



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lohengrin, Oper von Richard Wagner.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Lohengrin, Oper von Richard Wagner.

Die glücklichen Leipziger erleben jetzt eine musikalische Aera nach der andern. Kaum ist es ein Jahr, seit die Aufführung Lannhäuser eine neue Aera für die Oper begründete, seitdem brach mit H. Berlioz eine neue Aera für die Gewandhausconcerte, mit Joh. Brahms eine neue Aera für die Quartettunterhaltungen an, und schon wieder sind wir mit dem Lohengrin in eine neue Aera eingetreten. Hoffen wir, daß die musikalische Zeitrechnung durch alle diese Aeren nicht allzusehr in Verwirrung gerathe.

In der That verdient es alle Anerkennung, daß die Theaterdirection den Aufwand an Mitteln, alle Betheiligten die Opfer an Zeit und Mühe nicht gescheut haben, um den Lohengrin auf die Bühne zu bringen. Daß einem jeden ernstlich gemeinten künstlerischen Streben die Möglichkeit gegeben werde, öffentlich zu erproben, wieweit es Lebenskraft und Fähigkeit zu wirken besitze, das müssen auch die wünschen, welche etwa mit diesem Streben nicht einverstanden sind. Und zwar schon deshalb, weil auch die Kritik sich mit Erfolg nur an ein Publicum wenden kann, welches mit dem Kunstwerk selbst vertraut ist. Wenn aber, aus was immer für Ursachen, sich um ein Kunstwerk ein Nimbus gebildet hat, als sei dasselbe eine ganz außerordentliche, unerhörte Erscheinung, die aus Unverstand oder Mißgunst dem Publicum vorenthalten werde, so daß dieses zu dem Reiz der Neuheit noch den des Verbotenen empfindet und in eine sympathetische Aufregung für die verkannte Größe geräth, dann ist es vollends wünschenswerth, daß die wirkliche Production das Interesse des Publicums auf das wirkliche, d. h. in der Leistung des Künstlers begründete Verhältniß zurückführe. Mit dieser Anerkennung verbindet sich der Wunsch, daß mit gleichem Eifer auch die Werke ernst strebender Künstler auf die Bühne gebracht werden mögen, welche nicht die Protection einer einflußreichen Clique und wohlorganisirten Claque, nicht den Heiligenschein des Märtyrertums, nicht die Prätention einer ausschweifenden Verschwendung

äußerer Mittel — welche bei demjenigen Theil des Publicums, das auch in Kunstfachen den Werth nach dem Preise mißt, das respectvolle Präjudiz erregt, woran man soviel wende, das müsse doch auch etwas werth sein — in die Wagschale zu legen haben.

Hätte man es mit einer Oper zu thun, welche sich mit den gewöhnlichen Ansprüchen der Gattung genügen läßt, so könnte man sich der undankbaren Mühe überheben, das Opernbuch im einzelnen zu analysiren; allein da dasselbe die Prätenston macht, als eine selbstständige dramatische Dichtung zu gelten, und die Bedeutung der Musik grade in der Eigenthümlichkeit des Textes gesucht wird, so wird es nöthig, diesen einer genauen Betrachtung zu unterwerfen.

Wagner hat im lobenswerthen Bestreben, seinen Opern einen nationalen Charakter zu geben, wie im Tannhäuser so auch im Lohengrin den Stoff der deutschen Sage entnommen. Sie ist in mehreren altdeutschen Gedichten behandelt worden, und Wagner hat es versucht, aus denselben die verschiedenen Motive zu einem Ganzen zusammenzusetzen.

Der Kern dieser in Flandern heimischen Sage ist, daß ein Ritter in einem Rachen, der von einem Schwan gezogen wird, ans Land gebracht, die Liebe der jungfräulichen Erbin der Krone gewinnt und sich ihr vermählt; ihr aber das Versprechen abnimmt, nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen, denn dann müsse er sie sogleich verlassen. Da sie nun, nachdem sie eine Zeitlang glücklich zusammen gelebt, doch einstmals ihrem Versprechen ungetreu wird, so verläßt er sie und ihre Kinder wirklich auf demselben vom Schwane gezogenen Rachen, auf welchem er gekommen war.

Es ist also das alte Thema von der unbezähmbaren Neugierde der Frauen, welche durch ein Verbot nur noch mehr gewürzt, die schönsten und edelsten Verhältnisse, welche auf Vertrauen und Glauben beruhen, zu zerstören im Stande ist, das in unzähligen Sagen aller Zeiten behandelt, auch hier zu Grunde liegt, aber in einer Wendung, welche für unsere Gefühls- und Anschauungsweise etwas sehr Befremdliches, ja Verlegendes hat. Denn offenbar beruht das Wesen der Liebe auf dem hingebendsten, zweifellosen Vertrauen, aber dem gegenseitigen, vor allem in dem, was das Verhältniß der Liebenden angeht. Ein beabsichtigtes Verheimlichen, ein Verbot, das Verheimlichte zu erfragen von der einen Seite ist, wenn es eine Prüfung sein soll, eine lieblose Ueberhebung, oder wenn in der That etwas zu verschweigen ist, ein wirklicher Mangel an Vertrauen; es müßte denn eine zwingende Nothwendigkeit die Verheimlichung gebieten. Diese aber muß als eine wirkliche anschaulich gemacht und vor unserem Gefühl gerechtfertigt werden, wenn wir das Verbot Lohengrins als ein poetisches anerkennen sollen. Ist aber dieses geschehen, so erwächst die weitere Forderung, psychologisch zu rechtfertigen, daß Elsa trotz ihrer Liebe doch ihr Versprechen bricht und nach ihres Gemahls Herkunft fragt.

In der Sage wurde beiden Forderungen auf einfache Weise entsprochen. Das Verbot Lohengrins motivirte sie durch ein Mysterium, das damaliger Zeit von allen geglaubt und allen gegenwärtig war, durch die Sage vom Gral. Dies war die aus einem kostbaren Edelsteine gefertigte Schale, aus welcher Christus das Abendmahl gespendet hatte, in welcher später sein Blut aufgefangen worden war, und die von einem Engel herabgebracht in einem Tempel im fernen Osten aufbewahrt wurde, wo sich eine Schar erlesener Ritter zu seinem Dienste sammelte, die auf seinen Befehl und unter seinem Schutz als Wesen höherer Art hilfreich der Unschuld beistanden und herrliche Thaten verrichteten. Die Bedingung ihres Wirkens war, unerkannt zu bleiben: das Wunder kann nur geschehen, wo ihm der unbedingte volle Glaube entgegenkommt. Lohengrin nun ist ein Ritter des Gral und wird von ihm ausgesendet; er muß als solcher unerkannt bleiben und daher auch der Geliebten das Verbot auferlegen, nach seiner Herkunft zu forschen. In einer Zeit, wo das Mysterium geglaubt und also vom Dichter als ein factisches angewendet werden konnte, war diese Motivirung vollkommen befriedigend. Daß die Geliebte dennoch fragt, war dann viel leichter zu motiviren, und die Sage läßt sie ganz angemessen durch gekränkten Ehrgeiz und Stolz verleitet werden.

