

## ›Tannhäuser‹ und die künstlichen Paradiese

Tannhäuser bedeutet den Kampf zweier Prinzipien, die sich das menschliche Herz als Kampfplatz erwählten: Kampf zwischen Fleisch und Geist, Hölle und Himmel, Satan und Gott.

*Baudelaire*, Richard Wagner und *Tannhäuser* in Paris (1861)

Wagners romantische Oper vom Sänger Tannhäuser im Konflikt zwischen himmlischer und irdischer Liebe, Venushölle und heiliger Elisabeth, entstand als textliche Verschmelzung zweier ursprünglich durchaus voneinander unabhängiger Sagenstoffe. Um es mit Wagners eigenen Worten zu sagen, die erläutern, warum er den ursprünglichen Titel *Der Venusberg* widerstrebend aufgab und die heutige Überschrift wählte, die Tannhäuser und Sängerkrieg als gleichberechtigt nebeneinander stellt: »Ich fügte dem Namen meines Helden ›Tannhäuser‹ die Benennung desjenigen Sagenstoffes hinzu, welchen ich, ursprünglich der Tannhäuser-Mythe fremd, mit dieser in Verbindung gebracht hatte, woran leider später der von mir so sehr geschätzte Sagen-Forscher und Erneuerer Simrock Anstoß nahm.« In der Tat: Tannhäuserlegende und Wartburgsage sind ganz unabhängig voneinander entstanden. Geographischer Bereich und geistiger Standort scheinen kaum eine Verbindung möglich zu machen. Wagner war genötigt, wie er in *Mein Leben* ausführlich berichtet, beim Anblick der Berglandschaft rings um die Wartburg einen seitlich gelegenen Bergrücken einfach zum »Hörselberg« zu

ernennen. Ganz fremd freilich war das Tannhäuser-Thema dem Thüringer Sagenbereich doch nicht. Eine sehr alte Fassung der Sage vom Venusberg hatte Ludwig Bechstein im Jahre 1835 in seiner Sammlung *Sagenschatz des Thüringer Landes* abgedruckt. Trotzdem bestanden Venusberg und Wartburg ursprünglich in der Sagenwelt nicht als Gegenbereiche. Auch Osterdingen aus dem Sängerkrieg und Tannhäuser, der im Venusberg weilte, waren noch nicht zu einer einzigen Gestalt verschmolzen.

Getrennte Sagenbereiche, getrennte literarische Traditionen. Für jeden der beiden Stoffe – Tannhäuser und Wartburgkrieg – gab es auch eine eigene Genealogie dichterischer Verarbeitungen. Richard Wagner studierte, wie immer in solchen Fällen, sowohl die ursprünglichen Sagenelemente als auch die literarischen Nachgestaltungen seiner Zeitgenossen aus dem 19. Jahrhundert. Das Tannhäuser-Thema war ein Jahr nach Bechsteins Sagenbuch von Heinrich Heine, als gereimtes Reisebild gestaltet, in die Sammlung der *Neuen Gedichte* aufgenommen worden. Heines Gedicht vom Tannhäuser mit dem Untertitel *Eine Legende* erschien zuerst im Jahre 1837 im dritten Band des *Salon*. Dort lernte es Wagner ebenso kennen, wie er bereits im ersten Band des *Salon* von 1835 das Handlungsschema des *Fliegenden Holländers* gefunden hatte.

Eine literarische Vorstufe zur Behandlung des Sängerkrieges fand sich bei E. T. A. Hoffmann. Dessen serapiontische Erzählung vom *Kampf der Sänger* gesellte sich zur Heine-Reminiszenz. Hoffmann, Heine,

das mittelhochdeutsche Lied vom Wartburgkrieg und die Sage vom Venusberg, Erlebnis der Thüringer Frühlingslandschaft und Weiterführung der Künstlerproblematik aus dem *Fliegenden Holländer* verschmolzen in Wagners Tannhäuser-Text zur neuen geistig-künstlerischen Einheit.

