

WARTBURG-JAHRBUCH

SONDERBAND 1997

KOLLOQUIUM VOM 14. BIS 16. NOVEMBER 1997

AUF DER WARTBURG

»... *der Welt noch den Tannhäuser schuldig*«  
Richard Wagner: Tannhäuser und  
der Sängerkrieg auf Wartburg

HERAUSGEGEBEN VON IRENE ERFEN  
IN ZUSAMMENARBEIT  
MIT DER WARTBURG-STIFTUNG EISENACH



SCHNELL & STEINER

REGENSBURG 1999

## DANKSAGUNG

Für die freundliche und großzügige finanzielle Unterstützung bei der Herausgabe des Sonderbandes zum Wartburg-Jahrbuch 1997 dankt die Wartburg-Stiftung dem Thüringer Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Erfurt

*LIEBE – TRAGIK*

*Richard Wagner: Über das Weibliche im Menschlichen*

Die Meistersinger von Thüringen und  
der Sängerkrieg an der Pegnitz oder:  
»Ich bin der Welt noch den ›Tannhäuser‹ schuldig«

Volker Mertens

»Ich bin der Welt noch den Tannhäuser schuldig«, bemerkte Richard Wagner gegen Ende seines Lebens. Anscheinend befriedigte ihn die Gestalt seiner romantischen Oper von all seinen früheren Werken am wenigsten, an keinem hat er so viel retuschiert und geändert – vom Tag der Uraufführung an. Es blieben Undeutlichkeiten, Unklarheiten, ja scheinbare Brüche. Sie betreffen v. a. Elisabeth und ihre Entwicklung, Tannhäusers Schuld und Buße sowie den Schluß mit ihrem und Tannhäusers Tod. Selbst die Pariser Überarbeitung von 1860 hatte die Konzeption eigentlich nicht berührt, lediglich die Faszination der Venus-Welt mit den musikalischen Mitteln des TRISTAN gestärkt und dadurch ein besseres Gegengewicht zum Prunkvoll-Repräsentativen der Wartburg-Gesellschaft einerseits und zum unschuldigen Liebesjubel sowie zur entsagungsvollen Innigkeit Elisabeths andererseits geschaffen. Wagner selbst aber fand das am 6. November 1877 nicht richtig, denn damit wurde das Problem, daß vielfach Elisabeth im 2. Akt bereits vor dem Hintergrund ihres schließlichen sinnlichen Verzichts des 3. gesehen wurde, nur noch vergrößert, so daß man sie (und nicht die himmlische Jungfrau Maria) als Gegenspielerin der Liebesgöttin betrachten konnte. Aber nicht allein die Position Elisabeths mitten zwischen den Polen der bloßen Sinnenliebe und der rein geistigen himmlischen, zwischen Tannhäuser und den Sängern sozusagen, wurde mißverstanden, die Unklarheit ging vielmehr tiefer, betraf die Rolle der gesamten Wartburg-Gesellschaft wie die der Kunst und des Künstlers. Das wird daraus deutlich, daß Wagner nach Abschluß der Komposition bei seinem Kuraufenthalt in Marienbad im Juli 1845 (im April hatte er den TANNHÄUSER beendet) die Notwendigkeit eines »beziehungsvollen Satyrspiels« zum SÄNGERKRIEG sah – er nennt seine Oper nicht zufällig mit ihrem zweiten, auf den Mittelakt bezogenen Titel. Es waren dies die MEISTERSINGER in ihrem ersten Entwurf, der also als Ergänzung und als Korrektur des TANNHÄUSER zu lesen ist, was ich im Folgenden unternehme<sup>1</sup>.

Es geht in ihm eben um einen Sängerkrieg an der Pegnitz, um ein »Preismädchen«, das zwischen zwei Werbern steht: dem pedantischen »Merker« und dem enthusiastischen »jungen Mann«, dem »Rittersohn«. Letzterer siegt, weil der Merker mit dem Versuch scheitert, die Braut mit einem Gedicht des jungen Ritters zu ersingen. Daneben spielt Hans Sachs eine Rolle, er bringt den Ritter dazu, das Preismädchen zu gewinnen. Nur seine Gestalt rettet die Meistersinger vor dem künstlerischen Verdikt, dank seiner Leistung bleibt das bedeutende Alte bewahrt, er ist »der letzte Poet der deutschen Sangeskunst«, bewahrt die »Reste Thüringer Geistes«, womit der des »echten« Wolfram von Eschenbach gemeint ist, den Wagner inzwischen kannte, nicht der seiner Bühnen-Minnesänger.

