

Erlösung in Richard Wagners „Tannhäuser“

HIRAI Toshio

1.

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron, —
er wird erhört! Heinrich, du bist erlöst!

Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ hat den Schluß—wie einige andere seiner Werke auch (z.B. „Der fliegende Holländer“ oder „Die Götterdämmerung“) —, daß die Hauptfigur am Ende durch die Selbstaufopferung einer Frau erlöst wird². Die Idee der Erlösung im „Tannhäuser“ ist aber im Vergleich zu den genannten Stücken recht unklar und scheinbar wenig überzeugend. Obwohl diese gedankliche Inkonsequenz bei den Bühnen-Aufführungen oft durch die Macht der Musik verdeckt wird, deren Sentimentalität sich bis zum Ende des Stückes erheblich steigert, so mag man doch schließlich einmal genauer fragen, was denn eigentlich dieser Schluß bedeutet, wenn man dabei seine Aufmerksamkeit auf die innere Konsequenz, also die gedankliche Kontinuität des Werks richtet.

Würde man nur auf die vordergründige Opernhandlung achten,

1 Wagner, Richard: Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen (=SSD). Breitkopf und Härtel, Leipzig 1911-16, Band 2, S. 39. Alle weiteren Zitate in der Abhandlung erfolgen aus dieser Ausgabe.

2 Im Fall der *Götterdämmerung* ist das, was errettet wird, die Welt selbst.

könnte man sie als eine religiöse Erlösungsgeschichte verstehen: Ein Mann, ein mittelalterlicher Ritter, wird von der Hofgesellschaft verdammt und verbannt, weil er bei einer Heidengöttin seine Lüste ausgelebt hat, was gegen die damals gültige christliche Moral verstieß; obwohl der Papst selbst ihn verfluchte, wurde er schließlich von der Gnade Gottes durch die Selbstaufopferung einer reinen Magd erlöst. Aber, wenn man die Oper ein wenig aufmerksamer betrachtet, wird es deutlich, daß der sehr moderne Charakter des Werks und der Hauptfigur mit der schlichten und naiven Religiösität des mittelalterlichen Stoffs nicht so einfach im Einklang steht: Nein, manchmal steht er sogar zu ihr ganz und gar im Widerspruch. Ungeachtet der Absicht des Verfassers, besteht der Schluß des Werks nicht aus der modernen Wiedergabe des religiösen Geistes der mittelalterlichen Sage. Er dient auch nicht ausschließlich dazu, durch das typisch wagnersche mysteriöse Motiv, nämlich das Wunder von der hingebenden Liebe einer heiligen Frau, das Publikum in den Rausch der Rührung zu bringen. Vielmehr handelt es sich hier um den Vorgang, daß ein modernes Ego, das infolge einer ernsten Selbstbesinnung und eines starken Selbstbewußtseins sich nirgendwo zugehörig fühlen kann, in etwas Namenloses, Kollektives und Ursprünglich-Natürliches erlöst wird. Und zwar besteht der eigentümliche Reiz dieses Werks darin, daß die Erlösung nicht durch Gott, d.h. durch eine außermenschliche Instanz, sondern durch eine Frau geschieht, die zwar zu dem Bereich des Namenlosen, Kollektiven und Ursprünglich-Natürlichen gehört, dennoch aber ein lebendiger Mensch ist. Diesen Vorgang im Werk selbst zu verifizieren, ist der Zweck meiner Abhandlung.

Die Oper hat den folgenden Inhalt:

Der mittelalterliche Ritter und Minnesänger Tannhäuser kehrt,

nachdem er lange in der Höhle der heidnischen Liebesgöttin Venus ein wollüstiges Leben geführt hat, zum Hof des thüringischen Landgrafen Hermann zurück. Dort sieht er seine frühere Geliebte Elisabeth, die Nichte des Landgrafen, wieder, die stets mit unveränderter Treue auf ihren plötzlich entschwundenen Liebblingssänger gewartet hat. Die beiden verlieben sich erneut ineinander und preisen das Wunder der Liebe, das sie beiden wieder verknüpft. Da aber Tannhäuser im anschließend veranstalteten Sängerkrieg zum Thema „der Liebe Wesen“ leidenschaftliche Preislieder auf Venus singt, wird es offensichtlich, daß er im Venusberg gewesen ist. Der Landgraf und die Ritterschaft wollen ihn deshalb als einen unrettbaren Gotteslästerer töten. Da wirft sich Elisabeth dazwischen und fleht um sein Leben. Tannhäuser geht dann mit Pilgern nach Rom, um dort vor dem Papst Buße zu tun und von ihm Absolution zu erlangen. Wenn Elisabeth nach einem halben Jahr in der Schar der heimkehrenden Pilger Tannhäuser nicht findet, betet sie zur Heiligen Maria: Sie bietet ihr für sein Heil ihr Leben an, woraufhin sie im Berg verschwindet. Dann tritt der erschöpfte Tannhäuser auf und erzählt Wolfram von Eschenbach, seinem Rittergenossen, der heimlich in Elisabeth verliebt ist, wie er nach Rom gelangte und—trotz inbrünstiger Buße—vom Papst zurückgewiesen wurde. Der Papst habe gesagt: Die Erlösung werde Tannhäuser nie beschert werden, so wenig wie der Stab in seiner Hand nie mehr aufblühen werde. Verzweifelt ruft Tannhäuser daraufhin Venus an und will wieder in den Venusberg zurückgehen. Wenn aber Venus auftritt und Tannhäuser Willkommen heißen will, ruft Wolfram den Namen „Elisabeth“ und zieht damit Tannhäuser aus der Welt der Venus zurück. Venus mit ihrer Welt der Lust sinkt hinweg, von weiter her kommt Elisabeths Trauerzug heran. Tannhäuser sinkt auf

Elisabeths Leiche nieder und stirbt. Die jungen Pilger kommen dann mit dem blühenden Stab heran und preisen das Wunder der Gnade Gottes.

