

„DEN TOD, DAS GRAB IM HERZEN...“

Zur tragischen Modernität Tannhäusers

Sebastian Reus

Neben den *Meistersingern von Nürnberg* ist *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* die zweite Oper Richard Wagners, die ausdrücklich die Geschichte eines Künstlers, Dichters und Sängers zum Gegenstand hat. Im Vergleich zu den bisweilen derb-komödiantischen Vorgängen im spätmittelalterlichen Nürnberg mit ihrem für Walther von Stolzing glücklichen Ausgang erscheinen die hochmittelalterliche Handlung und das Schicksal Tannhäusers ungleich zwiespältiger und düsterer. Bekannt ist die Einschätzung der *Meistersinger* als Satyrspiel zum *Tannhäuser* und der Hinweis, dass deren erster Prosa-Entwurf 1845 unmittelbar nach dessen Vollendung verfasst wurde. Wenn man dementsprechend der Terminologie des antiken griechischen Theaters folgt, hätte man es also bei der früheren Oper mit einer Tragödie zu tun. Aber was heißt das eigentlich?

Zur klassischen Tragödiendefinition gehört der Wertekonflikt, der sich meist als eine Aporie darstellt, d. h. als ein Konflikt, der eigentlich unentscheidbar ist, da die Alternativen, die in ihm verhandelt werden, gleichberechtigt sind. Egal also, wie sich der Held angesichts des bestimmenden Konfliktes auch entscheiden mag, er muss zwangsläufig scheitern. Eben diese Zwangsläufigkeit des Scheiterns ist es, die nach der bekannten Aristotelischen Bestimmung¹ beim Zuschauer Eleos und Phobos hervorrufen soll, das Begriffspaar, das Lessing mit ‚Mitleid‘ und ‚Furcht‘ übersetzt hat.² Durch Furcht und Mitleid oder besser durch Jammer und Schaudern, die vom Schicksal des Helden bewirkt werden, durch die Stimulation dieser unangenehmen Erregungszustände ergibt sich in der Aristotelischen *Poetik* dann die Möglichkeit zur Katharsis, also zur Reinigung einer übermäßigen, negativen Affektgeladenheit beim Publikum. Wie Aristoteles weiter hervorhebt, werden Furcht und Mitleid dadurch hervorgerufen, dass das Unglück des Helden einerseits unverschuldet sei (Eleos) und andererseits für den Zuschauer einen Wiedererkennungswert besitzt (Phobos). Der Held, so wird präzisiert, müsse zudem einer sein, der eine Vorbildfunktion übernehmen könne und nicht aufgrund seiner Schlechtigkeit scheitere, sondern aufgrund eines Fehlers, der seine sonstige Tadellosigkeit beeinträchtigt. Dieser Fehler aber ist eben zwangsläufig, ihm kann nicht entkommen werden und das Scheitern des Helden an ihm bestätigt umgekehrt die sinnvolle und vernünftige Einrichtung des Weltbildes, das in der Tragödie dargestellt wird.

¹ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/ Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994, S. 19ff. [1449b ff.]

² Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*. Bd. II. Hrsg. v. Jost Perfahl und Otto Mann. München: Winkler 1969, S. 581.