Es leuchtet ein, daß es heute für einen Dichter eine ungleich schwerere Aufgabe ist, Lohengrins Verbot zu motiviren; denn das Mysterium vom Gral wird nicht mehr geglaubt, es ist nicht einmal bekannt, und es steht unseren Vorstellungen, selbst dem Mysticismus unserer Zeit, so fremd gegenüber, daß es als poetisches Motiv nicht zu gebrauchen ist, oder höchstens als ein äußerliches, decoratives, dem der Dichter das eigentlich wirksame, gewissermaßen die Seele, erst verleihen muß. Für die dramatische Motivirung reicht das historisch factische sowenig aus als das Dogma. Das Wesen des Drama verlangt Handlung, die aus bewussten sittlichen Motiven hervorgeht, und wie großen Spielraum wir dem Dichter in Hinsicht der Begebenheiten auch zugestehen, die psychologische Begründung kann nur aus den sittlichen Gesetzen hervorgehen, welche unser Bewußtsein als die nothwendigen, unveräußerlichen erkennt. Wie lebendig auch der Dichter uns vergangene Zeiten schildert, daß wir uns ganz in sie versetzt glauben, wir leben und fühlen nur mit ihnen, solange wir ihre Empfindungen und Handlungen als hervorgegangen aus den Grundbedingungen unserer eigenen verstehen können: ein Zwiespalt mit diesen hebt augenblicklich die dramatische Illusion auf. Ein Conflict, sei er in seinen Folgen noch so traurig und ergreifend, kann nie tragisch sein, wenn seine Voraussetzungen uns unverständlich oder gar absurd sind; und wenn durch eine Täuschung unser Interesse dafür erregt sein sollte, so hört es augenblicklich auf, sowie wir der Gründe inne werden. Wenn daher ein Verehrer Wagners meint, es wäre nicht zu verwundern, wenn beim Ende der Oper ein Theil der Zuhörer (une

fraction du public) fest überzeugt von der Existenz des Gral, seiner Ritter und seiner himmlischen Freuden wären, so läßt sich freilich in unserer Zeit des Tischrückens und Geisterklopfens das *credo quia absurdum est* nicht ganz leugnen, allein eine ganze Partei Don Quixotes des heiligen Gral — nein, das kann man selbst Wagners Musik, nicht einmal seinen Verehrern zutrauen.

Wagner, der den Charakter und die Situation des Lohengrin „als den Typus des eigentlich einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart“ erkennt, hat auch offenbar die Nothwendigkeit eingesehen, diesen Stoff in einer dem modernen Bewußtsein entsprechenden Weise zu motiviren. Lohengrin ist ihm das Symbol des Menschen, der sich aus der Verderbtheit der modernen Welt gerettet hat auf die Höhe des Reinen, Keuschen, in ein klares heiliges Aetherelement, der unter den wollüstigen Schauern und in der Verzückung seiner seligen Einsamkeit eine neue unsäglich bewältigende Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigsten Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung empfindet. Lohengrin sucht das Weib, das an ihn glaubt, nicht fragt wer er sei und woher er komme, sondern ihn unbedingt liebt, wie er ist, weil er so ist, wie er ihr erscheint. Er muß deshalb sein erhöhtes Wesen verbergen, weil darin die einzige Gewähr liegt, daß er nicht um dessen willen bewundert und angebetet, sondern geliebt und durch die Liebe verstanden werde. Er will mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein nichts Anderes sein und werden als voller, ganzer; warm empfindender und empfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott d. h. absoluter Künstler. So ersehnt er sich das Weib, d. h. das menschliche Herz, und steigt herab aus seiner wonnigöden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit vernahm. Aber an ihm haftet unabschreibbar der verrätherische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geisern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes, Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständniß seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.

Je weiter diese Auffassung der Sage von dem Sinne abweicht, der als der ursprüngliche gedacht werden kann, um so sicherer bezeugt sie die von Wagner empfundene Nothwendigkeit, dem Geist der alten Sage einen neuen Geist zu verleihen. Indessen gestehe ich, daß mir in dieser Auseinandersetzung — die etwas abgekürzt, übrigens mit Wagners eigenen Worten gegeben ist — nicht alles klar ist. So muß ich bekennen, nicht mit Sicherheit zu verstehen, ob Gott der absolute Künstler ist oder der Mensch, und ob Lohengrin absoluter Künstler werden will oder nicht; gegen beides hätte ich meine Bedenken. Aber

völlig unbegreiflich ist es, wie Lohengrin — ich behalte den symbolischen Namen bei — bei seiner Sehnsucht, in seinem eigenen Wesen geliebt und verstanden zu sein, damit beginnt, dem Weibe, das ihn lieben und verstehen soll, die bessere Hälfte seines Wesens zu verheimlichen und ihr zu verbieten, danach zu fragen. Er beklagt sich, daß er nur angebetet sei, nicht geliebt; und doch betet der Mensch nur das Unbegreifliche, Unfaßbare an, und Lohengrin verweigert der Geliebten, die ihn zu begreifen strebt, zu sagen, wodurch sie ihn begreifen, verstehen und also auch lieben könne. Man muß doch annehmen, daß die erhöhte Natur Lohengrins nichts Zufälliges ist, das er an- und ablegen könne, etwa wie man einen Frack anzieht, wenn man in vornehme Gesellschaft geht, sondern ihm unveräußerlich eigen ist. Wie kann man ihn denn verstehen und lieben, als eben indem man diese erhöhte Natur in ihrer ganzen Fülle versteht und liebt? Kann er sich derselben nicht entäußern, und will sie eben vor der Geliebten verbergen, verlangt aber doch von ihr, daß sie ihn ganz versteht und liebt, so ist er ein Thor oder ein Egoist. Dies hat auch Wagner erkannt, indem er bei tieferem Eingehen in die Darstellung der Elsa sie so berechtigt fand in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß er das rein menschliche Wesen der Liebe grade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte. Elsa ist ihm nun „das Weib, das sich mit hellem Wissen in die Vernichtung stürzt um des nothwendigen Wesens der Liebe willen, das durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe geräth und dies Wesen dem hier noch Unverständnißvollen an ihrem Untergang offenbart, vor dem Lohengrin entschwinden muß, weil er es seiner besondern Natur nach nicht verstehen konnte, das Symbol des wahrhaft Weiblichen, vor dem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbst vernichtend bricht.“ — Wagner preist sich glücklich, daß er so durch Lohengrin, wie durch einen verlorenen Pfeil, das wahrhaft Weibliche, das ihm und aller Welt Erlösung bringen solle, d. h. den Geist des Volkes sicher erkannt habe. Wir wünschen von Herzen Glück, zunächst aber haben wir zu fragen, inwieweit hierdurch die dramatische Gestaltung der Sage gefördert worden sei.

König Heinrich der Vogler ist nach Brabant gekommen, um den Heerbann gegen die Ungarn zu entbieten und findet das Land in Zwiespalt und Verwirrung. Der Herzog ist gestorben und hat seine Kinder „Elsa die Jungfrau und Gottfried den Knaben“ der Obhut Friedrichs von Telramund anvertraut. Eines Tages ist Gottfried verschwunden und Friedrich beschuldigt Elsa, ihren Bruder getödtet zu haben, um einem heimlichen Buhlen zum Besten des Landes zu verhelfen, er habe deshalb ihrer Hand, auf die er ein Recht gehabt, entsagt und Dtrud des Friesenfürsten Tochter zur Gemahlin erwählt; nun klage er Elsa des Brudermords und geheimer Buhlschaft an und nehme das Land als nächster Blutsverwandter des Herzogs in Anspruch. Daß Elsa