Zwei Themen also mit eigener Tradition und Genealogie. Indem Wagner sie aber zur Einheit zwingt, stellt er sich überdies in eine höchst eigentümliche künstlerische Tradition, die weniger leicht erkennbar ist als die Verbindung von Tannhäusersage und Wartburgtradition. Gemeint ist ein geistiger Zusammenhang, der keineswegs in frühere Jahrhunderte zurückreicht, sondern eine Tradition des 19. Jahrhunderts bedeutet: als Ergebnis einer eigentümlichen geschichtlichen Konstellation, die für die europäische Kultur ganz unabsehbare Folgen haben sollte.

Man nenne sie einmal die *Tradition der künstlichen Paradiese*. Der Schöpfer des *Tannhäuser* wußte genau, was er tat, als er seinem Werk den Titel *Der Venusberg* zu geben gedachte. Erst im Augenblick, da der fertige Klavierauszug versendet werden soll, stellt sich heraus, daß der Kommissionsverleger C. F. Meiser in Dresden mit triftigen Gründen auf Änderung des Titels drängt. In Wagners Autobiographie heißt es darüber: »Er behauptete, ich käme nicht unter das Publikum und hörte nicht, wie man über diesen Titel die abscheulichsten Witze machte, welche namentlich von den Lehrern und Schülern der medizinischen Klinik in Dresden, wie er meinte, ausgehen müßten, da sie sich auf eine nur in diesem Bereich geläufi-

gere Obszönität bezögen. Es genüge, eine so widrige Trivialität mir bezeichnet zu hören, um mich zu der gewünschten Änderung zu bewegen.« Die Titeländerung verhinderte nun zwar, daß dumme Witze gemacht werden konnten, aber sie hat zugleich auch für lange Zeit den Blick auf die geheime Grundstruktur des Werkes verstellt. *Der Venusberg*: das war und bleibt der richtige Titel, denn er stellt schon in der Überschrift den Anschluß an die Tradition der künstlichen Paradiese her. Der Venusberg nämlich ist ein künstliches Paradies. Wagners Tannhäuser gehört in die Geschichte der künstlichen Paradiese in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts.

Der Künstler und Zeitgenosse Richard Wagner war dazu ebenso prädestiniert, die Kunst der »paradis artificiels«, wie Baudelaire das später genannt hat, weiterzuführen, wie er durchaus recht hatte, später von Zürich aus, nach der Schopenhauer-Lektüre, an Liszt zu schreiben, eigentlich sei er von jeher, noch vor aller Kenntnis, ein Schopenhauerianer gewesen. Bereits durch die Wahl bestimmter künstlerischer Vorbilder hatte sich der Musiker und Dramatiker Richard Wagner für die artistische Tradition der künstlichen Paradiese entschieden. Wenn der junge Wagner die Erzählungen E. T. A. Hoffmanns verschlang, die Harmonien und Instrumentationskünste von Hector Berlioz studierte, so befand er sich bereits in Gesellschaft zweier Künstler, die sich im Hörselberg moderner Artistik auskannten. Das ergab später, als Wagners *Tannhäuser* in der Pariser Oper gegeben wurde, eine seltsame Konstellation und Konfrontierung zweier

Meister einer Artistik der künstlichen Paradiese. Wagner war folgerichtig geblieben, und Charles Baudelaire, der vermutlich gar nicht so besonders musikalisch war, erkannte den Meister und das Vorbild, wenn er in einem Brief vom 17. Februar 1860 an Wagner nach Anhören der Tannhäuser-Musik schrieb: »Was ich empfunden habe, ist unbeschreiblich, und wenn Sie geruhen wollen, nicht zu lachen, will ich versuchen, die Empfindung wiederzugeben. Zuerst erschien es mir, daß ich diese Musik kannte, und als ich später nachdachte, begriff ich den Grund dieser Täuschung: es schien mir, daß diese Musik *mein sei*, und ich erkannte sie wieder, wie jeder Mensch die Dinge wiedererkennt, die er zu lieben bestimmt ist.« So schrieb und empfand der Nicht-Musiker Baudelaire; aber der Musiker Berlioz als Kritiker des Wagner-Konzerts äußerte sich wesentlich reservierter, so daß Baudelaire in seinem Wagner-Buch von 1861 mit vollem Recht rügen konnte, Berlioz habe »viel weniger Wärme der Kritik gezeigt, als man von ihm hätte erwarten können«. Der gleiche Hector Berlioz, dessen *Symphonie fantastique* von 1830, fünfzehn Jahre vor Vollendung des Tannhäuser, mit ihren Ballszenen, Opiumvisionen und Höllenklängen geradezu als Modell aller künstlichen Paradiese angesehen werden darf. Hoffmann dagegen war, wie später Wagner, sich selbst und dem Grundprinzip seines Schaffens treu geblieben. Mehr noch: Sein Märchen vom *Goldenen Topf* mit der jähen Aufspaltung der Welt in den poetischen Atlantisbereich und die philiströse Realität eines Lebens in Dresden kann geradezu als erste und tradi-