Geht man von dieser sehr stark vereinfachenden Definition der Tragödienstruktur aus, ließe sich einwenden, dass sie nicht ganz auf die Dramaturgie des *Tannhäuser* passe. Denn offensichtlich, das fällt zunächst ins Auge, geht Tannhäuser, und mit ihm Elisabeth, nicht daran zugrunde, dass er einen Fehler macht, sondern daran, dass er versucht, diesen durch Buße und Vergebung wieder zu beheben. Weiter erscheint es offensichtlich, dass Tannhäuser nicht aufgrund einer strukturellen Unentscheidbarkeit einen (im christlich-mittelalterlichen Weltbild fundamentalen) Fehler macht, nämlich im Reich der Venus zu verweilen, sondern schlicht deswegen, weil er ihre Gesellschaft aufsuchen *wollte*, aus freiem Willen also, der bekanntlich erst zur Sünde befähigt. Schließlich wird man festhalten, dass Tannhäuser in strengem Sinne gar nicht scheitert, auch wenn das Stück mit seinem und Elisabeths Tod endet. Denn beide sterben zwar, aber, wie es der ergrünte Bischofstab am Ende anzeigt und um mit Parsifal zu sprechen, ‚entsündigt und gesühnt‘. Allerdings gelten die beiden letzteren Beobachtungen von Tannhäusers Schuldhaftigkeit und der doch noch erfolgenden Läuterung nur unter der Annahme, dass die Oper von einer stabilen und gottgewollten Weltordnung, dem mittelalterlichen Ordo, ausgeht, in dem für das heidnische Liebesverständnis und -versprechen der Venus kein Platz sein darf und in dem es dennoch die Möglichkeit zur Vergebung gibt. Damit geriete dann Elisabeth in den Mittelpunkt des tragischen Geschehens, denn schließlich geschieht es durch ihr Opfer und die damit verbundene Fürbitte, dass Tannhäuser schließlich von einer höheren Instanz als dem Papst in Rom vergeben werden kann. Ihr tragischer Konflikt ließe sich so beschreiben, dass sie unausweichlich zugrunde gehe, da sie sich entweder nicht im verzweifelten Gebet verzehrt und damit Tannhäuser endgültig an Venus verliert oder eben zu der Lösung greift, die im Stück vorgeführt wird, und den Geliebten im irdischen Leben verliert, um ihn im himmlischen zu gewinnen. In jedem Fall steht fest, dass sie in der *irdischen* Liebe verliert und verlieren muss, da diese in diesem besonderen Fall der theologisch sanktionierten krass zuwiderliefe: Jemanden wie Tannhäuser in einem über die sich erbarmende Nächstenliebe hinausgehenden Sinne zu lieben, ohne dass dieser erfolgreich Buße täte, wäre selbst sündhaft.

Durch die Fokussierung auf Elisabeth gewinnt sicherlich auch die Betrachtung ihrer Rolle im allgemeinen Funktionszusammenhang der erlösenden Frauenfiguren bei Wagner interessante Aspekte, denn immerhin ist die Pointe, die sich im Bild des ergrünenden Bischofsstabes konzentriert, immer noch eine ambivalente. Zeigt sich nun in diesem eine Überwindung des autoritären Ausspruchs des Papstes über Tannhäuser zugunsten einer natürlicheren und weniger von religiöser Strenge bestimmten Liebe an? Oder beweist sich hierin gerade die Souveränität der göttlichen Ordnung, ganz wie die Macht des Schicksals im klassischen antiken Drama, die ihre Stärke jenseits ihrer irdischen Repräsentanten im Wunder anzeigt? Erlöst also Elisabeth Tannhäuser, indem sie die alte Ordnung wieder herstellt oder entscheidend darüber hinausgeht? Die Beantwortung

dieser Fragen würde jedenfalls die Struktur, innerhalb deren sich die Erlösung durch Liebe und durch die liebende Frau in diesem Fall abspielt, jeweils entscheidend verändern.

Abseits dieser strukturellen Fragen und der Spekulation, ob es sich bei *Tannhäuser* überhaupt um eine Tragödie handle, lässt sich aber immer noch eines vermuten: Die tragische Wirkung, Furcht und Mitleid, Jammer und Schauern gehen in der Oper nicht von Elisabeth, sondern vom Titelhelden Tannhäuser aus (nebenbei bemerkt: wie anders stellt sich dieser Effekt dann bei *Tristan und Isolde* oder in der *Götterdämmerung* dar, die unzweifelhaft die Heldinnen ins Zentrum rücken). Gibt es hier, in dieser expliziten Wirkung, nicht auch einen Zusammenhang mit der ungebrochenen Popularität des *Tannhäuser*? Was aber wirkt an seinem Schicksal derart affizierend, wenn man davon ausgehen darf, dass es nicht sein Konflikt mit der christlich-mittelalterlichen Weltordnung ist, die weder Wagners noch die unsere ist und die im Stück kaum en detail, sondern bloß schematisch im Kontrast zwischen heidnischer und christlicher Liebe und schwächer in der Repräsentation von weltlicher und geistlicher Macht ausgeführt wird? Simpler gefragt: woraus gewinnt Tannhäuser eigentlich seine Modernität, trotz des hochmittelalterlichen Kolorits, die ihm vielleicht doch zu einer tragischen Substanz verhilft, gegen die dann die Unbeschwertheit und Leuchtkraft der *Meistersinger* sich tatsächlich als Satyrspiel abzuheben vermag?