einen Bruder hat, den sie getödtet haben soll, ist der Lohengrinsage fremd und das Motiv dazu aus der Sage vom Schwanenritter entnommen. In diese, deren Kern die Verzauberung des Bruders in einen Schwan ist, ist später die dem Lohengrin nachgebildete Episode bloß wegen des äußerlichen Zusammenstehens, daß beide von einem Schwan gezogen werden, eingelegt worden, ohne daß sie den inneren Zusammenhang berührte. Wagner hat umgekehrt aus dem Schwanenritter das Motiv in den Lohengrin eingeschoben, ebensowenig zum Vortheil der Sage. Denn statt des einfachen Motivs von Telramunds Ehrgeiz ist ein complicirtes eingeführt, das seiner Natur nach bedenklich ist, indem es den Glauben an Zauberei voraussetzt und ihre Wirklichkeit handgreiflich zu machen nöthigt, und undramatisch, weil es ein der Haupthandlung fremdes Interesse hineinbringt. Der eigentliche Grund, dasselbe einzuführen, liegt auch nicht in dem Bedürfniß des Dramas, sondern der Oper. Diese verlangt einen zweiten Sopran, eine weibliche Stimme, welche den Gegensatz zu Elsa bildet, aus musikalischen Gründen, welche durchaus berechtigt und triftig sind, nur daß sie nicht zu absolut dramatischen Gesetzen gestempelt werden dürfen. Eine der Elsa ähnliche, nur schwächere Figur, eine Soubrette, eine halbkomische Zofe wäre hier nicht an ihrem Platz: die Natur des Stoffes verlangt eine Frau, welche Telramund zur Seite steht. Um diese ganz in die Handlung zu verflechten und ein Object für ihre Zauberkünste zu gewinnen, ist nun Gottfried hineingebracht. Wir werden auf den Charakter Ortruds zurückkommen; vorläufig leuchtet ein, daß durch ihre Einführung der Charakteristik Telramunds Abbruch geschieht. In der That ist er vollständig verfehlt, er ist nicht nur schwach und kurzichtig, er ist in sich unwahr. Der König und sein Land kennen ihn als „aller Tugend Preis“, er selber rühmt sich, „daß er zu lügen nie vermeint“, er betet: „Ich geh in Treu' vor dein Gericht; Herr Gott verlaß mein' Ehre nicht!“, er glaubt fest an die Wahrheit des Gottesgerichtes und geht deshalb voll Zuversicht hinein, er ist nachher so untröstlich über den Verlust seiner Ehre, daß er einen dauern könnte, — wenn er uns nicht selbst verrathen hätte, daß er wissentlich gelogen. Daß er sich weigert, ein Zeugniß gegen Elsa vorzubringen und sich auf sein Schwert beruft, läßt, wie er sagt, sein Stolz nicht anders zu, allein dieser Stolz erhält eine eigene Beimischung, wenn man erfährt, daß es das Zeugniß Ortruds ist, die er darauf geheirathet hat, auf welches er sich vor Gericht nicht berufen mag. Indessen zu Tage liegt die Lüge, wenn er aus sagt:

Es faßte mich Entsetzen vor der Magd,
dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verliehn, entsagt' ich willig da und gern,
und nachher in der Hitze sich verräth:

O Herr, traumselig ist die eitle Magd,
die meine Hand voll Hochmuth von sich stieß,

was allerdings der zu Gericht sitzende König überhört, der überhaupt, mit seinem Heerbann beschäftigt, nicht sonderlich Acht gibt. Allerdings verschmäht in der alten Sage Elsa die Hand Telramunds, und dies ist der Grund seines Hasses, aber dort ist das Motiv als das einzige, mit dem sich keine anderen kreuzen, an seinem Ort; aber wenn Friedrich als der Getäuschte, selbst im guten Glauben Handelnde gelten sollte, durfte er nicht auch noch als der verschmähte Liebhaber dargestellt werden. Später wirft er sogar noch Ortrud vor, daß sie ihn durch ihre Weissagung, Rabbods alter Fürstenstamm werde von neuem in Brabant herrschen, verführt habe, von Elsas Hand, der reinen, abzustehen! Freilich gibt es Individuen, die bei mäßigen Verstandeskräften auch in eine sittliche Confusion gerathen, aber für solche interessirt man sich nicht, wenn sie einem im Leben begegnen und noch viel weniger, wenn sie für dramatische Helden gelten sollen. Es wundert uns daher auch nicht sehr, wenn wir unter Ortruds Leitung „den Preis aller Tugend und Ehre“ die dummsten und miserabelsten Streiche unternehmen sehen, aber es wandelt uns nicht einmal ein Mitleiden mehr mit ihm an.

Als Telramund seine Klage förmlich dargebracht hat, wird das Gericht eröffnet und Elsa vorgeladen, die „in einem weißen sehr einfachen Gewande“ von ihren Frauen, die auch „sehr einfach weiß gekleidet sind“, geleitet auftritt. Vorläufig begnügt sie sich, auf die vom König ihr vorgelegten Fragen durch Pantomimen zu antworten. Während der Zuschauer nicht recht weiß, wie er sich dies Stückchen Stumme von Portici zu deuten habe, findet man das auf der Bühne ganz in der Ordnung, und der König fährt nicht bloß ungestört mit Fragen fort, als wäre diese einseitige Verständigung der legitime usus forensis, sondern sagt endlich mit gutmüthiger Naivetät zu ihr: „Sag' Elsa! Was hast du mir zu vertrauen?“ Diese Zumuthung in Gegenwart des versammelten Gerichts ist allerdings etwas stark, und nun offenbart sie, daß sie somnambul sei. Wie sie inbrünstig betete, sagt sie,

Da drang aus meinem Stöhnen
 ein Laut so klagevoll,
 der zu gewalt'gem Tönen
 weit in die Lüfte schwoll:
 ich hör' ihn fernhin hallen,
 bis kaum mein Ohr er traf,
 mein Aug' ist zugefallen,
 ich sank in süßen Schlaf.

Das will nun auch der König nicht als Vertheidigung gelten lassen, indessen sie erzählt weiter, wie in leichter Waffen Scheine ein Ritter ihr erschien, so jugendlicher Reine sie keinen noch ersah, und wie der Recke werth mit züchtigem Gebaren ihr Tröstung eingab,

des Ritters will ich wahren,
 er soll mein Streiter sein!

Man sollte nun denken, daß auf eine Umgebung, in welcher der Glaube an Zauberei lebendig ist, ein so abnormer Zustand einen Eindruck machen müßte, der den Glauben an die Beschuldigungen Telramunds nur befestigen könnte, allein im Gegentheil sie sind sehr gerührt und zweifelhaft, und Telramund muß erst die Ritter an seiner Ehre Preis, den König an die Dienste, die er ihm geleistet habe (wie unedel!), erinnern, so daß dieser sich entschuldigt und das Gottesgericht beginnen läßt:

Den vorherverkündenden Traum kennt auch die alte Sage, aber die Clairvoyance nervenschwacher Frauen natürlich nicht. Ich fürchte sehr, hier hat das Bestreben, im modernen Sinn zu motiviren, dem Dichter einen Streich gespielt, indem er den Glauben an das mittelalterliche Mysterium des Gral durch das moderne Mysterium des Somnambulismus stützen will. Allein diesmal ist Satan durch Beelzebub ausgetrieben. Einmal ist die Wahrheit des thierischen Magnetismus doch heutzutage kein Glaubensartikel, wie dazumal die des Gral, daß man ohne weiteres darauf provociren dürfte wie auf eine allgemeine Ueberzeugung; im Gegentheil steht der magnetische Rapport in einem ziemlich zweideutigen Ruf. Sodann aber, was viel wichtiger ist, darf das krankhaft Abnorme der menschlichen Natur noch viel weniger als das Wunderbare als poetisches Motiv verwandt werden: es verletzt unmittelbar das gesunde Gefühl, und das pathologische Interesse, welches wir an einer solchen Erscheinung nehmen können, darf nicht mit dem poetischen identificirt werden. Wie wohlthuend gesund ist in der alten Sage das Bild, die fälschlich Beklagte, welche im Bewußtsein ihrer Unschuld ruhig und klar dem Verleumder gegenübersteht, und durch den Rettung verheißenden Traum gestärkt und gekräftigt nur um so fester in ihrem Gottvertrauen wird. Und wie ist auch in das Liebesverhältniß zu Lohengrin, das schon durch seine Halbgottsnatur zweifelhaft und unnatürlich wird, durch die verhimmelnde Clairvoyance Elsas, die an die sinnlich süßliche Schwärmerei herrnhuthischer Lieder erinnert, ein neues Element gebracht, durch das es vollends zwitterhaft wird. Auch die Darstellung der Clairvoyance selbst ist schillernd und schwankend; ein eigentlicher magnetischer Schlaf ist es nicht, in dem Elsa sich befindet, wenigstens erwacht sie nicht aus demselben, und doch spricht sie zu Zeiten ganz verständig und der Situation angemessen, auch ehe Lohengrin erschienen ist, so daß auch der unbefangene Zuhörer nicht recht klug daraus wird, wie weit ihre Traumseligkeit unwillkürlich ist oder nicht.