Die Zeilen, die ich am Anfang dieser Arbeit zitiert habe, werden in der Schlußszene von Wolfram gesungen, wenn er Tannhäuser mit dem Ruf „Elisabeth“ von der Welt der Venus zurückhält. Durch die Selbstaufopferung der Liebe Elisabeths wurde also Tannhäuser gerettet. Was verlangte er denn eigentlich? Was vermochte er nicht und wovon wurde er erlöst?

Was bedeutet die Erlösung Tannhäusers eigentlich?

2.

Was Wagners „Tannhäuser“ von anderen vorangehenden literarischen Werken gleichen Stoffs am deutlichsten unterscheidet, ist gerade die Anwendung des Motivs, daß Tannhäuser durch die liebenden Selbstaufopferung der Heiligen Elisabeth erlöst wird. Weder die Volksballade „Danhauser“ (1521)³, die die älteste Form der Tannhäuser-Legende überliefert, noch ‚Der Tannhäuser‘ in „Des Knaben Wunderhorn“ (1806) von Arnim und Brentano⁴, noch ‚Der Tannhäuser‘ in „Deutsche Sagen“ (1816) von den Gebrüder Grimm⁵ zeigen keine wichtige Frauenfigur außer der Venus selbst. Auch in Heines Gedicht „Der Tannhäuser“ (1836)⁶, welches in dem Heine eigentümlichen stark ironisierten Stil

3 Der Text ist zu finden in: Hansen, Walter: Das Buch der Balladen. Balladen und Romanzen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mosaik, München 1978.

4 Arnim, Achim/Brentano, Clemens: Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder. Kohlhammer, Stuttgart 1975, S. 80ff.

5 Grimm, Jacob u. Wilhelm (Hrsg.): Deutsche Sagen. Winkler, München 1981, S. 193f.

6 Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften, vierter Band. Hanser, München 1971, S. 348ff.

geschrieben ist, taucht keine Frauengestalt auf, die Wagners Elisabeth entspricht. Zwar ist in Tiecks „Der getreue Eckart und der Tannhäuser“ (1799)⁷ eine Mädchenfigur namens Emma zu finden, für die Tannhäuser eine heimliche und heftige Liebe hegt, die daher in einem Sinne als der Gegensatz zur Venus angesehen werden kann, aber sie beteiligt sich nur passiv am Schicksal Tannhäusers. Aktives Handeln ist in diesem Stück ausschließlich bei den männlichen Personen zu finden. Emma hat gar keine Erlösungskraft und keine Funktion, die Tannhäusers Schicksal gründlich umwenden würde.

Der äußere Handlungsablauf der Oper „Tannhäuser“ beruht im übrigen auf der Hypothese von Christian T. L. Lukas und Ludwig Bechstein, die Tannhäuser mit dem legendären Minnesänger Heinrich von Ofterdingen identifiziert und so die Tannhäuser-Sage mit der Legende des Wartburger Sängerkriegs kontaminiert haben. Wagner nahm diese Hypothese für seine Oper auf, die heutzutage aber als grundlos abgewiesen wird.⁸ Diese andere Quelle, nämlich die Sängerkrieg-Sage, die hauptsächlich durch ein Paar von mittelhochdeutschen Texten aus dem 13. Jh., die normalerweise als „Der Wartburgkrieg“ als ein Stück behandelt werden⁹, und durch „Das Leben des heiligen Ludwig“ (übersetzt aus dem Lateinischen, 14.Jh.), „Cronica Reinhardsbrunnensis“ (15.Jh.) sowie „Das Leben der heiligen Elisabeth“ von Johannes Rothe (15.Jh.) überliefert ist¹⁰, enthält das Motiv, daß

7 Tieck, Ludwig: Ludwig Tieck's Schriften, Band 4. de Gruyter, Berlin 1966.

8 Vgl. dazu auch: Kirchmeyer, Helmut: Tannhäuser-Symbole und Tannhäuser-Thesen. S. 81ff. (In: Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hrsg.): Tannhäuser. Texte, Materialien. Kommentare. Rowohlt, Reinbek 1986, S. 73-85.)

9 Rompelman, Tom Albert (Hrsg.): Der Wartburgkrieg. Paris, Amsterdam 1939.

10 Die Texte in: Kishitani, Shoko/Yanai, Nanao: Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Daigaku-Shorin, Tokyo, 1987.