Wagner hat den Stoff des Tannhäusers und des Sängerwettstreits nicht als erster wiederentdeckt, sondern steht damit in einer Tradition der romantischen Literatur, die sich beispielsweise in E. T. A. Hoffmanns *Der Kampf der Sänger* oder in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* zeigt. Während Hoffmann die Verstrickungen des Sängers Heinrich in die magischen Sangeskünste des sagenhaften Zauberers Klingsohr schildert und die Erzählung so stellenweise beinahe zur Schauer-geschichte gerinnt, vertritt Novalis' unvollendeter Roman den universalen Anspruch der Poesie, wie er für die Frühromantiker des Jenaer Kreises typisch ist. Ebenso typisch ist für diesen der Gegenentwurf des Mittelalters zur Verehrung der Antike durch die Klassiker, wofür wiederum Novalis mit seinem Aufsatz *Die Christenheit oder Europa* einsteht. Im Minnesang lag scheinbar der Ursprung für eine moderne Poesie, die dem Anspruch einer schließlich ‚neuesten‘ romantischen Poesie, die in Schlegels bekannter Formulierung als ‚progressive Universalpoesie‘ im Entstehen begriffen zu sein schien, gerecht würde. Diese progressive Universalpoesie sollte nicht nur alle Dichtungsarten unter sich versammeln und durchdringen, sondern in letztendlicher Konsequenz alle menschlichen Äußerungsformen poetisieren, „bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.“³

Neu und Wagners genuiner Beitrag ist die Verquickung der Sage vom Tannhäuser im Hörtelberg mit den Geschehnissen auf der Wartburg und dessen Ineinssetzung mit Heinrich von Ofterdingen, dem Teilnehmer am Sängerwettstreit. Zwar lässt sich auch bei Hoffmanns Version

³ Schlegel, Friedrich: Kritische und theoretische Schriften. Hrsg. v. Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam 1978, S. 90.

des Wettkampfes ein vergleichbarer Handlungsverlauf wie in Wagners Oper ausmachen, von der Verfehlung bis zur Buße und Läuterung: Heinrich, der die Gräfin Mathilde am Hofe des Landgrafen Hermann liebt, verschreibt sich der mit Magie durchsetzten Sangeskunst Klingsohrs, kehrt an den Hof zurück, erregt dort den Unwillen der Sänger und des Landgrafen, lässt sich auf ein vermeintlich tödliches Duell zwischen sich und Wolfframb von Eschinbach, wie er hier heißt, auf der Wartburg ein und zieht sich schließlich, nachdem er Klingsohr abgeschworen hat, nach Ungarn zurück, während Wolfframb mit Mathilde zusammenkommt. Aber Wagners Adaption des Stoffes erreicht über die Verbindung mit der Tannhäuser-Sage und die damit sich einstellenden Oppositionen zwischen irdischer und himmlischer Liebe und zwischen Eros und Thanatos eine universale und allgemeine Qualität, die wiederum an den poetischen Anspruch der Frühromantiker anschließt. Um mit den Worten Klingsohrs, aber bei Novalis, zu sprechen: „Man betrachte nur die Liebe. Nirgends wird wohl die Nothwendigkeit der Poesie zum Bestand der Menschheit so klar, als in ihr. Die Liebe ist stumm, nur die Poesie kann für sie sprechen.“⁴

Der Gebrauch der beiden Begriffe ‚Eros‘ und ‚Thanatos‘ soll hier nicht dazu dienen, auf eine psychoanalytische Dimension des *Tannhäuser* hinzuweisen. Tatsächlich beschreiben der Liebestrieb und der Todestrieb jedoch ziemlich genau das Spannungsfeld, in dem sich Wagners Tannhäuser bewegt. Dass die Oper dabei zu keiner eindeutigen Position gelangt, geschweige denn eine eindeutige Wertung vornimmt, ist somit vielleicht gerade das Moment, das im tragischen Sinne Furcht und Mitleid erregt oder, schlichter gesprochen, seine dramatische Wirkung auch heute nicht verfehlt. Tannhäusers Geschichte ist modern, weil sie sich einer einfachen Lösung verweigert.