Ehe das Gottesgericht angesagt wird, verspricht Elsa dem gottgesandten Kämpen die Krone und ihre Hand, was die Ritter zu dem Ausruf bewegt:

Ein hoher Preis, stünd' er in Gottes Hand!
Wer um ihn tritt, wohl setzt' er schweres Pfand!

wobei sie sich hoffentlich mehr denken, als wir vermögen. Als auf die erste Aufforderung Niemand erscheint, bittet Elsa „sehr unschuldig“:

Mein lieber König, laß dich bitten,
 Noch einen Ruf an meinen Ritter!
 Wohl weilt er fern und hört ihn nicht.

Daß sie in ihrer Seelenangst den Reim nicht bewahrt, wird ihr billig nicht hoch angerechnet. Als aber auch auf den zweiten Ruf niemand kommt, und alle sie verurtheilen, fällt sie in brünstigem Gebet auf die Knie, und während ihres Gebets kommt auf dem Fluß vom Schwan gezogen ein Ritter wie sie ihn beschrieben hatte.

Die tiefbewegte Menge, erstaunt und gerührt durch das Wunder, jauchzt dem Gottgesandten zu. Lohengrin verabschiedet den Schwan und gibt sich als den von höherer Macht Gesendeten dadurch kund, daß er Elsa und ihre Noth bereits kennt. Er wendet sich sofort an Elsa und fragt, ob sie sich ihm anvertrauen wolle, und als sie von wonnigem Gefühle überwältigt ihm zu Füßen sinkt, und sich ihm ganz ergibt, fragt er weiter, ob sie ihn, wenn er singe, zum Gatten wolle, worauf sie die Worte erwidert:

Wie ich zu deinen Füßen liege,
 geb' ich dir Leib und Seele frei,

deren Sinn leichter zu errathen als nachzuweisen ist. Und nun fordert er von ihr, wenn er ihr Gatte sein und das Land beschützen solle, das Gelübde:

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

Sie verspricht es und als er nachdrücklich sein Gebot wiederholt, antwortet sie auf seine ungesügte Rede

Wie gäb' es Zweifels Schuld, die größer,
 als die an dich den Glauben raubt?

was sie sich schwerlich klar gemacht hat. Lohengrin aber hebt ergriffen und entzückt Elsa an seine Brust und ruft: „Elsa, ich liebe dich!“, wobei man unwillkürlich an die naive Prinzessin Pumsia im Marionettenspiel erinnert wird. Männer und Frauen, die eine solche Liebescene in aller Natürlichkeit vor versammeltem Volk schwerlich erlebt haben, fühlen das Herze sich vergehen, wie sie den wonniglichen Mann schauen.

Was hierbei außer der großen Natürlichkeit befremdend auffällt, ist die Art, wie Lohengrin von Elsa Zusage und Gelübde als Bedingung seiner Hilfe verlangt, und ihr diese wie seine Liebe erst gewährt, nachdem sie sich ihm gänzlich ergeben hat, was weder edel, noch ritterlich, noch männlich ist. In der einfachsten Form der Sage im Parzival erklärt die Herzogin von Brabant, welche von Land und Leuten gedrängt wird, sich zu vermählen, sie werde nur den zum Gemahl erwählen, den ihr Gott sende; Lohengrin erscheint, und da sie ihn als den von Gott gesandten erkennt, legt er ihr das Gelübde auf. Wie aber die Sage

dahin erweitert wird, daß Lohengrin die fälschlich Angeklagte rettet, ist diese Rettung durch den Kampf stets von dem Eheversprechen und dem damit zusammenhängenden Gelübde geschieden, beides erscheint so als die freie That der Erlösten, nicht als die abgenöthigte Zusage der Beklagten. Dem Kampf eine solche Verhandlung voranzuschicken ziemte sich für keinen Ritter, am wenigsten für einen Ritter des Gral, der seine Helden nicht ausschickte, damit sie heiratheten, sondern daß sie die Unschuld schirmten. Man sieht auch nirgends einen Grund, warum Wagner von der naturgemäßen Motivirung abgewichen ist.

Auch das wird wol manchen auffallen, daß von der ganzen Versammlung niemand daran denkt, wie die wunderbare Erscheinung des Ritters, sein Benehmen mit Elsa den Anklagen Telramunds ein bedeutendes Gewicht verleiht, daß selbst dieser und Ortrud nicht durch das wiederholte Verbot Lohengrins gemahnt werden, wie hier nicht alles mit rechten Dingen zugehe, und darauf bestehen, daß der Unbekannte sich als ebenbürtig und kampffähig ausweise, ehe der Zweikampf beginnt, was alles später zur Unzeit Friedrich als versäumt einfällt. Die Ritter, welche anfangs ganz zu Friedrich standen, dann durch Elsa gerührt sie für unschuldig hielten, dann als kein Kämpfe kam an ihrer Unschuld zweifelten, dann mit Begeisterung den gottgesandten Helden priesen, rathen Friedrich sogar ab vom Kampf,

Steh' ab! wir mahnen dich in Treu'!

Dein harret Anstieg, bittre Neu'!

was allerdings eine starke, wenn auch wohlgemeinte, Beleidigung ist. Der gute König ist auch so gerührt über das holde Wunder, daß er an nichts weiter denkt, und dem Zuschauer bleibt nichts weiter übrig als sich zu fügen. Der Kampf beginnt, nachdem alle zu Gott um gerechten Sieg gefleht, Lohengrin siegt und der allgemeine Jubel erstickt die Verzweiflung Telramunds und den Grimm Ortruds.

Im zweiten Act sehen wir Friedrich und Ortrud auf den Stufen der Kirche dem Palast gegenüber, in dem die Vorseier der Hochzeit begangen wird. Friedrich ergibt sich dem wildesten Schmerz über seine verlorene Ehre und klagt mit Wuth Ortrud als die Urheberin seiner Schmach an, da sie ihn durch falsches Zeugniß und erlogene Weissagungen verführt habe. Es bedarf einiger Zeit ehe Ortrud, die diese kleinliche Natur wie billig verachtet, mit ihrem kalten Hohn soviel Macht über ihn gewinnt, daß sie ihn für ihren Racheplan empfänglich macht. Sie berebet ihn, in geheimen Künsten wohl erfahren, daß Lohengrin durch Zauberei gesiegt habe und daß man ihn entlarven könne, indem man Elsa verleite die verbotene Frage an ihn zu thun, was den Zauber brechen würde, dies wolle sie versuchen; Friedrich solle Lohengrin der Zauberei anklagen, und wenn dies mißlinge, trachten ihm ein Glied seines Leibes zu entreißen, wodurch der Zauber vernichtet würde. Auf

alles geht der armselige Mensch ein, er, der soeben sich des verderblichen Einflusses, den Ortrud auf ihn hatte, lebhaft erinnert hat, und den sie nun in die finstere Tiefe ihrer unheimlichen Natur hat blicken lassen, und der, als Ortrud mit dem gemeinsten Betrug die arglose Elsa überlistet hat, sich mit den Worten beruhigt:

Vollführe, Weib, was deine List erfonnen,
dein Werk zu hemmen fühl' ich keine Macht!
Das Unheil hat mit meinem Fall begonnen, —
nun stürzt auch, die mich dahin gebracht!
Nur eines seh' ich mahnend vor mir steh'n:
der Räuber meiner Ehre soll vergeh'n.