Die Spiegelung des zweiten TANNHÄUSER-Akts ist offensichtlich: hier, wie dort, eine Sängerkonkurrenz um eine Frau (im TANNHÄUSER bleibt dies vornehm verdeckt), auf der einen Seite der Enthusiast, auf der anderen Pedanterie – im TANNHÄUSER v. a. in der Unsinnlichkeit der Liebesauffassung verkörpert. Auch eine Gestalt, die die sterilen Minnesänger (wie Sachs die Meistersinger) ansatzweise kompensiert, fehlt auf der Wartburg nicht: Wolfram, weil er die »hohe Liebe« wirklich lebt und keine Eifersucht kennt. Während im TANNHÄUSER die Integration des »Enthusiasten« scheitert, gelingt sie in den MEISTERSINGERN; ob der Ritter allerdings Mitglied der Zunft wird, bleibt im ersten Entwurf offen. Was aber satirisiert Wagner hier am TANNHÄUSER? Anscheinend war die Wartburg-Gesellschaft zu gut weggekommen, sie hatte sich ja schließlich durchsetzen, Tannhäuser zur schon im Venusberg geplanten Buße verurteilen können, ja sogar in seiner Verdammung durch den Papst gegen Elisabeth anscheinend Recht bekommen. Daß nicht die Buße, sondern allein die Liebe erlösen kann, hatte unter ihnen nur Wolfram verstanden.

In der MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE (1852) äußert sich Wagner genauer zum Ansatz des MEISTERSINGER-Entwurfs: Er sei getragen von Ironie<sup>2</sup>. Und diese »greift das Naturwidrige unsrer öffentlichen Zustän-

- 
1. erster Prosaentwurf. Abgedruckt z. B. in: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*/Hrsg.: Michael von Soden. – Frankfurt a. M. 1983. – (Insel-Taschenbuch. 579). – S. 144-157
  2. *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 4 – 6. Aufl. – Leipzig [s.t.]. – S. 287

de bei der Form an«, d. h. hier also den »tabulatur-poetischen Pedantismus« der MEISTERSINGER und indirekt damit die formalistische, antiindividuelle Liebeskonzeption der Minnesänger. Im Sängerstreit der MEISTERSINGER »gilts der Kunst«, im TANNHÄUSER der Liebe, jedoch sind beide die zwei Seiten einer Medaille. Tannhäuser hat mit seiner Sangeskunst »in seinen Weisen« um Elisabeth geworben, die Lieder, in denen der »Gott der Liebe« (eine ambivalente Formulierung) sprach, haben ihre Liebe bewirkt. Und wer »der Liebe Wesen« zu ergünden weiß, wird die Sängerkonkurrenz und damit den Preis, »so hoch und kühn er wolle«, gewinnen: Elisabeth. Der unwürdige Brautschacher, den Wagner schon in seinen frühesten Opernbüchern bitter kritisiert hatte (und der vom HOLLÄNDER über WALKÜRE und GÖTTERDÄMMERUNG bis zum TRISTAN ein Leit- und Leid-Thema ist) wird hier und in den MEISTERSINGERN nur deshalb erträglich, weil nach der Logik, daß der wahrste Liebende auch der beste Sänger sein wird, die richtigen Paare zusammenkommen müßten. Das mißlingt im TANNHÄUSER, weil Heinrich durch die Ablehnung seines Liebeskonzepts »gesunder Sinnlichkeit« (Feuerbach) so provoziert wird, daß er seine »Sünde« öffentlich macht. Die Wartburg-Gesellschaft, in der sich Tannhäuser schon vorher fremd gefühlt (und die in ihrem Liebes-Formalismus seine extreme Gegenreaktion hervorruft), scheint so ins Recht der Verurteilung gesetzt, die dann durch die höchste geistliche Autorität auf Erden, den Papst, bestätigt wird. Wagner nimmt, das macht das Satyrspiel noch deutlicher, Partei gegen die Pedanterie, ironisiert aber nicht nur die Erstarrung der Gesellschaft im Formalismus, sondern versucht im Gegenentwurf von 1845 die positiven Möglichkeiten der Tradition, die auf der Wartburg in Wolfram eher unentschieden verdeutlicht waren, in der Gestalt des Hans Sachs genauer zu fassen. Seine Figur ist für die erzählte Fabel eigentlich entbehrlich, sie dient vielmehr dazu, zwischen der Tradition und dem Neuen, das sich im »jungen Mann« verkörpert, künstlerisch zu vermitteln – Sachs wird in die Liebeshandlung nur durch die Intrige gegen den Merker einbezogen, selbst bleibt er lange ausdrücklich unberührt von ihr, erst im 1862 in Paris entstandenen Libretto wird er, was sich im zweiten Prosaentwurf von 1861 angedeutet hatte, heftig hineinverwickelt.