Sophia, die Frau des Landgrafen, dem im Sängerkrieg besiegten und von den Gegnern beinahe getöteten Heinrich von Ofterdingen das Leben rettet¹¹. Obwohl es offensichtlich ist, daß Wagner dieses Motiv – das Flehen einer edlen Frau um das Leben eines vom Tode bedrohten Sängers¹² – aus dieser Sage übernommen hat, rettet die Frau aber den Sänger hier eher aus dem Grund, um gegen die List der Gegner, einschließlich Wolfram von Eschenbach und Walter von der Vogelweide, die Gerechtigkeit zu schützen. Die Frau des Landgrafen hegt natürlich keine heimliche Liebe zu Heinrich. Und somit ist hier auch kein Grund dafür zu sehen, für sein Heil ihr eigenes Leben aufzuopfern. Wagner hat von der Sage nur die äußere Vorgänge, die bloße Konturen der Handlung übernommen. Die inneren Motivierungen dagegen beruhen auf seiner reinen Originalität¹³. Auch ‚der Wartburger Krieg‘ in der oben genannten Grimmschen Sammlung ‚Deutsche Sagen‘ zeigt keine Abweichung vom Inhalt des alten Stoffs. Während man darüber hinaus noch E.T.A. Hoffmanns ‚Der Kampf der Sänger‘¹⁴ (in ‚Serapionbrüdern‘) und Fouqué’s ‚Der Sängerkrieg auf Wartburg‘ (1828)¹⁵ zu den vorangehenden Literaturwerken gleichen Stoffs zählen kann, enthalten beide auch nicht das Motiv, daß Tann-

11 In ‚Cronica Reinhardsbrunnensis‘ lautet aber: ‚sub pallium conthralis predicti lantgravii ob spem patrocinii confugit.‘ Der Retter war nämlich laut ‚Cronica‘ der Landgraf, nicht seine Frau.

12 Vgl. ‚Das Leben der heiligen Elisabeth‘ 317: Die edele furstinne bot vor on da recht/Und wolde on verteidigen vor iren knecht.

13 Nebenbei bemerkt, in dieser Sängerkrieg-Sage wird von der späteren heiligen Elisabeth nur ihre Geburt *prophezeit*. Wagners Elisabeth verdankt der wirklichen Heiligen nur ihren Namen und den edelen, keuschen Charakter.

14 In: Hoffmann, E. T. A.: Die Serapions-Brüder. Winkler, München, 1976. S. 274-321.

15 de la Motte Fouqué, Friedrich: Sängerkrieg auf der Wartburg. Herbig, Berlin 1828.

häuser durch die liebende Selbstaufopferung einer Frau erlöst wird¹⁶. Es ist daher klar, daß das Motiv, Erlösung durch Elisabeths Liebe, in Wagners Tannhäuser mit einer distinkten Absicht original eingeführt wurde und von großer Wichtigkeit ist.

3.

Elisabeth hat aber Tannhäuser weder richtig verstanden, noch anerkannt. Der wenig überzeugende Eindruck, den die „Erlösung“ in diesem Werk auf das Publikum macht, stammt hauptsächlich aus diesem Punkt. Zwar macht sie „eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeigen“¹⁷, wenn Tannhäuser gegen Wolfram einwendend die Überlegenheit der sinnlichen Liebe preist, „da aber alle Zuhörer in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück“. Wie in der zweiten Szene des zweiten Aufzugs schon klar herausgestellt ist, mag sie eigentlich die in der Hofgesellschaft etwas fragwürdigen Lieder von Tannhäuser, die die Lust der Sinne unverhohlen rühmen, recht gerne hören.

(Elisabeth:) Doch welch' ein seltsam neues Leben
rief Euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
bald drang's in mich wie jähe Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden!

16 *Die Gräfin Mathilde* in Hoffmanns „Der Kampf der Sänger“ erweist Tannhäuser zwar eine Gunst, aber es geschieht eher von der magischen Kraft seines Gesangs verführt. Diese gezwungene Neigung kann man nicht als Liebe im wagnerschen Sinne bezeichnen.

17 Bühnenanweisung. (SSD S. 23)

Verlangen, das ich nie gekannt !
Was einst mir lieblich, war verschwunden
vor Wonnen, die noch nie genannt !—¹⁸

Der Schmerz, der ihr am Ende des Sängerkriegs von Tannhäuser bereitet wird, beruht also schließlich nur darauf, daß sein Preislied der sinnlichen Minne nicht an sie selbst, sondern an Venus gerichtet ist. Gerade in diesem Punkt hat sie seine Lebensführung mißverstanden und daher empfindet sie einen großen Schmerz. Aber weder erkennt sie ihn da an, noch nimmt sie ihn an. Sie zieht sich vielmehr in die moralische Welt der Ritterschaft zurück.

(Elisabeth:) zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt !
Der Muth des Glaubens sei ihm neu gegeben,
daß auch für ihn einst der Erlöser litt !¹⁹

Da Tannhäuser durch Elisabeths Verhalten tief berührt wird, die trotz des großen Schmerzes, den er ihr bereitet hat, um sein Leben fleht, beschließt er, sich auf die Pilgerfahrt nach Rom zu begeben. Es ist aber hier zu beachten, daß seine Reue aus dem Gefühl stammt, daß er Elisabeth verwundet hat. Es reut ihn nämlich nicht, daß er im Venusberg gewesen ist.

(Tannhäuser:) doch ach ! sie frevelnd zu berühren
hob ich den Lästerblick zu ihr !