Gegen Ende des zweiten Auftritts im ersten Aufzug, während sich der Held noch im Venusberg befindet und versucht, seine Herrin dazu zu bewegen, ihn wieder ziehen zu lassen, argumentiert Tannhäuser in der Pariser Fassung, indem er die Liebe gegen den Tod ausspielt: „Mein Sehnen drängt zum Kampfe; / nicht such ich Wonn und Lust. / Oh, Göttin, woll’ es fassen, / mich drängt es hin zum Tod!“ Und auf den Einwand der Venus, dass vielleicht der Tod ihn fliehen und ihm daher ein irdisches Ende nicht beschieden sein werde, antwortet Tannhäuser sogleich: „Den Tod, das Grab im Herzen, / durch Buße find ich Ruh.“ Zwar folgt als Bestätigung hierauf Tannhäusers Anrufung der Maria, die ihn schlagartig aus dem Hörselberg ins Wartburgtal versetzt, aber seine wunderbare Befreiung ist nicht unbedingt als augenfälliger coup de théâtre zu verstehen, dass hiermit die das Stück bestimmende Opposition der himmlischen und unterirdischen Schicksalsmächte in Gestalt der alten Göttin und der Mutter des wahren Gottes gesetzt sei. Für eine theologische Auseinandersetzung mit dem Ziel der Verdammung der alten und der

⁴ Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Hrsg. v. Richard Samuel. München/ Wien: Hanser 1978, S. 335.

Rechtfertigung der neuen Religion bleibt die Geschichte Tannhäusers in der Folge zu uneindeutig. Nicht nur, weil im Gegensatz zur Muttergottes Venus gleich zweimal auf der Bühne erscheint und ihre Rolle als Göttin der Sinnlichkeit, des Genusses und des Begehrens entsprechend opulent inszeniert werden kann, während Maria lediglich als Bild auftaucht und allenfalls in ihrer segensreichen Wirkung präsent ist. Theologisch ist das zwar konsequent, da es zur Bekräftigung des Unterschiedes zwischen sinnlicher und geistiger Liebe taugt, aber gewissermaßen genießt Venus bei Wagner auf dem Theater auch einen Heimvorteil, wohingegen auf eine theatralische Ausschmückung des Marienkults, wie er in der katholischen Tradition präsent ist, so gut wie verzichtet wird.

Wichtiger als dieses theologische Duell, bei dem es, das verstärkt noch den Eindruck des Ungleichgewichts und den Verdacht einer zumindest angedeuteten Parteinahme, der einen Seite um die Seele und der anderen um die Seele *und* den Körper geht, ist Tannhäusers bemerkenswerte Engführung von Tod und Leben, die er der indifferenten Gegenwart der Venus entgegensetzt. Gerade aufgrund seiner Sterblichkeit verlangt er nach dem Tod als letzte und bedingende Möglichkeit des Lebens: „Doch sterblich, ach! bin ich geblieben, / und übergroß ist mir dein Lieben. / Wenn stets ein Gott genießen kann, bin ich dem Wechsel untertan; / nicht Lust allein liegt mir am Herzen, / aus Freuden sehn ich mich nach Schmerzen.“ Tannhäusers spezifische Religiösität, daran wird er schließlich auch scheitern, liegt nicht in einer (erneuten) Hinwendung zu Maria und damit im Bekenntnis zur christlichen Liebe. Er ist vielmehr auf der Suche nach einer Glaubensform, welche die beiden Pole, zwischen denen sich sein Drama bewegt, voll in sich vereint. Die Liebe ist das Leben und die Liebe ist der Tod. Wenn Tannhäuser vom Grab im Herzen spricht, das er durch Buße erlangen könne, geht es ihm offensichtlich weniger um eine durch seelische Einsicht und Abbitte ermöglichte Bereitschaft zum wahren Leben in Gott im Gegensatz zum unwahren und verwerflichen der bloßen irdischen, zumal heidnischen Existenz. Der Tod soll in der Überfülle des eigenen Herzens *auch* seinen Platz erhalten, ohne dem Leben, dem irdischen und sinnlichen, entsagen zu müssen.