In der Gestalt von Sachs entwickelt Wagner seit dem Marienbader Entwurf die positiven Möglichkeiten des Spannungsbezugs zwischen Künstler und Gesellschaft, die der TANNHÄUSER nur negativ gezeigt

hatte. In der autobiographischen MITTEILUNG von 1852 hat er dafür die Formel von »der letzten Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes«<sup>1</sup> gefunden: eine typisch romantische, die die alle verbindende Universalpoesie beschwört, in deren Zeichen eine soziale Integration des Künstlers möglich ist. Das Volk ist es, das durchsetzt, daß der Ritter sein Lied vortragen darf und Sachs zujubelt, den dann die Meistersinger und der »Junge« gleichermaßen anerkennen. Die Gesellschaft, die im TANNHÄUSER nur als aristokratische erscheint, ist hier differenzierter entworfen: Der Adel ist durch den Ritter vertreten, die »Bildungsbürger«, wenn man so sagen darf, durch die Meistersinger, daneben gibt es noch das »unbelehrte«, aber intuitiv zu richtiger Erkenntnis des wahrhaft Echten in Kunst und Liebe fähige »Volk«. Im TANNHÄUSER kommen die Pilger dieser Position am nächsten, die dem Helden das Heil verkünden und dann die »Moral« der Geschichte formulieren: »Hoch über aller Welt ist Gott, / und sein Erbarmen ist kein Spott«, somit die Instanz benennen, die über den irdischen Herrschenden, weltlichen und geistlichen, steht. Man könnte sagen, daß das »unverbildete« Volk in den MEISTERSINGERN, die Rolle einnimmt, die im TANNHÄUSER Gott hat. »Erlösung ward der Welt zuteil«, singen die Pilger; Jesus hat das durch sein Leiden für alle bewirkt, Tannhäuser aber ist zum Tod in Frieden erlöst durch seine persönliche Mittlerin, die mitleidende Elisabeth. In der MITTEILUNG wehrt sich Wagner gegen die Rezensenten, die dem TANNHÄUSER »eine spezifisch christliche impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen«<sup>2</sup>, womit er meint, daß die »Erlösung durch das Weib« eben nicht »spezifisch christlich« ist, wie er bereits im HOLLÄNDER gezeigt hatte, und daß Gott nicht als absolute Machtinstanz gesetzt wird, sondern nur als bestätigende; der Mensch erwartet nicht ohnmächtig (»impotent«) die Gnade, sondern erwirbt sie durch Hingabe seines Lebens. Und worin die Gnade dann besteht, in der Liebesvereinigung in der Transzendenz, das wird nicht direkt ausgesprochen.

3. vgl. RWS (wie Anm. 2) Bd. 4, S. 284. Zu der Kunstauffassung in den ›Meistersingern‹ vgl. Volker Mertens: »Die heil'ge deutsche Kunst«. Richard Wagners Kunstauffassung in den ›Meistersingern‹. – In: *Perceval-Parzival. Hier et aujourd'hui. Festschrift Jean Fourquet zum 95./Hrsg.: D. Buschinger, W. Spiewok. – (Wodan 48). – Greifswald 1994. – S. 171-193*

4. vgl. RWS (wie Anm. 2) Bd. 4, S. 279

Was dem TANNHÄUSER im Vergleich zu den MEISTERSINGERN fehlt, ist das positiv Soziale: Schon im ersten Entwurf ist das Fest an der Pegnitz mit dem Sängerkrieg Ort der Integration, nicht, wie das Wartburg-Fest, des Zerbrechens der Gemeinschaft. Dieses Zerbrechen ist jedoch nicht nur der »minnesängerlichen Spießbürgerschaft« geschuldet, sondern ebenso der mangelnden Integrierbarkeit des Helden, der als egoistischer Anarchist an sich und der Gesellschaft scheitert<sup>5</sup>. Die Möglichkeit, die ihm am Ende des 1. Aktes eröffnet wird, verspielt er. Sein Fehlen hat die höfischen Feste durch die Abstinenz der Herrin, Elisabeth, ihres eigentlichen Zentrums beraubt, die Minnesänger wollen ihn nur deshalb zurück haben, und der Landgraf selbst stellt ihm implizit die Hand Elisabeths in Aussicht: »Nenn ihm den Zauber, den er ausgeübt, / und Gott verleihe im Tugend, / daß würdig er ihn löse«. Auf Wolframs Beschwichtigungsversuch im Sängerkrieg (»O Himmel, laß dich jetzt erleben«) reagiert er mit dem völligen Bruch, indem er die Göttin der rein sinnlichen Liebe preist. Die Sprengkraft der Liebe in den MEISTERSINGERN hingegen, die »der Sitte Bruch« bis hin zur Entführung provoziert, wird durch Hans Sachs entschärft und – so dann erst im Libretto von 1862 – für die Kunst fruchtbar gemacht: das »Dicht- und Liebesfeuer« durch die Regeln gebändigt, die ebenso als Kunst - wie als Lebensregeln erscheinen: Der zweite Stollen soll »ganz gleich« sein, »damit man seh«, / ihr wählet euch gleich ein Weib zur Eh.« Damit sind wir beim dritten Stadium der Entwicklung der Konzeption, in der Hans Sachs nun das geistige Zentrum darstellt. »Der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts«, schrieb Wagner während der Abfassung des Pariser Librettos an Mathilde Wesendonk<sup>6</sup> und schon vorher, am 30. Oktober 1861, hatte er dem Verleger Schott die MEISTERSINGER mit – Hans Sachs als Helden – angeboten.