18 SSD S. 19.

19 SSD S. 27.

O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heil's gesandt,
erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!²⁰

Auch in seiner „Romerzählung“ im dritten Aufzug erklärt Tannhäuser den Grund seiner Pilgerfahrt wie folgt:

(Tannhäuser:) für ihn (=Engel=Elisabeth) wollt' ich in
Demuth büßen,
das Heil erfleh'n, das mir vernein't,
um ihm die Thräne zu versüßen,
die er mir Sünder einst geweint!—²¹

Auch aus seinen Worten vor dem Papst bei der Buße geht Tannhäusers Uneinsichtigkeit klar hervor:

(Tannhäuser:) klagt' ich mich an mit jammernder Gebärde
der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
des Sehnsens, das kein Büßen noch gekühlt;²²

Vom Sehnen, „das kein Büßen noch gekühlt“, spricht er ganz offen. Das Benehmen, von seiner eigenen ununterdrückbaren Wollust unverhohlen zu sprechen und sie bloßzulegen, ist eher Heines Tannhäuser ähnlich. Gerade deshalb habe ich am Anfang dieser Abhandlung den

20 SSD S. 28.

21 SSD S. 35.

22 SSD S. 36.

Charakter von Wagners Tannhäuser als „modern“ bezeichnet. Anders als der Tannhäuser in der mittelalterlichen Sage kann er sich nicht mehr gänzlich zur christlich-ritterlichen Moral bekennen. (Volksballade: „Maria Mutter, reine Maid,/nun hilf mir von dem Weibe!/Do schied er wieder aus dem Berg/in Jammer und in Reuen:/ich will gen Rom wohl in die Stadt/auf eines Papstes Treuen.“ Während Tannhäuser in der Ballade wegen des religiösen Sündengefühls die Höhle zu verlassen scheint, gehen Wagners und Heines Tannhäuser nur deshalb aus dem Venusberg fort, weil sie vom dortigen lüsternen Leben gesättigt sind.) Da von der strikt christlichen Moral der Hof- und Kirchengesellschaft ein solch schamloses Benehmen nie akzeptiert werden kann, wird Tannhäuser auch vom Papst verdammt und will verzweifelt wieder in den Venusberg zurückgehen. Wie kann dann Elisabeth im dritten Aufzug einen solchen Tannhäuser *erlösen*, die sie im zweiten Aufzug, wie schon erläutert, in der Welt der Ritterschaft und des Papstes geblieben ist?

4.

Die Welt der Ritter, die sich hauptsächlich in der Sängerkriegs-Szene des zweiten Aufzugs entfaltet, ist der *locus* des durch eine stark normative Moral beherrschten Gesellschaftslebens, in dem alle persönlichen Handlungen von einem bestimmten Kodex geregelt sind. Wenn einer gegen diese Moral verstößt, wird er verdammt und verbannt, weil sonst die Ordnung der ganzen Gesellschaft gefährdet wird. Der Kode, der in der Oper „Tannhäuser“ die wichtigste Rolle spielt, ist der Ausschluß des Sexuellen aufgrund der Erfordernisse der Religion²³.

23 Das war auch im wirklichen deutschen Mittelalter der Fall. Der Minnesang, der ursprünglich ein Liebeslied fremder Herkunft war, hat sich in der deutschen

Aber die Welt der unterdrückten Wollust öffnet sich tief im Grund der Erde als Venusberg, um dessen Existenz jeder weiß. Diese Unterwelt, die offiziell gar nicht existieren durfte, bestand im Mittelalter wirklich—und so auch noch in der Zeit Wagners²⁴. Ein Mensch wie Tannhäuser, der sich selbst erkennt und sich selbst ehrlich besinnt, konnte gerade einen solchen Betrug der ritterlichen Moralgesellschaft nicht leiden. Daß er im zweiten Aufzug verdammt und beinahe getötet wird, liegt daran, daß er die Ordnung der Gesellschaft gefährdet, indem er an einem offiziellen Ort rücksichtslos ein Tabu erwähnt.

Das ehrliche Selbstbewußtsein Tannhäusers erträgt die Täuschung der Rittergesellschaft nicht mehr. Er geht dann zur Höhle der Venus hinunter. Hier herrscht nicht die strikte, normative Moral der Menschengesellschaft. Da es hier nur um den Willen und Wunsch des Individuums geht, kann Tannhäuser jetzt ohne Hindernisse nach seinem Verlangen streben. Trotzdem ist er auch hier einsam, weil die Höhle der Venus psychologisch gesehen dem Mutterschoß entspricht. Der Rückgang zum mütterlichen Schoß bedeutet den gänzlichen Verzicht auf jeden Verkehr mit anderen, mit der ganzen Gesellschaft, den man unvermeidlich haben muß, wenn man einmal geboren wird²⁵. Die Welt der Venus ist nämlich in seinem Inneren vorhanden. Alle

Hofkultur allmählich geändert, bis er am Ende die nie zu erfüllende Verehrung an die (verheiratete) edle Frau besingt und somit zu etwas stark Formalistischem wurde. Daß gerade Walther von der Vogelweide damals am stärksten diesen starren Formalismus kritisiert hat, der in der Wagners Oper eher auf der Seite der strikt kodifizierten Minne zu stehen scheint, ist ein ironischer Zufall. Vgl. dazu auch: Hinderer, Ulrich (Hrsg.): Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zum Gegenwart. Reclam, Stuttgart 1983, S. 26f.

24 Vgl. dazu auch: Mitomi, Akira: Wagner no Seiki (= Das Jahrhundert Wagners). Verlagsanstalt der Chuo-Universität, Tokyo 2000, S. 45f.