Während die beiden Rachepläne brüten, tritt Elsa auf den Söller und spricht den Lüsten ihr Glück aus. Ortrud benutzt die Gelegenheit, und mit verstellter Demuth und Klage weiß sie Elsa so zu berücken, daß sie verspricht, sie bei sich aufzunehmen und selbst zu holen. In wilder Begeisterung ruft dann Ortrud aus:

Entweichte Götter! helft jetzt meiner Rache!
Bestraft die Schmach, die hier euch angethan!
Stärkt mich im Dienste eurer heiligen Sache,
Bernichtet der Abtrünnigen schänden Wahn!
Wodan! Dich Starken rufe ich!
Freia! Erhabne höre mich!
Segnet mir Trug und Heuchelei,
Daß glücklich meine Rache sei!

Man fällt aus den Wolken, wenn man diese unerwartete Explosion eines Heidenthums hört, von dem man gar nicht begreift, woher es kommt und was es soll. Bisher ist Ortrud nur als eine ehrgeizige, rachsüchtige Frau erschienen, und in einem solchen Charakter liegen alle Motive, die der Dichter gebraucht, das heidnische Element ist ein störendes, das die Charakterzeichnung schief und schielend macht. In der That kann doch Ortrud, und wenn sie noch so fanatisch ist, nicht wännen, daß sie den Sieg des Heidenthums herbeiführen werde, wenn sie Lohengrin und Elsa unglücklich machen könne. Damit ein solcher Gedanke nur aufkommen könnte, müßte das heidnische Wesen in ganz anderer Ausdehnung und Breite als ein wirklich vorhandenes und lebenskräftiges uns vergegenwärtigt worden sein, als durch eine vereinzelt stehende Erscheinung, die übrigens nirgends heidnischen Sinn und Geist verräth, sondern nur zufällig einmal einen heidnischen Ausruf thut. Und dann, welche Unwahrscheinlichkeit, daß der brabantische Graf eine offenkundige Heidin — denn Elsa wünscht ihr, daß sie sich zum Glauben bekehren möge — die übrigens mit in die Kirche geht, heirathet und sie als eine gleichberechtigte anerkannt wird! Und warum denn? Fast scheint es, als solle dadurch plausibel gemacht werden, daß Ortrud zaubern kann; allein deshalb brauchte man Wodan und

Freia nicht zu bemühen, haben doch die Christen ihre eigenen Heren verbrannt.

Nachdem Elsa erschienen ist, sucht Ortrud mit erheuchelter Freundlichkeit ihr Vertrauen zu gewinnen, und als sie sich dessen sicher glaubt, warnt sie Elsa, ihrem Glück nicht zu sehr zu trauen, denn ihr Geliebter könne sie, wie er durch Zauber gekommen sei, ebenso auch verlassen. Das ist denn doch gar zu plump mit der Thür ins Haus gefallen und macht deshalb auch auf Elsa keinen Eindruck; aber auch argwöhnisch gegen die Rathgeberin wird sie nicht. Da sie ohne Falsch wie die Tauben, aber keineswegs klug wie die Schlangen ist, nimmt sie die Verrätherin selbst mit sich ins Haus.

Nach Sonnenaufgang versammelt sich das Volk, denen der Heerrufer verkündigt, daß Friedrich Telramund in Bann und Acht erklärt und Lohengrin mit Land und Krone von Brabant belehnt sei, und daß dieser auf den folgenden Tag die Mannen berufe, um sie in den Krieg zu führen. Da dies Gebot bei einigen Unzufriedenheit erregt, gesellt sich Friedrich zu ihnen, den sie mit Mühe auf die Seite bringen. Indem naht Elsa mit zahlreichen Frauen, unter ihnen Ortrud, um in die Kirche zu ziehen. Plötzlich vertritt ihr Ortrud den Weg, und verlangt den Vortritt vor ihr unter den heftigsten Schmähungen, da ihr Gemahl, wenn auch verbannt, doch adeliger Herkunft sei, während Lohengrin fremd, unbekannt und gewiß ein arger Zauberer sei, Vorwürfe, gegen welche die betroffene Elsa nicht viel aufzubringen weiß. An sich macht diese Zankscene der Frauen einen widerwärtigen Eindruck, und man begreift nicht, wie Elsa auf offener Straße, vor der Kirche, mitten unter ihren getreuen Brabancern, von der Frau des Geächteten aufs gröblichste insultirt werden kann, ohne daß auch nur einer Miene macht, sie zu schützen. Zwar schelten sie alle mit, daß der Lärm immer ärger wird, aber keiner regt eine Hand und nicht einmal die Marschälle, die wir mit ihren goldnen Stäben feierlich voranziehen sahen, sind jetzt, wo es gilt einem Straßenkandal zu steuern, zur Stelle.

Das Grundmotiv ist allerdings in der Sage gegeben, aber dort ebenso einfach als wirksam angewendet. Nachdem Lohengrin geraume Zeit verheirathet gewesen ist, sticht er im Turnier den Herzog von Cleve vom Pferd, worüber dessen Gemahlin neidisch zu Elsa sagt: „ein kühner Held ist Lohengrin und Christenglauben mag er haben; Schade, daß Adels halber sein Ruhm gering ist, da niemand weiß, von wannen er aus Land geschwommen ist.“ Das böshafte Wort fällt Elsa in die Seele und verleitet sie endlich zu der verbotenen Frage. Hier ist Ursache und Wirkung mit feiner Menschenkenntnis in das rechte Verhältniß gesetzt. Allein daß Ortrud am Hochzeitsmorgen, am Tage, nachdem Elsa durch Lohengrin gerettet ist, nachdem sie sich durch erheuchelte Freundschaft in ihr Vertrauen zu schmeicheln gesucht hat, sie plötzlich

mit den leidenschaftlichsten Beleidigungen überhäuft, ohne zu fühlen, daß sie sich selbst dadurch um allen Glauben bringt, das ist für Ortruds bisheriges Benehmen viel zu dumm, und daß dies widersinnige Gebahren der tödtlichen Feindin auf Elsa Eindruck macht, das ist auch für Elsa zu einfältig. Und was soll man von der Erfindung Wagners sagen, der für dies mißbildete und übel angewandte Motiv keine andere Einkleidung finden konnte, als die Begegnung Brunhilds und Chriemhilds beim Kirchgang in den Nibelungen, von der wir hier einen schlecht gerathenen Abklatsch sehen.

Glücklicherweise kommt der König mit Lohengrin, welcher Ortrud fortweist und Elsa fragt, ob das Gift in ihr Herz gedrungen sei. Diesmal geht es mit Thränen ab, und sie schicken sich alle an, in die Kirche zu gehen, da tritt Friedrich ihnen entgegen. Als man ihn ergreifen will, erschrecken die Mannen „vor seiner von höchster Kraft der Verzweiflung erbebenden Stimme“ und lassen ihn reden. Er beklagt sich nun, daß man Lohengrin nicht vor dem Zweikampf um Stand und Namen gefragt habe, da es mit dem nicht geheuer sein könne, der sich von einem Schwan fahren lasse, und verlangt, man solle diese Frage jetzt nachträglich thun. Dies ist eine starke Verletzung der Voraussetzungen, auf denen die ganze Fabel ruht. Bei einem Gottesgericht gab es keine Freisprechung von der Instanz und wer unterlag, war verurtheilt für immer; vollends aber konnte keiner, der in Bann und Acht stand, es wagen, Angesichts königlicher Majestät, wie ein Freier zu reden und Recht zu heischen. Man sollte nun denken, daß der König durch seine Mannen — denn der Schreck über Friedrichs Stimme muß doch einmal ein Ende haben — die Acht an ihm vollziehen läßt: nein, er ist betroffen wie alle übrigen, und sagt mit ihnen:

Welch' harte Klage! was wird er entgegnet?