Das hat persönlich-psychologische und politisch-gesellschaftstheoretische Gründe. Die persönlichen, das Scheitern der Beziehung zu Mathilde Wesendonk und seine Verarbeitung, führen zu einer starken Identifizierung Wagners mit dem »Meister« Hans Sachs, seinem Ver-

5. zum ›Tannhäuser‹ vgl. v. a. Bermbach, Udo: *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper.* – Hamburg 1997. – darin: Der hilflose Anarchist. Zu Richard Wagners ›Tannhäuser‹. – S. 202-217

6. Richard Wagner: *An Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe*/Hrsg.: Julius Kapp. – Leipzig [s.t.]. – S. 293



zicht auf die Sinnenliebe zugunsten der Kunst. Er schreibt Ende Dezember 1861 an Mathilde: »Innerlich – seien Sie das versichert! – geht gar nichts mehr vor; nichts als Kunstschöpfung«<sup>7</sup>. Wobei die Kunst nicht zuletzt auch Anerkennung durch das Volk bedeutet, wie im Vorspiel zum 3. Akt deutlich wird: Die Liebesresignation mündet in den Choral »Wach auf«, mit dem das Volk auf der Festwiese den Dichter begrüßt, so erreicht Sachs »die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation«, wie Wagner um 1869 an Judith Gautier schreibt. So sind die MEISTERSINGER dann doch nicht nur, wie noch der Entwurf, von Ironie geprägt, sondern auch von der »Kraft der Heiterkeit«, die in der MITTEILUNG AN MEINE FREUNDE als unerreichbar gesehen wurde – weshalb die MEISTERSINGER liegen blieben, bis der Autor dazu fähig war.

Die politisch-gesellschaftstheoretischen Gründe, Hans Sachs in den Mittelpunkt zu rücken, beziehen sich ebenfalls auf die Bedeutung der Kunst, nun aber nicht als Resultat der Liebes-Entsagung, sondern als Symbol und Agens der Vergesellschaftung. Indem Walther von Sachs die Meisterregeln lernt – es sind im Prinzip die gleichen, die vorher, als David sie schülerhaft plapperte und Kothner sie mit antiquierten barocken Koloraturen vorsang, ironisiert wurden – bändigt er seinen Enthusiasmus durch Anerkennung der Tradition. Die Kunstregeln sind als bloß formale zu radikalieren, als Lebens- und Gesellschaftsprinzip jedoch anzuerkennen, sie stehen für die Meisterung des Lebens: Neben der »meistersingerischen Spießbürgerschaft« steht der Wilhelm-Meisterliche Hans Sachs. Deshalb muß im Finale der Abstand zwischen beiden in der Denunzierung Beckmessers noch plakativ deutlich gemacht werden. Er ist deshalb die geeignete Figur dafür, weil er, als Intellektueller unter den Handwerkern, sich nicht auf das Handwerkliche beschränken, sondern sich das überlegene wahre Meistertum aneignen will: Er lernt das Werbelied auswendig, das er für ein Produkt von Hans Sachs hält, aber er »kann's nicht behalten«. Er ist eben kein Künstler, weil er nicht vorzutragen vermag, denn »erst die Darsteller ist Können – die Kunst«, wie Wagner am 20. Juli 1850 an Franz Liszt schreibt. Das hat sich schon bei seinem Probevortrag des Werbelieds als Ständchen