25 Vgl. Jungheinrich, Hans-Klaus: Ritter, Bürger, Künstler. In: Csampai/Holland: a. a. O., S. 9-29.

Komponenten, die den Venusberg bilden, sind gerade sein Ego selbst. Weil Venus selber auch im Inneren von Tannhäuser besteht und nur ein Spiegel seines Egos ist, kann sie Tannhäuser nicht aufhalten.

Bist du so bald der holden Wunder müde,
die meine Liebe dir bereitet? – Oder
wie? Reu't es dich so sehr, ein Gott zu sein?²⁶

So singt Venus, aber die holden Wunder, die sie ihm bereitet, sind schließlich etwas Künstliches, das Tannhäuser selber in seinem Inneren ausspinnt. Die Künstlichkeit des Venusbergs ist übrigens auch durch die Musik klar herausgestellt. Für die Pariser Aufführung (1861) hat Wagner die Musik von „Tannhäuser“ teilweise mit den neuen Klängen, die er während der Komposition von „Tristan und Isolde“ in die Hand bekommen hatte, verstärkt. Solche neue Mittel wie die über die Grenze der Tonalität hinaustretende Chromatik oder den Nonakkord verwendet er aber in der ganzen Partitur nur in der Musik für den Venusberg.²⁷

Beispiel eines Nonakkordes in der Venusberg-Szene²⁸

26 SSD S. 6.

27 Vgl. dazu auch: Dalhaus, Carl: Richard Wagners Musikdramen. Friedrich, Velber 1971, S. 31.

28 Wagner Operas, The Complete Vocal Scores. CD Sheet Music, Baxley 2001.

Tannhäuser wird bald von einem solchen künstlichen Leben satt und verlangt dann wieder die Welt der Wirklichkeit. Die Lebensführung einerseits, sein Ego unterdrückend sich nach der Maße der normativen Moral zu regeln, kann er nicht ertragen. Andererseits ist er aber auch von dem anderen Leben satt, in dem er auf den Verkehr mit anderen verzichtet und ausschließlich sich selbst besinnend nur gemäß seinem Verlangen lebt. Dieser ambivalente Zwiespalt der Seele charakterisiert am meisten die Hauptpersonen im „Tannhäuser“.

Dieser Zwiespalt *der zwei Seelen in der Brust* war seit Goethe ein führendes Thema in der deutschen Literatur. In diesem Kontext ist besonders „Tonio Kröger“ von Thomas Mann zu erwähnen. Auch Tonio, der einen strengen und moralistischen Großbürger als Vater und eine feurige, künstlerische und ein bißchen nachlässige Mutter hat, leidet einerseits an seiner Unfähigkeit für das anständige Bürgerleben gemäß der normativen Moral, fühlt sich aber andererseits auch fremd in einem sinnlichen Künstlerleben im Süden. Durch das Gespräch mit seiner Künstlergenossin Malerin Lisaweta und das Erlebnis in der Heimatstadt und in Dänemark erkennt er aber allmählich bejahend, daß seine Identität gerade in diesem ambivalenten Stand zu finden ist, daß er gleichzeitig zu den beiden Welten, zu der des Bürgers einerseits und zu der des Künstlers andererseits, gehört. Trotz vieler Gemeinsamkeiten besteht aber zwischen Tonio und Tannhäuser ein großer Unterschied: Was sie aus dem sinnlichen, ausschließlich gemäß dem eigenen Verlangen geführten Künstlerleben zurückruft, ist ganz unterschiedlich.

Tannhäuser (Paris Version) Act I, Part 1, S. 18. Alle weiteren Zitate aus der Partitur erfolgen aus dieser Ausgabe.

5.

Was Tonio Kröger aus dem lüsternen Leben im Süden zurückruft, ist „das Erbteil seines Vaters in ihm, des langen, sinnenden, reinlich gekleideten Mannes mit der Feldblume im Knopfloch“²⁹. Er wird vom Heimweh nach der bürgerlichen Ordnung und der Mäßigkeit, nach dem von der normativen Moral geregelten Gesellschaftsleben zurückgerufen. Er denkt, daß er „doch kein Zigeuner im grünen Wagen“ ist³⁰. Er hat das Gefühl, daß er mindestens zur Hälfte noch ein Mitglied des anständigen Bürgertums ist.

Wie ist es bei Tannhäuser? Was ruft ihn aus der Sättigung der Wollust bei Venus zurück? Das Heimweh nach dem von „zuht“ und „mäze“³¹ geregelten Gesellschaftsleben bei dem Landgrafen und bei seinen Rittergenossen? Nein, so ist es nicht.

(Tannhäuser:) den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch ergrünend

den neuen Sommer bringt; – die Nachtigal

nicht hör' ich mehr, die mir den Lenz verkünde: –

hör' ich sie nie, seh' ich sie niemals mehr?

...

Doch ich aus diesen ros'gen Düften

verlange nach des Waldes Lüften,

29 Mann, Thomas: Tonio Kröger. In: Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, Frühe Erzählungen. Fischer, Frankfurt am Main 1981, S. 292.