Darum ist nun Lohengrin allerdings nicht verlegen, sondern entgegnet kurz und gut, daß er dem Geächteten gewiß nicht, aber auch dem König und den Fürsten nicht, sondern allein Elsa Rede zu stehen habe. Zu seinem Erstaunen steht er, daß sie in großer Aufregung und in wildem innern Kampf dasteht, und wir können dies Erstaunen nur theilen; denn wenn das, was am Tage vorher ihr die sicherste Gewähr für Lohengrins göttliche Sendung war, ihr heute ein Grund wird, an ihm zu zweifeln, wenn die Personen, von denen sie ihre Ehre, ihre Existenz angegriffen und gefährdet weiß, von denen sie mit Schmähungen und Beleidigungen überhäuft worden ist, Lohengrin gegenüber Einfluß über sie gewinnen können, so zeigt sie sich auch hier wieder nur als ein nervenschwaches Mädchen, dessen Urtheilskraft und sittliches Gefühl durch jede heftige Erregung verdunkelt und machtlos wird. Allein es kommt noch ärger. Während die Männer Lohengrin ihrer Treue versichern und Elsa noch mit sich kämpft, naht sich ihr Friedrich heimlich, er wolle ihr Gewißheit schaffen;

das Geheimniß werde schwinden, wenn er Lohengrin nur das kleinste Glied entreißen könne,

ich bin dir nah zur Nacht —
ruffst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht,

Diese befremdendste Zumuthung, die wohl je an eine Braut am Hochzeitstag gemacht worden ist, bringt Elsa zu sich, sie sinkt Lohengrin zu Füßen und versichert ihm endlich, daß ihre Liebe hoch über alles Zweifels Macht stehe. Daß sie sich diese Versicherung erst abkämpfen muß, ist freilich eine sichere Gewähr, daß ihr Vertrauen zu ihm schon erschüttert ist, und Ortrud hat Recht, ihr höhrend zu drohen. Der gute König aber und alle Männer und Frauen sind wie gewöhnlich in begeisterter Rührung, worüber wieder vergessen wird, an Friedrich und Ortrud die Acht zu vollziehen, was nach allem, was vorgegangen ist, rein unbegreiflich sein würde, wenn sie nicht noch im letzten Act auftreten müßten.

Dies unglückliche Motiv vom Gliedabschneiden ist wiederum einer anderen Sage entnommen und ungeschickt verwendet. Im Titurel vermählt sich Lohengrin, nachdem er Elsa verlassen hat, mit der schönen Belaye von Luxemburg, die ihn so zärtlich liebt, daß sie ihn nimmer von sich lassen mag und sich in Sehnsucht verzehrt, wenn er nur auf die Jagd gegangen ist. Da ertheilt ihren Verwandten, die dies für die Wirkung eines Liebeszaubers halten, eine Kammerfrau den falschen Rath, welchen Belaye verschmäht hatte, ihm ein Stück Fleisch abzuschneiden, das Belaye essen müsse, um den Zauber zu lösen. Sie überfallen den von der Jagd ermüdeten Lohengrin, er setzt sich zur Wehr, erhält aber eine Wunde, an der er stirbt. Man sieht, hier ist doch Zusammenhang, während das losgelöste Motiv in der Oper als ein fremdartiges Element erscheint, das in keiner organischen Verbindung mit dem Ganzen steht.

Im dritten Act werden Lohengrin und Elsa feierlich ins Brautgemach geleitet. Dort sich selbst überlassen tauschen sie die Versicherungen ihrer Liebe und ihres Glücks. Allein bald entbehrt Elsa es schmerzlich, den Geliebten nicht beim Namen nennen zu können, den sie nur in der Einsamkeit, beim trauesten Liebeskosen auszusprechen wünscht. Er tröstet sie, wie man balsamische Düfte gern einathme, ohne zu fragen, woher sie kämen, so wirke auch die Liebe namenlos ihren Zauber. Begreiflicherweise fühlt sie sich durch dies poetische Gleichniß nicht beruhigt, sie klagt, daß sie sich um ihn kein Verdienst erwerben könne, wie er es um sie habe, sie wünscht, daß sein Geheimniß gefahrbringend für ihn sein möge, und daß sie es wisse, damit sie durch Schweigen sein Vertrauen rechtfertigen könne. Er sucht sie von neuem zu beruhigen, daß er ihr ja sein Vertrauen gezeigt habe, und um ihr die Kraft seiner Liebe zu bewähren, deutet er ihr an, daß er Glück und Glanz um ihretwillen verlassen habe. Allein das regt sie nur noch mehr auf, sie fürchtet, er werde sich nach dem

früheren Glück sehnen und sie verlassen, da sie ihn nicht fesseln könne; sie bekommt wieder nervöse Zufälle, sie glaubt den Schwan schon zu sehen, der ihn abholt, das einzige Mittel, ihr die Ruhe wiederzugeben, sei sein Name — so thut sie die unseligen Fragen an ihn. Gegen die Nerven hilft keine Logik, sonst steht man allerdings nicht ein, wie sie glauben kann, den Geliebten dadurch an sich zu fesseln, daß sie seinen Namen und Art weiß. Ueberhaupt wird wol Niemand das lange vage Hin- und Herreden, das wenig Zusammenhang hat, für eine psychologische Motivirung von Elsas Vergehen ansehen. Ihre sittliche Würde ist bereits gebrochen und hier zeigt sie nur Neugierde, welche sie durch stets neue Vorwände zu beschönigen sucht; das was wahrhafte Geltung hat, daß die Liebe ihrem Wesen nach unbedingtes Vertrauen fordern muß, macht sie nie mit sittlicher Energie geltend. Auch Lohengrin weicht nur aus, spielt Versteck mit ihr und zeigt ebensowenig, daß sein Geheimhalten eine sittliche Berechtigung habe. Daher denn auch der Zuhörer nicht zu der Empfindung einer wahrhaft tragischen Situation gelangt, sondern höchstens neugierig ist, wie lange das Spiel dauern mag, dessen Ende er mit Sicherheit vorausweiß.

Wie einfach und menschlich ist dagegen die Sage. Nicht in der Brautnacht, sondern nachdem sie Jahre lang in Treue ihr Gelübde gehalten und mit Lohengrin in glücklicher Ehe gelebt hat, fällt die hämische Rede der neidischen Frau Elsa auf die Seele. Dazu muß man sich die Begriffe jener Zeit von Standesehre vergegenwärtigen, was es sagen wollte, ohne Namen und Geschlecht, unbekannter Herkunft zu sein, um zu begreifen, wie das Wort an ihrem Herzen nagt, bis die unglückliche Frage über ihre Lippen kommt, die dann ihr schönes Glück unwiederbringlich zerstört. Es ist ein Fehltritt, aber ein menschlich begreiflicher, den die harte Buße sühnt. Im Wagnerschen Lohengrin können wir uns Elsas Frage nur durch ihre schwache Constitution einigermaßen begreiflich machen, geschweige daß man von einer tragischen Nothwendigkeit sprechen dürfte. Wenn daher Wagner uns erzählt, daß er „wirklichen, tiefen, oft in heißen Thränen ihm entströmenden Jammer“ gelitten habe, als er die tragische Nothwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der Liebenden empfunden, so ist das zwar ein schöner Zug seines Charakters, aber für die dichterische Gestaltung irrelevant.