7. wie Anm. 5

8. Original französisch: *Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier*/Hrsg.: Willi Schuh. – Erlenbach-Zürich, Leipzig 1936. – S. 102-106

gezeigt: Er weiß den situationsgerechten Einsatz eines Liedes nicht abzuschätzen, das – und nicht erst Sachsens hämmernde Merkerei – macht ihn lächerlich. Seine mangelnde Eignung als Darstellung erkennt »das Volk« sofort: »Scheint mir nicht der Rechte! ... Ach! Der kann ja nicht mal stehn«. Walther hingegen überzeugt umstandslos: »Ein guter Zeuge, stolz und kühn!« Sein Vortrag, weniger des Textes, als der allgemein verständlichen Melodie willen, gewinnt alle – Wagner bezeichnet sie in einem Brief vom 12. März 1862 an Mathilde Wesendonk als »die unumgängliche Hauptsache«, die Verse (die damals noch anders lauten) habe er »nach der Melodie im Kopfe gemacht« und »das Volk hört dann von der ganzen Sache nur die Melodie: Mein Geheimnis errät, wer es kann ...«<sup>9</sup> Das »Geheimnis« dürfte darin bestehen, daß die Melodie beides vereint: Das »Dicht- und Liebesfeuer« und die Regeln, sie zwar freier benutzt als die Handwerker, sie aber dennoch respektiert und damit den Prozeß der Integration symbolisch faßt. So kann dann auch Walther in die Meisterzunft aufgenommen werden, die als großes Integrationsmodell erscheint, das künstlerisch die echten Kunst- und Lebensmeister Sachs und seinen Schüler Walther umschließt und die zwar bloß traditionsbewahrenden Handwerker, die aber eben deshalb zu ehren sind. Sozial umschließt die Zunft dann Bürgertum und Adel – Beckmesser der Intellektuelle, ist ihr wegen seiner Anmaßung, mehr zu scheinen als er ist, wohl nur zeitweise verlorengegangen. Im zweiten Entwurf (Wien 1861) spielte die sozial-integrative Dimension der Meistersingerzunft noch eine besondere konkretisierte Rolle: »Sie erhalte und fördere nicht nur die Kunst, sondern versöhne auch allen Bürgerzwist«, rühmt Sachs sie gegenüber dem Ritter<sup>10</sup>, und noch im Pariser Libretto heißt es: »In der Meister-Singer trauter Zunft / kamen die Zünft' immer wieder zur Vernunft«, die sie in der Johannisnacht-Prügelei hatten vermissen lassen. Die Leistung für die Vergesellschaftung, die die Meistersinger erbringen, besteht also nicht nur in der Pflege der Kunst. Davon aber hatte die Handlung gar nichts gezeigt, und die Pointe, die Wagner schon dem Marienbader Entwurf wenig später hinzugefügt hatte und die seither im Verspaar des Schlusses durchgängig erhalten blieb, daß nämlich die Kunst und nichts als die Kunst die Identität der Gemeinschaft jenseits politischer Organisationen rettet, wäre damit

9. vgl. Bernbach 1997 (wie Anm. 5) S. 301 f.

10. vgl. von Soden 1983 (wie Anm. 1) S. 177

stark relativiert worden. Wagner strich daher auf Veranlassung Cosimas eben die Exponierung der sozialen Funktion der Meister, verdeutlichte aber ihre kunstbewahrende und damit identitätsstiftende Leistung: »was deutsch und echt wüßt keiner mehr, / lebte nicht in deutscher Meister Ehr«<sup>11</sup>. Das Fest ist der angemessene Ausdruck für die Vergemeinschaftungsleistung der Kunst, in ihm, mit seinen Protagonisten als Künstler-Darstellern wird die Idee des Gesamtkunstwerks erfahrbare Wirklichkeit. Aus dem »Satyrspiel« ist also ein »Festspiel« geworden, und es ist wohl erlaubt, zu fragen, wie denn eine TANNHÄUSER-Konzeption auf dem neuen Hintergrund von Wagners psychologischer Entwicklung und gesellschafts-theoretischer Konzeption ausgesehen hätte.