30 Mann, Thomas: a. a. O., S. 293.

31 Diese zwei waren in der Tat die wichtigsten Tugenden in der mittelalterlichen Hofkultur.

nach unsres Himmels klarem Blau,
nach unsrem frischen Grün der Au',
nach unsrer Vöglein liebem Sange,
nach unsrer Glocken traurem Klange:—³²

Wonach er sich sehnt, ist nicht der Hof, der Platz des ritterlichen Alltags, sondern die schöne Natur draußen. Anschließend singt er auch:

nach Freiheit doch verlange ich,
nach Freiheit, Freiheit dürstet's mich;
zu Kampf und Streite will ich stehn,
sei's auch auf Tod und Untergehn:—³³

Zwar sind hier Bereiche, die eindeutig dem menschlichen Gebiet angehören, erwähnt, aber „Kampf“ und „Streit“ sind Tätigkeiten, die die Ordnung der Gesellschaft eher zerstören, als dazu gehören. Obwohl sie natürlich im wirklichen Mittelalter einigermaßen zum Alltag gehörende Begriffe waren, muß man sie mindestens in der Oper „Tannhäuser“ als den Gegensatz zum friedlichen Hofleben ansehen, welches vor allem in der zweiten Hälfte des ersten Aufzugs und in der ersten Hälfte des zweiten Aufzugs ausführlich entfaltet wird. Tannhäuser will nämlich nicht in die Welt des Hofes, der Ordnung zurück, aus der er einst geflohen ist.

Wenn er am Ende der Venusberg-Szene die entscheidenden Worte

32 SSD. S. 6f.

33 SSD S. 9.

„Mein Heil liegt in Maria!“ ruft, verschwindet die Welt der Venus, und er kehrt zur irdischen Welt zurück. Hier hört man innerhalb weniger Minuten, bis seine ehemaligen Rittergenossen angeritten kommen und ihn finden, was er mit dem Namen der Heiligen Maria symbolisiert, das heißt, was ihn aus der Innenwelt, wo außer seinem eigenen Ich nichts war, wieder herausgezogen hat. Was hört man denn hier? Es sind der Klang der Schalmei eines Hirten, sein Lied und der Gesang der Pilger. Im scharfen Gegensatz zur höchst komplizierten, fein künstlerischen Musik des Venusbergs ist die Musik hier durch naive Schlichtheit, Namenlosigkeit und Kollektivität gekennzeichnet. Weder der Hirte, noch der Pilger haben einen Namen, sie kommen so zur Erscheinung, als ob sie mit der umgebenden Natur vereinigt wären; im Gegensatz dazu haben die in den anschließenden Szenen auftretenden Ritter jeweils einen eigenen Namen. Die Erlösung, nach der Tannhäuser strebt, liegt gerade in einem solchen Namenlosen, Kollektiven und Natürlichen. Dies, das hier von der Gestalt der Heiligen Maria vertreten wird, ist natürlich, weil es im Gegensatz zum Venusberg nicht aus der bewußten Künstlichkeit besteht, und ursprünglich rein, weil es keinen Betrug enthält, der in der Welt der Ritter unübersehbar vorhanden ist. Wenn Tannhäuser, auf das Lied des Hirten und den Gesang der Pilger horchend, vor der Marienstatue kniet und betet, vergißt er gänzlich das Gesellschaftsleben unter den Rittergenossen. Er erinnert sich da auch nicht an Elisabeth.

Der Ruf Wolframs, „Bleib bei Elisabeth!“, *verführt* Tannhäuser wieder. Er erinnert sich jäh wieder an Elisabeth und an seine einstige Zuneigung zu ihr; von der Liebe getrieben, entschließt er sich, zum Hof, in die Rittergesellschaft zurückzukehren. So ist es selbstverständlich, daß Tannhäuser, der nicht aus Hochschätzung der normativen Moral in

die Hofgesellschaft zurückgekehrt ist, im Sängerkrieg die sinnliche Liebe preist und dadurch den Landgrafen und seine Ritter verärgert. Daß er daher von allen Anwesenden verdammt wird und auch von Elisabeth, die in dieser Zeit noch zur Welt der höfischen Moral gehört, nicht anerkannt wird, habe ich schon erwähnt. Auch am Ende des zweiten Aufzugs ist es die Stimme des Pilgerchors, die im plötzlich still gewordenen Raum von weit her zu hören ist, die Tannhäusers „Züge von einem Strahle schnell erwachter Hoffnung“ erleuchten läßt. Und diese Stimme gehört ja gewiß zu dem Bereich des Namenlos-Kollektiven.

6.

Warum kann Elisabeth am Ende des Stücks Tannhäuser erlösen, obwohl sie im vorangehenden zweiten Aufzug sich als zum Bereich der Moral der Ritter und des Papstes gehörig zeigte? Der Grund dafür ist der, daß sie im dritten Aufzug ihr Wesen als ein Glied der Gesellschaft, das die Norm der Gesellschaft einhalten muß, aufhebt und auch den Irrgang des eigenen Egos verlassend in den Bereich des oben genannten Namenlos-Kollektiven, des Abstrakten, eintritt.

(Wolfram:) Wohl wußt' ich hier sie im Gebet zu finden,
wie ich so oft sie treffe, wenn ich einsam
aus wald'ger Höh' mich in das Tal verirre. —
Den Tod, den er ihr gab, im Herzen,
dahingestreckt in brünst'gen Schmerzen,
fleht für sein Heil sie Tag und Nacht:³⁴

34 SSD S. 30.

Für den verbannten Sünder Tag und Nacht stets im Freien bis zum Tod zu beten, weicht stark von der Norm der Gesellschaft ab. Im dritten Aufzug empfindet man oft wegen der bis zum Ende ununterbrochen auf der Bühne sichtbaren Marienstatue den Eindruck, als ob hier Elisabeth sich der Heiligen Jungfrau nähere, in ihren Bereich hineinträte und sich schließlich mit ihr vereinige. Diese Transfiguration von Elisabeth bedeutet aber nicht nur, daß sie durch den Geist der Selbstaufopferung in die Reihen der christlichen Heiligen eintritt. Hier tritt Elisabeth in die Welt des Namenlos-Kollektiven ein, zu der auch das Lied des Hirten sowie der Pilgergesang im ersten Aufzug, der Pilgerchor im zweiten und auch die Stimmen der jungen Pilger, die am Ende der Oper den ergrünenden Priesterstab hoch haltend das geschehene Wunder preisen, gehören.