Kaum hat Elsa die Frage gethan, so stürzt Telramund ins Gemach, man weiß nicht, ob er Lohengrin tödten oder ihm nur ein Glied abschneiden will. Elsa sieht die Gefahr und reicht Lohengrin schnell sein Schwert, mit welchem er Friedrich niederstreckt. Die Situation ist der Euryanthe nachgebildet, welche in dem Augenblick, als Adolar sie tödten will, sich einer Schlange entgegenwirft, um ihn zu retten. Dort aber ist es der Wendepunkt der Handlung, auf Euryanthes liebender Hingebung beruht die Lösung des Knotens; was sie hier soll, sieht man nicht ein. Wenn dadurch klar gemacht werden soll, daß Elsa

trotz ihrer Schwachheit Lohengrin liebt, so ist das, da es ohne Wirkung auf die Handlung bleibt, eine leere Demonstration ohne dramatische Bedeutung.

Lohengrin befehlt, die Leiche Telramunds vor den König zu bringen, auch Elsa soll ihn dort erwarten. Der König hat den Heerbann um sich versammelt und alle harren Lohengrins, er erscheint, um ihnen zu erklären, daß er sie nicht ins Feld führen werde; er rechtfertigt Telramunds Tödtung, klagt Elsa des gebrochenen Gelübdes an und verspricht ihre Frage zu beantworten. In langer Rede setzt er auseinander, was es mit dem Gral für eine Bewandniß habe, daß Parzival der König des Gral und er sein Sohn Lohengrin sei. Alle erstaunen und sind sie je „in selig süßem Grauen“ gerührt gewesen, so „entbrennt jetzt ihr Aug' in heil'gen Wonnezähren“. Man hätte nun wol Grund zu fragen, was diese lange Auseinandersetzung im Drama — nicht für den Zuschauer — für eine Bedeutung habe, denn König Heinrich und seine Leute bedurften doch über den Gral keiner Unterweisung; indessen freuen wir uns schweigend der empfangenen Belehrung. Vergeblich suchen ihn alle zurückzuhalten, dem Rufe des Gral darf er nicht ungehorsam sein, aber er prophezeit König Heinrich Sieg. Und als nun der Schwan kommt ihn zu holen, da erklärt er Elsa, daß in Jahresfrist der todtgewähnte Bruder wiederkommen werde, für den er ihr Horn und Ring übergibt; was ziemlich ungeschickt aus der Sage herübergenommen ist, wo Lohengrin sie seinen Kindern als Andenken hinterläßt. Da tritt unerwartet Ortrud auf und thut das ebenso unerwartete Geständniß — man sieht nicht ein warum, aber es ist gut, daß sie es noch zu rechter Zeit thut — der Schwan sei der von ihr verzauberte Bruder Elsas, Gottfried, den Lohengrin erlöst haben würde, wenn er geblieben wäre; was wieder sehr an die Confessionen Eglantins in der Guryanthe erinnert. Als Lohengrin das hört, betet er inbrünstig, eine weiße Taube senkt sich nieder, freudig löst er dem Schwan die Kette; der taucht unter und statt seiner kommt Gottfried von Brabant heraus, der seine Schwester freudig begrüßt. Elsa aber, als sie Lohengrin im Rachen sich entfernen sieht, sinkt entseelt zu Boden, Ortrud ist schon vorher mit einem Schrei zu Boden gestürzt, so bleibt nur der gute König Heinrich mit dem gerührten Chor zurück.

Die Einmischung Gottfrieds, die schon im Eingange störend ist, wird es noch vielmehr am Schluß, der anstatt eine Lösung oder Sühne des tragischen Conflicts zu bringen, unser Interesse auf einen Gegenstand richtet, welcher der eigentlichen Handlung fremd ist. Was geht den Zuschauer, welchen Elsa und Lohengrin beschäftigen, die Succession in Brabant an? Und nun gar der ganze Zauber- und Verwandlungsapparat, wie aus der laterna magica, wie widerwärtig kindisch schließt er ein Drama, das die Präntension macht poetische Aufgaben poetisch zu lösen!

Wir haben bereits gesehen, daß weder Telramund, noch Ortrud, noch

Elfa als Träger sittlicher Ideen und selbstständige, in sich einige, fest ausgeprägte Gestalten Anspruch auf dramatische Geltung haben. Von Lohengrin läßt sich nicht viel sagen. Ein Zweikampf auf dem Theater hat nicht viel zu bedeuten, und das ist das einzige was er thut, sonst sehen wir ihn immer nur, wie er Elfa verbietet ihn zu fragen, oder sie auf irgend eine Weise behütet, daß sie sein Gebot nicht übertrete, selbst die Liebesunterhaltung geht sehr bald diesen traurigen Weg. In seinen letzten Reden aber ergeht er sich in einer solchen Salbung und verliert sich zuletzt in eine so freiweiche Sentimentalität, daß vom Ritter und Helden auch gar nichts übrig bleibt. Aber nicht nur Elfa, sondern der Chor versichert bei jeder Gelegenheit, daß ihnen das Herze vergehe, wenn sie den süßen wonniglichen Mann nur schauen, daß ein wunderbar selig süßes Grauen seine göttliche Sendung offenbare — und wir sind verpflichtet, ihnen zu glauben.

Den König und den Heerrufer wird niemand als dramatische Gestalten ansprechen. Es ist freilich übel, daß der König grade Heinrich der Vogler heißt, mit dem wir den Begriff von tüchtiger Kraft und Einsicht verbinden, von denen der gute Alte, der hier einen weiten Mantel und eine Krone trägt, keine Spur verräth; allein man darf nicht unbillig sein, der Name geht hier doch eigentlich nur das Costum und nicht die Person an.

Am übelsten steht es mit den Chören, die auch nicht das Geringste von dramatischer Individualität an sich haben, denn man wird es doch nicht Individualisiren nennen, wenn eine Anzahl einzelner Sätze, die alle einer Vorstellung angehören, unter einzelne Personen vertheilt werden, wie z. B. bei der Ankunft des Schwans. Uebrigens hat der Chor gar keine Meinung, kaum eine eigene Stimmung, davon abgesehen, daß er immer bereit ist über Lohengrin gerührt zu werden; sonst ist er das getreue Echo dessen, was er zuletzt gehört hat und führt stets einen trivialen Gemeinplatz im Munde. Ein gelehrter Kritiker hat jüngst entdeckt, daß der Chor im Lohengrin dem „Choros“ der griechischen Tragödie verwandt sei; sollte ihn dazu der Umstand veranlaßt haben, daß der Chor im Lohengrin an der Handlung keinen Theil nimmt und fast überall ebenso gut hinter den Coulissen singen könnte, so dürfte der gelehrte Thebaner doch bei genauerem Studium der griechischen Tragiker noch mehr Differenzpunkte als Uebereinstimmung finden.

Wir wollen nun nicht fragen, wie weit die prätentiose Symbolik, welche Wagner in seinem Stoff gefunden hat, im dramatischen Gedicht realisiert worden sei; denn selbst wenn dies gelungen wäre, so wäre es ein höchst zweifelhafter Beweis dafür, daß das Drama als solches gelungen sei. Aus der obigen Analyse geht hervor, daß Lohengrin weder in der Motivirung der Handlung noch in der Charakteristik der Personen den Anforderungen genügt, welche man an ein Drama zu stellen hat; wir bemerkten sogar in den Motiven

nicht allein den Mangel an eigener Erfindung, sondern in dem ungeschickten Zusammenfitten einander ursprünglich fremder, aus verschiedenen Sagen entlehnter einzelner Züge einen noch viel bedenklicheren Mangel an Verständniß für das poetisch Bedeutsame und für poetischen Zusammenhang.