Die alte Verbindung von Sängerkrieg und Meistersinger-Wettsingen scheint Wagner auch bei der Neukonzeption seiner Hans-Sachs-Oper 1861 bewußt gewesen zu sein: Auslöser seines Entschlusses, die alte Skizze wieder aufzugreifen, war das Erlebnis eines Marienbildes, der »Assunta« Tizians in Venedig<sup>12</sup>. Maria hat nun mit den MEISTERSINGERN gar nichts zu tun, wohl aber sehr viel mit dem TANNHÄUSER: Sie ist dort die eigentliche Vertretung des Himmels, in ihr sieht der Sünder sein Heil und sie, glaubt er, habe ihm Elisabeth als persönliche Heilsbotin gesandt: »O du, hoch über diesen Erdengründen, / die mir den Engel meines Heils gesandt ...« Ein Marienbild in Aussig spielte auch für die Konzeption des TANNHÄUSER eine auslösende Rolle. Sah Wagner in Venedig, wie Hans Mayer meint, die Unvereinbarkeit von irdischem und jenseitigem »Gegenglück«<sup>13</sup> und entschloß er sich daher, auf jede »verhimmelnde Tendenz« zu verzichten, und das individuelle und gemeinschaftliche Glück fest im Irdischen zu verankern, auf dem »Parnaß« der Kunst? Müßte das nicht auch für das entsprechende Unglück im TANNHÄUSER gelten? Auf ein lieto fine hätte es nicht hinauslaufen können, der tragische Schluß gehört ja zum Gegenbild, das der TANNHÄUSER zu den MEISTERSINGERN bietet.

Die Probleme, von denen Wagner sich mit dem »Satyrspiel« hatte befreien wollen, waren nicht zuletzt durch die Quellenklitterung entstanden: In die Büberlegende war der »Wartburgkrieg« als Wettstreit der

11. vgl. von Soden 1983 (wie Anm. 1) S. 196

12. vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. – München 1978. – S. 89-113

13. Parnass und Paradies. – In: *Programmheft der Bayerischen Staatsoper 1979*/Red.: Klaus Schulz. – S. 23-38

Sänger eingefügt worden, um die mangelnde Integrierbarkeit des Künstlers in die Gesellschaft zu demonstrieren, die jedoch weniger an seiner Kunst- als an seiner Liebesauffassung festgemacht wird (der »Gott der Liebe« hat seinen Weisen allerdings mehr Schwung verliehen, als die hohe Minne den eher rezitativischen Liedern der Minnesänger). Eben diese jungdeutsche Liebeskonzeption stiftet die Einheit von beiden Bausteinen. Sie hat Tannhäuser in den Venusberg geführt, sie läßt ihn in der Gesellschaft scheitern. Die Einfügung des »Sängerkriegs« war eine dramaturgische Notwendigkeit, sie brachte ein retardierendes Moment in die alte Tannhäuser-Biographie und mit der eigentlichen Liebeshandlung nicht nur neue Spannung, sondern eine fundamentale Umin-terpretation von Tannhäusers »Sünde«. In der Büsserlegende ist es die Idolatrie, die Hinwendung zur heidnischen Liebesgöttin, also eine theologisch »objektive« Schuld, die im Sängerkrieg dann als gesellschaftlich »objektive« erscheint. Tannhäuser konstatiert dies im Venusberg (»Von Sünd' werd ich durch Buß' erlöst«), ohne Konsequenzen daraus zu ziehen. Daß die Abwendung von Elisabeth zu Venus den höchsten Liebesverrat bedeutet, hat im Hörselberg für ihn keine Konsequenzen, an Elisabeth als Gegenmöglichkeit denkt er nicht, das »magische Wort«, das ihn befreit, heißt: »Maria«! Erst Wolfram muß ihm »Denk an Elisabeth!« zurufen. Die Sünde des Liebesverrats wird ihm erst bewußt, als Elisabeth ihn vor der Lynchjustiz der Thüringer Ritter bewahrt, dabei jedoch auch zeigt, daß sie tödlich getroffen ist. Ihre unbedingte Liebe läßt sie die tiefe Kränkung zurückstellen vor der Sorge um Tannhäusers Seele. Während er nur die »subjekte« Schuld gegen Elisabeth anerkennt, nur büßt um seines »Engels Tränen zu versüßen«<sup>14</sup>, hält ihre Liebe diese Sünde (sie wartet ja auf ihn, um mit ihm leben zu können), die Schuld vor Gott jedoch verlangt in ihrer Vorstellung Sühne und Opfer, und das will sie stellvertretend für Tannhäuser leisten.

14. »Vom Innwerden seines Frevels an Elisabeth, dem Engel seiner Noth, auf das Furchtbarste ergriffen, zerknirscht von Reue und beseelt von dem einzigen Verlangen, durch Martern aller Art den Todesschmerz zu sühnen, mit dem er das reinste Herz der liebenden Jungfrau traf, ergreift der entnücherte (!) Venusritter wahllos das Heilmittel, das die Welt ihm zeigt, nicht um die Wonne der Entsündigung für sich zu gewinnen, sondern als Begnadigter den Engel zu versöhnen, der ihm die bitterste Thräne des Lebens geweiht.« »Programmatische Erläuterung« zu Tannhäusers Pilgerfahrt (Konzertfassung) 1853. – In: RWS (wie Anm. 2) Bd. 14, S. 167 f.