Dieser Anspruch, sich nicht zwischen Eros und Thanatos entscheiden zu wollen, sondern beide zum Wesen der eigenen Existenz zu wählen, ist es auch, der Tannhäusers Entscheidung für Venus, die aus ihrer Sicht nur das Leben und aus päpstlicher Sicht nur den Tod vertritt, unverständlich macht. Für sie spricht er scheinbar paradox, indem er sagt: „Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer / als jetzt, da ich für ewig dich muß fliehn!“ In diesem Sehnen nach seelischer und religiöser Totalität lässt Wagner noch einmal klar das romantische Streben nach einer neuen goldenen Zeit, einem neuen Glauben, einer neuen Mythologie oder gar nach einem neuen Europa auferstehen. All dies sind beispielsweise Ansprüche, die Novalis in *Die Christenheit oder Europa* formuliert hat und die in bemerkenswerter Weise an Tannhäusers Rhetorik gegenüber

Venus erinnern, wenn er von den Gestalten des neuen Glaubens schreibt, dass er „mit himmlischer Wollust, als Tod, unter den höchsten Schmerzen der Liebe, in das Innre des verbrauchenden Leibes aufgenommen wird.“⁵

Bekanntlich haben derartige Artikulationen im pervertierten Unverständnis später auch dazu gedient, um etwa übelste nationalchauvinistische Bestrebungen ideologisch zu adeln. Sowerig Tannhäuser jedoch zur theologischen Rechtfertigung taugt, vermag er, anders als dann die charismatische Führerfigur Lohengrins, ein politisches Vorbild abzugeben. Wagner übergeht die nationalbewusste Entwicklungslinie der Romantik im *Tannhäuser* zugunsten der in der literarischen Romantik wie im philosophischen Idealismus zu verortenden Reflektion auf das eigene Selbst. Das Selbstbewusstsein bildet zugleich das Zentrum und den äußersten Rand in einer Welt, die in zunehmendem Maße nicht mehr durch religiöse und politische Dogmen bestimmt wird, sondern je und je abhängig ist von der Setzung des eigenen Geistes, der zugleich die Struktur eines übergeordneten Weltgeistes in sich widerspiegelt. Aus dieser Ansicht resultiert auch der Totalitätsanspruch, der sich in Friedrich Schlegels und Novalis' Überhöhungen der Poesie ebenso findet wie in Tannhäusers Todes- und Lebenssehnsucht, aber auch und besonders, um den prominentesten und wirkmächtigsten Vertreter innerhalb der Philosophie zu nennen, in den Entwürfen Hegels.⁶

Charakteristisch für Wagners Darstellung von Totalität ist seine Auseinandersetzung der Liebe oder genauer gesagt des Eros, der sich in all seinen Werken als treibende Kraft erweist.⁷ Im *Tannhäuser* erfolgt jedoch im Vergleich zu seinen anderen Opern eine ungleich explizitere Markierung des Eros als sinnlicher, also körperlicher und geschlechtlicher, gleichsam entidealisierter Liebe. Sie dient nicht einmal mehr der Zeugung eines Helden, wie bei der Geschwisterliebe Siegmunds und Sieglinde. Obgleich er ein ideologischer Nachfahre der Romantik ist, fällt Wagners Wirken in eine Zeit, in der der romantische Entwurf einer die Weltgeschichte positiv, emanzipatorisch und intellektuell bestimmenden Totalität längst obsolet geworden ist. Vielmehr ist Wagners Epoche, von den vierziger bis achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, jene Zeit, in der sich in einem bis dahin ungekannten technischen Fortschritt die Moderne in Verbindung mit der Industrialisierung als eine die Gesellschaft auf materieller Basis formierende und dominierende Kraft erweist. Angesichts dieses Paradigmenwechsels zugunsten eines materialistischen Welt-

⁵ Novalis: Die Christenheit oder Europa. In: Werke. Bd. 2. Hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, S. 745.