tionsbildende Gestaltung des Themas der künstlichen Paradiese betrachtet werden. Nicht bloß in der Stoff- oder Motivwahl ist Richard Wagner als Künstler durch den Berliner Kammergerichtsrat zu sich selbst geführt worden.

Gemeint ist dies: in der Kreation künstlicher Paradiese durch Künstler der Epoche etwa zwischen 1810 und 1860 wird nicht bloß die Grundlage für eine Kunstauffassung gelegt, die bis heute nichts an Bedeutung verlor, sondern auch eine Schaffensweise *preisgegeben*, die aufgehört hatte, künstlerisch produktiv zu sein. Merkwürdiger Fall: Der *Tannhäuser* trägt den Untertitel einer *romantischen* Oper, und den Zeitgenossen der Mitwelt wie zahllosen Nachgeborenen mußte diese Welt aus Märchen und Sage, hoher Liebe und höllischer Wollust als Inbegriff deutscher Romantik erscheinen. Es war deutsch-romantische Überlieferung, aber doch von weitaus anderer Art als man sie zu nennen gewohnt ist, wenn man von romantischer Dichtung Eichendorffs und romantischer Weber-Musik spricht. Dies hier war eine neue, artifizielle, einigermaßen unheimliche Art der Romantik. Sie war schon bei Novalis spürbar gewesen, gelegentlich bei Brentano, zur Vollendung geführt von Hoffmann. Baudelaire wußte, warum er sich auf Hoffmann ebenso berief wie auf Wagner oder E. A. Poe. Die Surrealisten des 20. Jahrhunderts irrten sich ebensowenig, wenn sie jene unvertrauten Aspekte der deutschen Romantik, diejenigen nämlich, die mit den künstlichen Paradiesen zu tun haben, in ihre eigene Ästhetik des 20. Jahrhunderts aufnahmen.

Die Grenzen zwischen der »eigentlichen« deutschen Romantik und einer romantischen Kunst artifizieller Kunstkreationen (sie läßt sich auch historisch genau situieren) verläuft dort, wo die »Dinge« aufhörten, für den Künstler eine Poesie in sich zu bergen, die man entdecken und besingen kann. Tannhäusers Auftreten im Wartburgsaal drückt diesen Vorgang mit unübertrefflicher Symbolkraft aus. Ein Thema ist gestellt worden, das nach allgemeiner Überzeugung wie kaum irgendein anderes mit Poesie der Dinge zu tun hat: der Liebe Wesen zu ergründen. Wolframs Lied von der hohen Minne ist traditionelle Romantik der reinsten Art. Romantisch war die glückliche Liebe in der Idyllendichtung der deutschen Stürmer und Dränger; romantisch war die unglückliche Liebe bei Werther und vorher bereits bei Rousseau. Romantisch waren Eremitagen und unberührte Landschaften. Überraschungen waren möglich im poetischen Bereich der Dinge. Eichendorff entdeckte den deutschen Wald, Brentano den Rhein, Heine die Nordsee, Lermontow den Kaukasus, in den dreißiger Jahren mußte man bereits die Poesie der Dinge im Exotismus suchen. Die Häßlichkeit des modernen Lebens und der neuen menschlichen Siedlungen schuf einen Kontrast. Hier war »Poesie der Dinge« offensichtlich nicht mehr zu entdecken, weshalb die Künstler mit Vorliebe von neuem den vorbürgerlichen Bereich aufsuchten. Zeitflucht und Stadtflucht in einem. Erst die Expressionisten um 1910 fanden den Mut zu einer Dichtung der fest angeschauten Häßlichkeit. Hundert Jahre vorher aber, als Hoffmann *Das Mär-*