Der hohe Klang der Holzbläser, der das Gebet von Elisabeth begleitet und dessen Nachspiel bildet, kann in seiner Schlichtheit und Klarheit mit dem Hirtengesang im ersten Aufzug oder auch mit dem Heil verkündenden Chor der jungen Pilger in der Schlußszene gleichgesetzt werden. Die Musik hier klingt mit derjenigen der Schlußszene zusammen, die ausschließlich durch die namenlosen und kollektiven Chöre von Pilgern oder Trägern der Bahre gebildet wird. Es darf nicht als ein reiner Zufall angesehen werden, daß die Anfangsmelodie des Chors der jungen Pilger in der Schlußszene und die Melodie des Nachspiels zum Gebet von Elisabeth sehr ähnlich sind.

Besonders wird der Charakter der Musik für das Gebet der Elisabeth klar, wenn man sie mit Wolframs „Abendstern-Lied“ vergleicht. Die berühmte Arie von Wolfram wird hauptsächlich vom Cello begleitet, von einem Instrument nämlich, von dem man oft sagt,

Nachspiel zum Elisabeths Gebet



Chor der jungen Pilger



daß seine Klangfarbe der Menschenstimme am ähnlichsten sei. Zwar ist hier ein sehr guter und warmer Mensch geschildert, aber er kann selbst mit seiner großen Güte Tannhäuser nicht retten, weil er nie seine Zugehörigkeit zur Gesellschaft und zu sich selbst leugnen kann und damit nicht ins Namenlos-Kollektive hineintreten kann.

Natürlich braucht man hier nicht noch einmal besonders zu betonen, daß die Musik für Elisabeth, für die Hirten oder die Pilger einen scharfen Gegensatz zum künstlichsten üppigen Klang im Venusberg bildet.

Elisabeth kann, indem sie sich selbst verläßt und freiwillig in den Bereich des Kollektiv-Abstrakten hineintritt, von der Welt der Ritter und des Papstes, wo der durch die strikte, normative Moral verursachte Betrug herrscht, und gleichzeitig auch vom Bereich von Venus, in dem nichts als ein Ego vorhanden ist, befreit werden. Sie geht so in eine ganz andere Welt, nach der Tannhäuser sich eigentlich schon lange gesehnt hat. Deshalb kann sie ihn retten.

Wolframs „Abendstern-Lied“

The image shows a musical score for Wolfram's 'Abendstern-Lied'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with several slurs and accents. The middle staff is the right-hand piano part, also in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp. It contains complex chords and arpeggiated figures, with a *pp* dynamic marking. The bottom staff is the left-hand piano part, in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp, featuring a simpler accompaniment with eighth notes and rests.

7.

Was Elisabeth zu einer solchen Welt führt, mit anderen Worten, was weder die Ritter haben, noch der Papst hat, sondern nur sie hat, ist die Liebe. Daß der Grund der Veränderung von Elisabeth die Liebe ist, bildet gerade die Eigentümlichkeit dieser Oper. Weil Tannhäuser im ersten Aufzug bei der Rückkehr aus der Höhle der Venus all das Hofleben und gar Elisabeth gänzlich vergißt, wie ich schon erwähnt habe, könnte auch die Handlung möglich sein, daß er sich gleich an Maria wendet und von ihr gerettet wird. Aber Wagner hat so eine schlichte Handlung wie in einer Heiligensage nicht angenommen. Für ihn war es wichtig, daß Tannhäuser durch eine lebendige Frau, die selber unter dem Sehnen nach Sinnlichkeit und unter dem Wahn des Egos leidet, erlöst wird. Elisabeth ist nicht minder eine Menschenfrau, als sie eine Heilige ist. Im zweiten Aufzug spricht sie fast unbewußt von einem heimlichen Sehnen nach der Sinnlichkeit („Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben, / bald drang's in mich wie jähe Lust. /

Gefühle, die ich nie empfunden! / Verlangen, das ich nie gekannt!—“) und will in der Öffentlichkeit Tannhäusers fragwürdigem Lied beinahe ihren Beifall bezeigen. In ihrem Gebet im dritten Aufzug singt sie auch von „tör'gem Wahn“ im Leben:

wenn je ein sündiges Verlangen,
ein weltlich Sehnen keimt' in mir, —
so rang ich unter tausend Schmerzen,
daß ich es töd' in meinem Herzen!³⁵

Über diese Ansichten der Elisabeth hat Wagner selbst bemerkenswerte Zeilen hinterlassen. In einem Brief an einem Freund schreibt er:

In der Stadtkirche von Aussig ließ ich mir die Madonna von Carlo Dolci zeigen: das Bild hat mich außerordentlich entzückt, u. Hätte es *Tannhäuser* gesehen, so könnte ich mir vollends ganz erklären, wie es kam, daß er sich von Venus zu Maria wandte, ohne dabei zu sehr von Frömmigkeit hingerissen zu sein. — Jedenfalls steht nun die *Heilige Elisabeth* bei mir fest.³⁶

Das Schema, daß ein lebendiger Mensch gleichzeitig ein Heiliger ist und daß er nach einem langen Leidensweg sich selbst überwindend in den Bereich des Ursprünglicheren, Abstrakteren hineintritt, erinnert freilich an die Geschichte der Inkarnation, der Passion und der Trans-

35 SSD S. 32.

36 Bauer, Hans-Joachim (Hrsg.): Richard Wagner, Briefe. Reclam, Stuttgart 1995, S. 93.

figuration Jesu Christi. Weil sie selber leidet und sich verändert, kann Elisabeth, ein Mensch nur, auch einen andern erlösen. In dieser Oper ist das Wunder Gottes am Ende, das durch den wieder blühenden Stab gezeigt wird, sozusagen nebensächlich. Tannhäuser kann nur von Elisabeth erlöst werden.

Die Liebe spielt auch bei Wolfram eine gewisse Rolle. Er fühlt, neben seiner heimlichen Liebe zu Elisabeth, auch Wohlwollen gegenüber Tannhäuser, das nach dem Sängerkrieg bei den anderen Rittern verschwunden war. Weil diese Gefühle auch ihm lehren, auf seinen eigenen Wunsch zu verzichten, kann er schließlich als der Vermittler und der Verkündiger der Erlösung wirken.

8.

Was Menschliches, Gesellschaftliches ist, ist immer mit einem Namen versehen, ist daher letztlich ein Einzelwesen. Dagegen erscheint das Namenlos-Kollektive, Ursprünglich-Abstrakte oft als etwas Über- oder Unmenschliches, als etwas, was aus einer andern Welt gekommen ist. Der Gesang der Pilger und der Chor des Trauerzugs, die in der Schlußszene der beiden letzten Aufzüge als die wichtigen Träger der inneren Handlung des Dramas wirken, sind gerade Signale aus der anderen Welt. Die den Menschen *intimste* Welt unter den anderen Welten ist die des Todes, weil der Tod für jeder unvermeidbar und daher von großem Interesse sein muß, während die Bereiche Gottes, je den Religionen entsprechend, verschieden oder auch für einen Atheisten gar nicht vorhanden sind.

So gehören sowohl Elisabeths Veränderung als auch Tannhäusers Erlösung zum Bereich des Todes. Die Idee des Verzichtes auf den eigenen Willen und der Erlösung durch den Tod entspringt hier aus der

inneren Struktur des Stücks selbst, vor dem sogenannten Schopenhauer-Erlebnis Wagners.³⁷

Die Sehnsucht nach dem Tod war eines der wichtigen Thema der deutschen Romantik wie am Beispiel der „Hymnen an die Nacht“ von Novalis deutlich zu sehen ist³⁸. Das kann man auch als eine Variante der oben genannten Neigung einer Seele zu etwas Namenlosem, Kollektivem und Ursprünglichem verstehen, die infolge einer ernsten Selbstbesinnung und eines starken Selbstbewußtseins sich nirgendwo zugehörig fühlen kann. Was taucht dann auf, falls diese Neigung nicht wie im „Tannhäuser“ nach dem Tod strebt, sondern nach dem Leben? Was ist das Namenlos-Kollektiv-Ursprüngliche im Bereich des Lebens? In der deutschen Romantik war das die Natur und die *Vergangenheit des Volks und der Nation*. Das einzige Stück, das unter den Hauptwerken Wagners nach „Der fliegende Holländer“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ ausgenommen, die eigentlich als ein Lustspiel geplant waren, einen Schluß hat, der nicht mit dem Tod oder Untergang der Hauptfigur endet, ist nur „Parsifal“ allein. Das Thema *Volkstum* im „Parsifal“ enthält eine sehr große und betrachtenswerte Problematik, die aber in einer anderen Arbeit ausführlich erläutert werden sollte. Zum Schluß zitiere ich hier nur einige Zeilen, die Wagner als Künstler, der in seiner Wirklichkeit nicht nach der Erlösung durch den Tod, sondern immer nach dem Leben strebte, geäußert hat – und zwar seine Erinnerung an das Jahre 1842 als er von Paris nach Deutschland zurück-

37 Wagner lernte die Philosophie Schopenhauers erst im Jahre 1854 kennen und empfand einen starken Eindruck, über den er in einem Brief an Franz Liszt berichtet.

38 Vgl. dazu auch: Borchmeyer, Dieter: Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung. Reclam, Stuttgart 1982, S. 189ff.

kam:

„Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.“³⁹

(Herrn Dr. Prof. Thomas Pekar an der Gakushuin-Universität bin ich für die Verbesserung meines deutschen Textes zu großem Danke verpflichtet.)

39 Wagner, Richard: Autobiographische Skizze. SDD, Band 1, S. 19. Vgl. dazu auch: Wagner, Richard: Mein Leben. München, 1969, S. 223, wo Wagner gesteht, daß die Wahl, den Tannhäuser-Stoff als Opernhandlung aufzunehmen, auf seinem „unwillkürlichen Drange dem, was“ er „als ‚deutsch‘ mit immer innigerer Wärme sehnsüchtig zu erfassen suchte“, beruhe.