⁶ Vgl. zur Beziehung zwischen Hegel und Wagner: Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 123f.; Klein, Richard: Wagners plurale Moderne. In: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Stuttgart: Klett-Cotta 1999, S. 189f.; Reus, Sebastian: „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“. Zur Urgeschichte der Modernität im „Ring des Nibelungen“. In: Friedrich, Sven (Hg.): Die Szene als Modell. Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth 1876-2000. München/ Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 120ff.

⁷ Vgl. Friedrich, Sven (Hg.): Erlösung durch Liebe. Richard Wagner und die Erotik. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung.] Bayreuth: 1995, S. 7ff.

bildes erscheint es merkwürdig konsequent, dass Tannhäuser sich nicht, wie Heinrich von Ofterdingen bei Novalis, auf die Suche nach der in der blauen Blume allegorisierten Poesie begibt, sondern im Gegenteil der allegorischen Darstellung der Liebe als Ideal des Reinen und Unbefleckbaren in den Liedern der anderen Sänger auf der Wartburg entgegentritt.

Jedoch ist Tannhäusers Dilemma auch auf der Wartburg, wie bereits im Venusberg, dass er keine abstrakte Gegenposition zu den verklärenden Darstellungen Wolframs, Walters und der übrigen einnimmt, also schlicht die sinnliche Liebe gegen die geistige ausspielt, sondern wiederum ein Liebesverständnis einfordert, dass der Komplexität des Erotischen gerecht wird. Gerade weil die Liebe rein und im vollsten Wortsinne unerschöpflich ist, gehören zu ihr auch die von den Minnesängern tabuisierten Aspekte wie Vergnügen, Verausgabung und Verschwendung in der Lust: „In vollen Zügen trink ich Wonnen, / in die kein Zagen je sich mischt: / denn unversiegbar ist der Bronnen, / wie mein Verlangen nie erlischt. / So, daß mein Sehnen ewig brenne, / lab an dem Quell ich ewig mich:“ Was in den Augen der versammelten Ritter und Edelleute einem Frevler an der Heiligkeit der Minne gleichkommt, beschreibt tatsächlich präzise das Phänomen des Eros, wie es in der abendländischen Kulturgeschichte wahrgenommen worden ist und wird. Gleichzeitig wird dabei die einseitige Wahrnehmung der Liebe in den Liedern der anderen Sänger kritisiert, die eine entscheidend verkürzte platonische oder als christliche Agape interpretierte Liebe preisen. Jedoch dürfte es gerade die berühmte platonische Engführung des Liebesbegehrens mit der Wissbegierde des Philosophen sein, die nicht nur die ‚Liebe zur Weisheit‘ als solche mit dem Begehren kurzschließt, sondern mit ungeheurer Wirkungsmächtigkeit die seelische *conditio humana* in die philosophische Diskussion einschreibt.

Verblüffend an der platonischen Darstellung des Eros ist in bezug auf Tannhäuser zudem dessen Schilderung selbst. Denn in der Personifizierung des Eros lassen sich Ähnlichkeiten mit den Charakterzügen und dem Schicksal Tannhäusers erkennen, der gegenüber Elisabeth gerade die Preisung des Liebesgottes einfordert und nicht etwa Gottes oder der Venus, wie später während des Sängerkrieges. Platon lässt Sokrates die Worte seiner Lehrerin Diotima über den Eros wie folgt wiedergeben: „Zuerst ist er immer arm und bei weitem nicht fein und schön, wie die meisten glauben, vielmehr rau, unansehnlich, unbeschuh, ohne Behausung, auf dem Boden immer umherliegend und unbedeckt schläft er vor den Türen und auf den Straßen im Freien und [...] wiederum stellt er dem Guten und Schönen nach, ist tapfer, keck und rüstig, ein gewaltiger Jäger, allezeit irgendwelche Ränke schmieden, nach Einsicht strebend, sinnreich [...]“⁸ Eros ist, um es verkürzt zu sagen, wie Tannhäuser ein unbehauster Idealist, nach der Fülle menschlicher Existenz strebend, aber ohne eine Heimat in der Welt und unter den Menschen zu finden. Be-