*chen vom goldenen Topf* schrieb, das den Untertitel *Ein Märchen aus der neuen Zeit* trug, stand es bereits schlecht um die romantische Poesie der Dinge. Der Kontrast zwischen unpoetischer Realität und poetischer Sehnsucht des Künstlers war evident geworden. Wagners Tannhäuser, der ein Künstler ist, Dichter und Musiker in einem, stellt daher in seiner ersten Antwort an Wolfram mitten im Sängerkrieg gegen Wolframs unerschütterliches Festhalten an einer Poesie der hohen Minne die moderne Künstlerthese von der Diskrepanz zwischen subjektivem Sehnen nach dem Ideal und dessen objektiver Unerreichbarkeit. Bei Wolfram: objektive Gegebenheit der poetischen Liebessubstanz. Bei Tannhäuser:

Denn unversiegbar ist der Bronnen,  
wie mein Verlangen nie erlischt.  
So, daß mein Sehnen ewig brenne,  
lab' an dem Quell ich ewig mich.

So hätte auch der Anselmus im Märchen vom *Goldenen Topf* sprechen können: glückliche Liebe ist nur in Atlantis möglich, im Reich der Poesie, jenseits der deutschen Wirklichkeit. Was Tannhäuser verkündet, hatte der Kapellmeister Kreisler in ähnlicher Weise im *Kater Murr* ausgesprochen. Das Künstlersehnen, das zugleich Liebesehnsucht bedeutet, war bei Berlioz in der *Phantastischen Symphonie* als »fixe Idee« komponiert worden: ewige Sehnsucht, ewig unerfüllt.

Aber diese Subjektivität ist nur Ausdruck einer Über-

gangsepoche. Das Subjekt kann nicht immer wieder Kunst bloß aus dem Zustand unerfüllter Sehnsucht destillieren. Hoffmann hatte es getan. Auch Heine, wenn er, nach den eigenen Worten, aus den großen Schmerzen die kleinen Lieder entstehen ließ. Baudelaire beschrieb diesen Zustand später im großartigen Gedicht vom Albatros. Aber hier konnte man nicht stehen bleiben. Auch Tannhäuser vermag es nicht, wenn er den Wolfram und Walther und Biterolf zuzuhören gezwungen ist. So kommt es zum Preisgesang auf die künstlichen Paradiese, an die Hölle, an Venus, die Herrscherin über die künstlichen Paradiese.

Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,  
was Liebe ist, kennt er, nur er allein: –  
Armsel'ge, die ihr' Liebe nie genossen,  
zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

Das ist der Höhepunkt im Aufbau des Werks. Mit Tannhäusers Preislied dringt die Venuswelt in den Wartburgsaal, denn ihr ist eigentümlich, in jedem Augenblick auf bloßem Anruf hin aufzutauchen, wie es im dritten Akt die Nebelbildung in der Wartburg-Landschaft zeigt, die in »rosige Dämmerung« übergeht, um das Erscheinen der Höllenfürstin anzukündigen.

Auf diesem Höhepunkt der romantischen Oper stehen in Wolfram und Tannhäuser zwei Antipoden romantischer Dichtung gegeneinander. Ästhetische Antithetik wie später in den *Meistersingern* im Konflikt zwischen Beckmesser und Stolzing, Sachs und Stol-

zing, Sachs und Beckmesser. Wolframs Romantik glaubt an der Poesie als einem »normalen« Lebensbestandteil festhalten zu können. Tannhäuser preist die romantische Kunst als Kunst jenseits allen Lebens in der Oberwelt. Wahre Kunst und wahre Liebe sind nur als künstliche Paradiese möglich. Liebende und Künstler, zieht in den Berg der Venus ein!

Natürlich kann und darf die romantische Oper nicht mit dem Sieg der Venus enden. Das ließ der Ausgang der Tannhäuser-Sage nicht zu. Kirchliche und weltliche Orthodoxien der Wagner-Zeit hätten diese Lösung nicht zugelassen. Auch das Liebesglück des Geschwisterpaares Siegmund und Sieglinde durfte keinen Bestand haben. Goethes Faust endete nicht mehr, wie in aller früheren Tradition, mit der Höllenfahrt. Grabbe freilich hatte sechzehn Jahre vor Wagners *Tannhäuser* den Don Juan wie den Faust zur Hölle fahren lassen, ohne selbst die Verdammten am Schluß noch poetisch zu verdammen. Tannhäuser aber wird erlöst, wie Goethes Faust. Durch das Ewig-Weibliche, durch die Heilige, durch Elisabeth. Buchstäblich an der Schwelle zum künstlichen Paradies wird Tannhäuser durch die Gnade von außen und oben gerettet. Der Sieg der Hölle findet nicht statt.