Die Schuld seines Liebesverrats an Elisabeth versucht Tannhäuser mit einer Art Vergessenheitsmagie aufzulösen: Wenn er behauptet, »dichtes Vergessen« habe »zwischen Heut und Gestern sich gesenkt«, so muß das keine Schutzbehauptung sein – Siegfried wird Brünnhilde auch dank eines Vergessenheitstranks verraten. Tannhäuser erinnert sich dann jedoch schnell an Venus, als er im Sängerkrieg provoziert, seine Integration von Sinnlichkeit und Geistigkeit, der Elisabeth (durch eine Geste) zustimmt, verworfen wird. Als die Gesellschaft ihn ausstößt und ihrerseits, auf Intervention von Elisabeth, Buße fordert, ist diese im Sinn der Kirche und Gesellschaft falsch motiviert, denn sie soll nicht Gott versöhnen, sondern Elisabeth. Der Papst ist somit die falsche Instanz für Tannhäuser, er kann ihn gar nicht absolvieren. Die Vergeblichkeit der Buße (die der Landgraf gleich anvisiert) setzt die Gesellschaft nur scheinbar ins Recht, ihre tatsächliche Widerlegung durch Gottes Gnade, die Elisabeth verdient hat, wird am Schluß nicht mehr hinreichend verdeutlicht. Der moralische Triumph von Heldin und Held über die Gesellschaft, die im ergrünten Stab sinnfällig wird, müßte eine entsprechende Reaktion der Wartburg-Ritter zur Folge haben, sie dürften sich nicht einfach dem Pilgerchor anschließen, der konstatiert, daß der »Gnade Heil ward dem Büsser beschieden.« Wagner hatte mit der Undeutlichkeit des Schlusses ja von Anfang an Probleme gehabt und ihn bis 1862 viermal modifiziert. Er hat dann auch 1853 Landgraf und Sänger nicht mehr auftreten lassen, nur die Jüngeren Pilger singen: »Hoch über aller Welt ist Gott, und sein Erbarmen ist kein Spott«. Auch in der Musik ist eine seltsame Ambivalenz zu beobachten. Wagner hat die Oper mit dem Pilgerchor aufhören lassen, ohne die »verklärenden« Streicherpassagen des analogen Ouvertürenschlusses, die Oper endet zudem mit einem kurzen Akkord in Es-Dur (Viertel), während die Ouvertüre im strahlenden E-Dur auf einer ganzen Note geschlossen hatte. Der Optimismus des Vorspiels wird also am Schluß der Oper nicht eingelöst. Daß das Ende die Institution Kirche durch das Stabwunder heftig kritisiert, bleibt unhörbar. Der grüne Stab nimmt ja die Frühlingsmythe des 1. Aktes wieder auf, er ist Zeugnis der Erneuerung des Lebens, einer Urkraft, die der Hirt als »Frau Holda« beschworen hat, die eine Erscheinungsform der Venus ist. Im grünen Stab ist die den beiden Helden unerreichbare Integration von Sinnlichkeit und Geistigkeit symbolisiert. Deshalb wurde das Mirakel, das nach der Uraufführung nur noch angedeutet wurde, ab 1851 wieder vollständig dargestellt.

Daß der Tod Elisabeths und Tannhäusers nicht nur der »Seligen Frieden«, sondern auch die Liebesvereinigung bedeutet, die ihnen im Leben versagt blieb, wäre nicht allein durch die Szene zu verdeutlichen gewesen – z.B. gemeinsame Aufbahrung mit dem grünen Stab darüber –, auch die Musik hätte nicht nur Choralartiges dazu sagen dürfen. Die Wartburg-Gesellschaft in ihrer Liebes- und Heilsfeindlichkeit, ihrer terroristischen Selbstgerechtigkeit bloßzustellen, das sinnfällig zu machen, hätte stärkere Eingriffe erfordert. Wolfram wäre der geeignete Protagonist dafür gewesen, er, der als Einziger erkannte, was geschah. Vielleicht hätte er die herbeistürzenden Sänger und Ritter von der Bahre fort gewiesen: »Zurück von ihr! Ihr nehmt ihr Lieb' und Leben! Gott selbst zeigt euer Unrecht auf!« Und er hätte, weil er selbst daran nicht unbeteiligt war, vielleicht einen Pilgermantel angetan und einige der anderen wären ihm gefolgt. So wäre der Verrat der Sänger an der gemeinschaftsstiftenden »heil'gen Kunst« aufgezeigt und ihre eigentliche Aufgabe ex negative bestätigt worden. Die institutionenkritische Bedeutung des Stab-Mirakels war übrigens durch die nachreformatorische Fassung der Ballade vorgegeben, in der der unbarmherzige Papst, der dem Sünder »Mistrost« gab, umstandslos in die Hölle geschickt wird. Eine auch musikalisch deutlichere Präsenz des Wunders hätte das Christliche deutlicher als das lediglich symbolische System gezeigt, innerhalb dessen das Problem auf höchstem existentiellen Niveau verhandelt werden kann, und damit hatte Wagner ja keine Berührungsängste, wie sich im PARSIFAL zeigt. Es sind – in Umkehrung von Nietzsches Formulierung – Roms Worte ohne Glauben.