⁸ Platon: Das Gastmahl. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. In: Werke. Griechisch und Deutsch. Bd. 3. Hrsg. v. Gunther Eigler. Darmstadt: WBG ³1990, S. 319 [203c-d].

zeichnend ist dafür Tannhäusers Antwort auf Elisabeths Frage zu Beginn des zweiten Aufzuges, wo er während seiner Abwesenheit gewesen sei: „Fern von hier / in weiten, weiten Landen. Dichtes Vergessen / hat zwischen Heut und Gestern sich gesenkt.“ Das ist nicht nur als Ausflucht vor der Nennung seines Aufenthaltes im Venusberg zu verstehen. Es zeigt vor allem, dass Tannhäuser in seinem Streben nach der Anwesenheit des von ihm Begehrten und auch der sinnlichen Art und Weise des Begehrens gerade die Erfahrung macht, dass es nie eine Gegenwart der gesuchten Liebe geben kann, sondern ihre Flüchtigkeit eigentlich nur in einer Form zur Präsenz kommen kann – nämlich als Erinnerung. Tannhäuser aber will sich nicht erinnern, er will zuallererst erleben. Sein Idealismus, den Platon als das Nachstellen des Guten und Schönen bestimmt, richtet sich nicht auf ein theoretisches Ideal, sondern als erotisch auf ideale Wirklichkeit, die Deckung der wahren Liebe, nach welcher der Landgraf fragen lässt, mit der eigenen seelisch-emotionalen Praxis des Liebens. Dass die Erfahrung der Liebe und des Liebens aber gerade erst mit dem Vergehen der Liebe beginnt und daher Erinnerung voraussetzt, wird von ihm nicht gesehen.

Mit dieser Bestimmung Tannhäusers als eines erotisch Getriebenen ergibt sich auch, dass er letztlich nicht an den äußerlichen weltlichen und geistlichen Instanzen scheitert, sondern an seinem eigenen Streben notwendig scheitern *muss*. Jedoch nicht aufgrund irgendeiner moralischen oder sonstigen Verfehlung, sondern weil Wagner die Ausweglosigkeit des Eros zwischen mangelhafter Erfüllung und Unerfülltbleiben mit dramatischer Geschlossenheit inszeniert. Tannhäusers Weg, der sich im dritten Akt wie bei Parsifal in einen Irrweg verwandelt hat, dessen Erlösung am Ende aber weitaus fragwürdiger bleibt, als Parsifals Erlösung des Erlösers, ist die Konsequenz aus der Unzufriedenheit mit einem verstümmelten Begriff der Liebe. Und diese Verstümmelung erblickt Tannhäuser in seinem Streben nach Totalität nicht etwa in der Unerfülltheit, sondern gerade in dem falschen Verständnis von Erfüllung, sei es die sich immer gleich bleibende Lust auf ihrem Höhepunkt bei Venus oder das Ideal der hohen Liebe, deren selige Schau allein schon jegliche Befriedigung verspreche, bei den Sängern.

Tannhäusers Todessehnsucht, die er im Hörselberg gegenüber Venus anführt, formuliert dagegen die Einsicht, dass die Liebe zwar von dem Wechselspiel zwischen Verlangen und Erfüllung bestimmt sei, es aber gewissermaßen als Bedingung ihrer Möglichkeit die Unerfülltheit geben muss. Man muss nach dem Verlangen noch verlangen wollen, um die Liebe überhaupt erfahren zu können, und dies setzt ihre Unerfülltheit voraus. Genau diese Bedingung wird von Venus, den Sängern und dem Papst ausgeblendet. Was Tannhäuser aber im ersten Aufzug der Pariser Fassung, wie bereits oben bemerkt, als Möglichkeit des Todes und zum Tode anführt, die Buße als Grab im Herzen, taucht als Motiv wieder im dritten Aufzug auf. Eingedenk der Komplexität des Liebesbegriffes, wie er in der Oper verhandelt wird, geraten auch Wolframs Worte in einen Zu-