Dagegen ist viel Fleiß und Sorgfalt darauf verwandt, das äußere Costum getreu zu wahren und uns durch diese äußerlichen Mittel in das Leben und den Geist der Zeit zu versetzen; bei allen äußeren Dingen, beim Heerbann, beim Gottesgericht, beim Kirchgang u. s. w. wird das Ceremoniel streng beobachtet. Als untergeordnetes Mittel der Darstellung ist auch das nicht zu verschmähen, nur darf es sich nicht mit der Anmaßung breit machen, als sei es das Wesentliche, das die poetische Darstellung zu ersetzen vermöge, wie in den Ritterromanen, wo es nicht genug edle Ketten und blasende Thurmwärtel und Halsberge und Humpen u. s. m. geben kann, um das gemeine Pack zu verdecken, das darin sein Wesen treibt. Das gebildete Publicum liest dergleichen nicht mehr und läßt sich vielleicht um so leichter darüber täuschen, daß diese imponirenden fremdartigen Aeußerlichkeiten auch bei Wagner nur dieselbe grobe Decorationsarbeit sind, die nicht dafür entschädigen kann, daß es mit der poetischen Gestaltung so mißlich bestellt ist.

Dieselbe Richtung zeigt sich auch in der Behandlung der Sprache, und da uns diese als ein Muster poetischer Darstellung sogar französisch gepriesen wird, dürfen wir auch hier wol etwas genauer zusehen, wie es sich mit der „veränderten Stellung der Factoren des bisherigen operasprachlichen Ausdrucks“ verhalte. Um diesem sprachlichen Ausdruck eine etwas alterthümliche Färbung zu geben, welche mit den Costumen und Decorationen harmonire, hat Wagner einzelne Ausdrücke und Wendungen theils aus dem Altdeutschen entlehnt, theils analog zu bilden gesucht, ein Verfahren, das eben auch nur äußerlich wirken kann und darum auch von wahren Dichtern nur selten und mit der äußersten Vorsicht angewandt worden ist. Wenn Wagner seine Personen sagen läßt, ich pflag, ich frug, in Früh'n, welch' Zaubern, der Helde mein, der Recke werth, ihr Antlitz trüb' und bleiche, hab Lohn für so viel Güte, wenn ste in Treue Kampfespflicht gewahren, zur Zukunft schauen, in Gott zur Kirche gehen, nie des Unheils genesen, in Unwerth vergehen u. s. w., so sind das kleine grammatische Neckereien, die niemand irren werden, allein Ausdrücken wie

Dein harret Unsieg' hitte Neu;
 offen des geheimen Buhlen pflegen;
 ihm eines Fingers Glied entschlagen;
 den Vortritt sollst du überall mir schulden;
 solch' kühn Beginnen sollt ihm nicht gebühren;
 wem solche Zauberthiere frommen,
 des' Reinheit achte ich für Wahn;

laß dir ein Mittel heißen;
 des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen;
 was riffest du mir mein Geheimniß ein;
 nicht darfst du meiner bittern Neu entrinnen.

sind nicht bloß lächerlich prätentios, sondern sie sind absurd. Sonst zeichnet sich die Sprache des Lohengrin nur aus durch das starke Auftragen der Farben, besonders weichlich süßlicher, die Häufung verwandter Ausdrücke (selig süß) oder Spielen mit Contrasten (unselig hold) und ähnliche abgegriffene Mittel einer unsicher tastenden Hand, die nicht mit festem Griff das Wahre zu fassen weiß. Es läßt sich danach schon mit Sicherheit schließen, daß überhaupt die poetische Technik nur schülerhaft gehandhabt ist. Ich werde nicht von der Saloppe des Rhythmus, die sechsfüßige Jamben unter die fünfzüßigen laufen läßt, wo es ihr paßt, nicht von dem Mißbrauch der Wortumstellung

zu Freuden weih'n euch wir;
 so hehrer Art doch ist des Grales Wesen.

des Apostrophs — Friedrich sagt nie anders als mein Ehr —, der Flickworte, wie doch, noch, nun, die gradezu unsinnig eingeschoben worden, um nur den Vers zu Stande zu bringen, nicht von Versen so ausgesuchten Mißklanges wie: durch deine Rein allein; man höre Elsas Jubelgesang:

O fänd' ich Jubelweisen,
 die deinem Ruhme gleich,
 die, würdig dich zu preisen,
 an höchstem Lobe reich!
 In dir muß ich vergehen,
 vor dir schwind' ich dahin!
 Soll ich mich selig sehen,
 nimm alles was ich bin!

oder den Chor:

Erhöhe, Siegesweise,
 dem Helden laut zum Preise!
 Ruhm deiner Fahrt!
 Preis deinem Kommen!
 Heil deiner Art,
 Schützer der Frommen!
 Dich nur besingen wir,
 dir schallen unsre Lieder!
 Nie kehrt ein Held gleich dir
 in diese Lande wieder!

oder:

So will's der Schützer von Brabant:
 wer dieser ist, macht er bekannt.

oder:

Welch' Unerhörtes muß ich nun erfahren!
 O könnt' er die erzwung'ne Kunde sparen!

Das ist nicht Poesie, auch nicht poetische, schöne Sprache, sondern die gemeinste hausbackene Prosa, mit Kummer und Noth elend gereimt, welche auch die kleinen Anfangsbuchstaben der Verse, die ein Patron Wagners als Inspiration des mittelalterlichen Geistes Wagnerischer Poesie gepriesen hat, nicht vor dem Voltaireschen Wort schützen können: ce qui serait trop sot, pour être dit, on le chante.

So steht es um Lohengrin als dramatisches Gedicht. Fragt man dagegen, ob das Buch als Textbuch um Musik darauf zu machen, angemessen sei, so wird man anerkennen, daß es eine Anzahl von Situationen darbiete, welche für musikalische Darstellung dankbar sind, daß für Abwechslung, für Contraste, für ein scenisches Arrangement gesorgt ist, welches mancherlei musikalische Effecte begünstigt. Allein diese Vorzüge beschränken sich auf die allgemeine Anordnung, und es ist leicht einzusehen, daß Wagner grade durch die Anstrengungen, welche er macht, statt eines Textbuches ein Drama zu dichten, die der Musik günstigen Momente schwächt oder aufhebt: ja, es ist fast komisch zu sehen, wie fast nur da, wo er, ohne daran zu denken, seinem Vorsatz untreu wird und den Text nicht dramatisch, sondern opernhast behandelt, etwas musikalisch zu Stande kommt. In der That hat Wagner den praktischen Beweis vollständig geliefert, daß sein Paradoxon, Oper und Drama seien identisch und müssen in einander aufgehen, damit das wahre Kunstwerk entstehe, falsch sei; denn das musikalische Element und die Präntention des absolut dramatischen stehen sich einander im Wege und bringen sich gegenseitig zu Fall.

Zunächst wird es nun unsere Aufgabe sein, die musikalische Behandlung des Textbuches unserer Betrachtung zu unterziehen.

Der asiatische Schauplatz des orientalischen Kriegs.

Die Angaben über die Stärke eines Heeres bleiben todte Zahlen, solange wir nicht gleichzeitig die Einrichtungen, den Geist und die Körperbeschaffenheit der Armee, kurz nicht blos den uniformirten Mechanismus, sondern den bewaffneten Organismus des betreffenden Staates kennen. Wir müssen in dieser Beziehung auf die Aufsätze der Grenzboten (Das Heerwesen der ottomanischen Pforte, Nr. 14. und 15. 1853) zurückverweisen, welche heut umso unparteiischer erscheinen, als ihre Erwartungen vom soldatischen Geiste und taktischen Vermögen der türkischen Armee sich vollkommen begründet erweisen, während deren numerische Stärke unerwartet noch bedeutender auftritt, als sie dort angenommen war. Besonders sind die unregelmäßigen Truppen (Baschi Bojut) zu einer Höhe gestiegen, welche überraschen muß, selbst wenn man deren geringste Zahl, 174,000 Mann, annimmt.