Wirklich nicht? Es gibt den Ablauf des Dramas, es gibt aber auch den Ablauf der *Musik*. Musikalisch siegt bei Wagner der Venusberg. Wenn es um Potenz, Kühnheit, Beharrlichkeit in der Kreation einer Kunst der artistischen Verlockungen geht – und dem Schöpfer des *Tannhäuser* ging es darum –, so trägt die Oper nach wie vor mit Recht den Titel *Der Venus-*

berg. Schon im *Fliegenden Holländer* waren die musikalischen Bereiche der Daland-Welt und der utopischen Künstlerträume des Holländers und Sentas auch stilistisch scharf aufeinandergeprallt. Was man in der Wagnerliteratur allzu häufig als bloße musikgeschichtliche Wandlung Wagners von der Großen Oper zur eigenen musikalischen Ausdruckswelt verstanden hatte, war in Wirklichkeit bereits als Gegensatz zweier Formen der musikalischen Ästhetik aufgetreten. In der Spinnstube als Gegensatz von Spinnerlied und Senta-Ballade. Im *Tannhäuser* entsteht daraus der musikalische Gegensatz der Wolframwelt und der Tannhäuserwelt. Auch hier hat man den Eindruck, als sei Wagner bisweilen vor der eigenen Kühnheit zurückgewichen: genauso wie beim dramatischen Ablauf, der schließlich doch nicht mit dem Sieg des Venusbergs endete. Ein sonderbarer Reiz nämlich der Tannhäuser-Musik liegt darin, daß der Musiker Wagner ersichtlich bemüht war, *gleichzeitig* Musik traditioneller Romantik *und* Musik der künstlichen Paradiese zu schreiben. Mit allen musikalischen Mitteln soll die Wolframwelt erhöht und auf ihre Rolle als endliche Siegerin vorbereitet werden. Mehr noch: Auch die Tannhäusergestalt selbst möchte der Künstler am liebsten doch wieder für den deutschromantischen Wolfram-Bereich zurückgewinnen. In einem Begleitbrief zur Tannhäuser-Partitur, die an Karl Gaillard nach Berlin geschickt wird, schreibt Wagner am 5. Juni 1845: »Ich schicke Ihnen hier meinen Tannhäuser, wie er leibt und lebt; ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe; nehmen Sie ihn als Ge-

schenk freundschaftlich an. Möge er imstande sein, mir die Herzen meiner deutschen Landsleute in größerer Ausbreitung zu gewinnen!« Die Formulierung wirkt einigermaßen verwunderlich. Worin ist Tannhäuser, der Sänger nämlich, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe? Viel eher möchte man diese Kennzeichnung für Wolfram in Anspruch nehmen und die anderen Widersacher Tannhäusers im Wartburgstreit, die Wolfram zu preisen unternimmt:

... So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise,  
Ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.

Sie alle aber, diese Helden, dieser Eichwald des deutschen Sanges, sind Tannhäusers Widersacher. Er geht nicht eben glimpflich mit ihnen um. Dennoch wird von Wagner gerade das Deutschtum Tannhäusers besonders betont. Mit diesem Deutschtum aber verhält es sich in musikalischer Hinsicht recht kurios. Im musikalischen Bereich äußert es sich in eigentümlicher Weise. Es läßt sich zeigen, daß Richard Wagner die eminent deutschen Partien seiner Werke gern durch eine Musik mit ausgesprochenem Marschcharakter auszudrücken pflegt. Das beginnt lange vor den *Meistersingern*. Folgt man dem Rhythmus gerade des Tannhäuserliedes, so ist der Charakter einer hymnischen Marschmusik nicht zu verkennen. Allerdings kann auch nicht geleugnet werden, daß ähnliche Stellen der Partitur, und sogar die Strophen des Tannhäuserliedes, gleichzeitig dem Belcanto der Großen Oper sehr nahestehen (...)