sammenhang, der von der Eindeutigkeit seines Lobs der Minne im zweiten Aufzug weit entfernt ist: „Den Tod, den er ihr gab, im Herzen, / dahingestreckt in brünst’gen Schmerzen, / fleht für sein Heil sie Tag und Nacht: / o heil’ger Liebe ew’ge Macht! –“ Wie ambivalent dieses Bild vom Tod im Herzen ist, wird deutlich, wenn kurze Zeit später, nachdem die zurückkehrenden Pilger vorübergezogen sind, ohne dass Tannhäuser unter ihnen gewesen ist, Elisabeth es in ihrem Gebet an Maria wieder aufgreift: „Wenn je, in tör’gem Wahn befangen, / mein Herz sich abgewandt von dir, / wenn je ein sündiges Verlangen, / ein weltlich Sehnen keimt’ in mir, / so rang ich unter tausend Schmerzen, / daß ich es töt’ in meinem Herzen!“ Wolfram konstatiert den Tod im Herzen Elisabeths und diese fordert ihn geradezu ein, so als wäre der Tod durch Buße die einzige Reaktion auf den Tod, der sich durch die Sünde einstellt und so, als gäbe es demzufolge einen guten und einen schlechten Tod.

Die Pointe ist jedoch, dass der Liebesbegriff, den Tannhäuser in die Wartburgwelt hinein trägt, diese Unterscheidung zwischen den Toden erschüttert. Der Tod im Herzen ist immer da, wo geliebt wird. Tannhäusers Sehnen geht auf die Liebe als eine Existenzform, für die der Tod und das Leben keine Metaphern mehr sind, um zwischen wahrer, guter Liebe und unwahrer, schlechter zu unterscheiden. Vielmehr erfährt er die Liebe auf scheinbar paradoxe Weise als etwas, das nur im Vergehen sich je und je einstellt. Dass ihm jedoch die Liebe in dieser Eigentümlichkeit nicht bewusst wird, er sie trotz seiner Erfahrungen immer noch im Schema eines ‚Entweder – Oder‘ wahrnimmt und damit als Paradox, das nur eines für den starren Begriff von ihr ist, das wird ihm zum Verhängnis. Noch vor dem Papst in Rom gesteht Tannhäuser selbst ein, dass es ihm durch Buße allein nicht möglich war, das extreme Sehnen, das ihn umtreibt, zu beschwichtigen: „Da naht’ auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde, / klagt’ ich mich an mit jammernder Gebärde / der bösen Lust, die meine Sinn’ empfanden, / des Sehnsens, das kein Büßen noch gekühlt; / und um Erlösung aus den heißen Banden / rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt.“

Liegt nun in dieser Verzweiflung und in dem Scheitern, zu dem sie verurteilt ist, nicht das tragische Potential Tannhäusers, das gleichwohl anderen Bestimmungen gehorcht, als sie Aristoteles einst für den Helden einer Tragödie formuliert hatte? Tannhäusers Tragödie ist nicht mehr das auf dem Theater sinnfällig gewordene Walten einer höheren Schicksalsmacht, die in ihrer unbedingt vernünftigen Einrichtung auch die Besten der Besten im Falle einer Verfehlung nicht verschont. Die Unbedingtheit, an der Tannhäuser zugrunde geht, ist keine äußere, an der er scheitert, sondern die Unbedingtheit eines eigenen Anspruchs. Zwar ist das Bild des zumal künstlerischen Einzelgängers seit der Romantik ein gängiges, Tannhäuser geht aber über dieses noch entscheidend hinaus, indem er eine radikale Subjektivität vertritt, die mit der Liebe zugleich den intimsten und umfassendsten Aspekt menschlichen Miteinanders für sich einfordert. Dass dieser

Anspruch auch politisch ist, steht außer Frage, allerdings erst auf einer Ebene, die in der Oper nicht mehr verhandelt wird. Tannhäuser hingegen scheitert an der Dürftigkeit des Menschen, das Unbedingte zu wollen und es nie sein zu können. Trotz und mit dieser Einsicht weiter zu wollen, dürfte eine Subjektivität formulieren, die der Moderne, heute, entspricht.