Gott es ist, der ihn beschützt.»

Jede Silbe dieses zur Tiefe ziehenden Melos birgt einen Akzent, eine Überzeugungskraft ausstrahlend, der Telramund nicht länger standhalten kann:



(Man merkt an der Musik, daß Ortrud sich wieder Telramunds bemächtigt. Szene in 1:18:21)

«Du wilde Seherin, wie willst du doch
Geheimnisvoll den Geist mir neu
berücken!»

Das Netz, so listig gesponnen, zieht sich zusammen; für Telramund gibt es kein Entrinnen mehr.

Eine chromatische Akkordfolge, welche den mystischen Zauber der «Schlafharmonien» aus der «Wal-

küre» vorwegnimmt, leitet Friedrichs Geständnis ein, und macht uns mit unheimlicher Eindringlichkeit deutlich, wie bewußt Ortrud die Fäden ihres Ränkespiels in Händen hält.

«Die Schwelger streckten sich zur üpp'gen Ruh; –
Setz dich zur Seite mir! Die Stund ist da,
Wo dir mein Seherauge leuchten soll.»

Zu Viertel-Rhythmen verkürzt, klingt erneut jener dunkle Mystizismus der antizipierten «Schlafmotivik» auf, aus dessen Bann Telramund sich nicht mehr lösen kann. Die den Akt einleitende Ortrud-Thematik – das Unheil- und Versuchungs-Motiv – wogt in den Bässen, während sie Telramund neuerlich in ihre schwarze Magie einweiht.

«Was gäbst du doch, es zu erfahren,
Wenn ich dir sag', ist er gezwungen

*Zu nennen wie sein Nam` und Art,
All seine Macht zu Ende ist,
Die mühevoll ihm ein Zauber leiht.»*

Das Frageverbot ertönt im fahlen Holzbläserklang. Friedrich, eine von Anbeginn der Sinneswelt zugewandte Seele, glaubt damit eine stichhaltige Erklärung für dieses Verbot gefunden zu haben. Und er glaubt dies nur zu gerne. Denn dies wäre der Weg, seine verlorene Ehre wiederzugewinnen –, ein Verlangen, das ihn mit Ausschließlichkeit erfüllt. Ortrud aber weiß dies genau; einmal aufgegriffen, wird es Telramunds einziges Ziel sein, den unerhörten Betrug dieses vermeintlich von Gott gesandten Zauberers aufzudecken, sein ehrenhaftes Ansehen im Reich wieder herzustellen und – in Wahrheit damit ihren eigenen Plänen willfährig zu dienen.

*«Nun hör! Niemand hier hat Gewalt
Ihm das Geheimnis zu entreißen,
Als die, der er so streng verbot,
Die Frage je an ihn zu tun.»*

Immer wieder windet sich die Ortrud-Motivik um das Thema des «Frageverbotes»; und Telramund begreift: «So galt' es Elsa zu verleiten, daß sie die Frag' ihm nicht erließ?» Die immer markanter werdende Rhythmisierung sowohl der Gesangslinie, als auch der begleitenden Orchesterstimmen zeigt, wie der Gedanke, einmal ergriffen, seine Wurzel schlägt und sich zum festen Entschluß verdichtet.

*«Vor Allem gilt's, von hinnen nicht
Zu fliehn; drum schärfe deinen Witz!
Gerechten Argwohn ihr zu wecken,
Tritt vor, klag ihn des Zaubers an,
Mit dem er das Gericht getäuscht!»*

Und sollte dieser Plan mißglücken, so bliebe immer noch ein «Mittel der Gewalt». Friedrichs diesbezügliche Skepsis weiß Ortrud ebenfalls durch ein sehr rätselhaftes Argument zu entkräften:

*«Jed' Wesen, das durch Zauber stark, –
Wird ihm des Leibes kleinstes Glied
Entrissen nur, muß sich alsbald
Ohnmächtig zeigen, wie es ist!»*

Hätte Friedrich im Kampf Lohengrin nur «eines Fingers Glied ent schlagen», der Unbekannte wäre ihm hoffnungslos verfallen gewesen. Ortruds Worte bedeuten keine bewußte Unwahrheit, sie weisen uns vielmehr auf alte, längst dekadent und wirkungslos gewordene Totemismen, nach denen derjenige Macht über das Wesen gewinnen konnte, dem er ein «kleinstes Glied» seines Leibes entrissen hatte.

Es geht dies zurück auf eine Zeit magischer Wirkungtotalitäten, wo der Mensch «seinem Feind in die Ferse» stechen konnte, «indem er in seine Fußspuren» hineinstieß; «er kann ihn mit sich verbinden und <bannen>, vielleicht über ihn verfügen, indem er seinen Namen ausspricht, ihn verletzen, wenn er auf seinen Schatten tritt. Er vermag, ist er begnadet, in das

Zentrum einer fremden Wirkungstotalität zeitweise einzugehen, <wahr> zu sagen, denn in diesem Zentrum gilt Zukunft gleich Vergangenheit und Gegenwart»³

Es sind die letzten, völlig dekadenten Reste dieser einstigen magischen Prozeduren, die sich in Ortrud als längst überholte Atavismen erhalten haben. Aber Friedrich glaubt ihrem Wort, nicht der Tat Lohengrins:

«Entsetzlich! Ha, was lassetst du mich hören!
Durch Gott geschlagen wähnt' ich mich: –
Nun ließ durch Trug sich das Gericht betören, –
Durch Zaubers List verlor mein' Ehre ich!»

Hektisch sich überstürzende, aufwirbelnde Streicherfigurationen begleiten diesen Sturm der Leidenschaft, mit der sich Friedrich nunmehr erneut und endgültig in die Netze Ortruds verstrickt.

«Doch meine Schande könnt ich rächen,
Bezeugen könnt ich meine Treu?
Des Buhlen Trug, ich könnt ihn brechen,
Und meine Ehr` gewänn ich neu!»

Sein Drohen, von einem finsternen f-Moll-Tremolando begleitet, in das er sich mit wild synkopierten Akkordstößen hineinstürzt, ist trotz des äußeren Kraftaufgebots von innerer Ohnmacht erfüllt –, ein leeres Pathos:

«O Weib, das in der Nacht ich vor mir seh, –
Betrügst du jetzt mich noch, dann weh dir! Weh!»

Ortruds tückische Ruhe verkehrt die Drohung in ein schmeichelndes Lob seiner Tatkraft und Männlichkeit:

«Ha, wie du rasest! Ruhig und besonnen!
So lehr ich dich der Rache süße Wonnen!»

Das in den Bässen über einem gespenstischen Paukenwirbel und Streichertremolo aufsteigende Unheil-Motiv sagt uns, daß sie mit ihrer Rache bereits am Werke ist. Und furchtbar klingt das Unisono der beiden Stimmen, wenn sie der Nacht in düsterer Glut ihren Racheschwur anvertrauen:

«Der Rache Werk sei nun beschworen
Aus meines Busens wilder Nacht!
Die ihr in süßem Schlaf verloren
Wißt, daß für euch das Unheil wacht!» ...

(Fortsetzung folgt)

³ Unter Anmerkung 5 steht: Alfred Weber: Kulturgeschichte als Kultursoziologie, München 1950