So hätte der TANNHÄUSER auf dem Problem-Niveau der MEISTERSINGER aussehen können. Wagner aber äußert sein Bedauern darüber, der Welt nicht den richtigen TANNHÄUSER gegeben zu haben, nach Fertigstellung des PARSIFAL am 23. Januar 1883 – und zwar nachdem er Hirtenlied und Pilgerchor gespielt Frau Holda-Venus und den Choral präsentiert hatte, der Tannhäusers Erlösung in so problematischer und verkürzender Weise symbolisiert. Und so bleibt zu fragen, was für ein Licht der PARSIFAL auf Wagners späte Einstellung zur TANNHÄUSER-Problematik wirft. Cosima notiert nach der Vollendung des PARSIFAL eine Bemerkung (6. Oktober 1882): »Er meint, TANNHÄUSER, TRISTAN und PARSIFAL, die gingen zusammen.« Bezogen ist das zwar auf das Festspielprogramm in Bayreuth, aber damit ist eine innere Verbindung eingeschlossen. Daß Wagner gerade im Zusammenhang mit dem PARSIFAL an den TANNHÄUSER dachte, mag die gemeinsame christliche Symbolik, ferner die Tatsache reflektieren, daß

beides ritterliche Helden sind, die sich verfehlen. Parsifal hat allerdings, anders als der Tannhäuser, die Möglichkeit, nach dem mittelalterlichen Modell des Doppelwegs, sein Versagen zu korrigieren.

Welche Themen und Konstellationen des TANNHÄUSER greift Wagner im PARSIFAL auf? Da ist einmal die pure Sexualität in ihrer »flachen Unbedeutendheit« als Verfehlung<sup>15</sup>, insofern sie den Menschen ich-befangen und gemeinschaftsunfähig macht: Das ist eine Parallele zwischen Tannhäuser und Amfortas, der in seinem Egoismus den Tod des Vaters verschuldet und die Gralsgesellschaft verkommen läßt. Parsifal erfährt die Sexualität als Gefahr in der Begegnung mit Kundry, Venus-Kundry, denn so, wie die von Tizian gemalte (wieder der Gegenpol zu Maria!) wollte Wagner sie idealerweise dargestellt wissen. Das führt zur Selbsterkenntnis und zum Mit-Leiden mit Amfortas, womit die Voraussetzung zur Erlösung gegeben ist. Die Dimension des Mit-Leidens war aber auch bestimmend für die durch Tannhäusers Sünde verwandelte Elisabeth und somit im früheren Werk ebenfalls Bedingung der Erlösung. An Parsifals Weg wird vorgeführt und verdeutlicht, was im Falle Elisabeths lediglich impliziert war: Askese und Mitleid sind stärker als alle negativen Kräfte, sie bewirken im PARSIFAL, in Weiterführung des TANNHÄUSER, die Erlösung nicht nur des (egoistischen) Individuums, sondern der Gesellschaft, die eine neue, utopische Qualität erhält und damit die Integration des Individuums ermöglicht – der enigmatische Satz: »Erlösung dem Erlöser« ist vielleicht so zu verstehen, daß selbst der Erlöser Parsifal von seiner Verinselung erlöst wird. Im PARSIFAL findet also die Gesellschaftsproblematik des TANNHÄUSER ihre Erlösung. Wie die neue Gesellschaft konkret aussehen soll, ist allerdings nicht gezeigt, sie ist jedenfalls jenseits der Gralsritterschaft vorzustellen, die zu denunzieren (wie vielfach üblich) daher unfruchtbar bleibt<sup>16</sup>. Im Unterschied zu den MEISTERSINGERN ist es nicht mehr die Kunst, die bleibt, sondern die ethische Dimension,

15. vgl. »Mitteilung an meine Freunde« in RWS (wie Anm. 2) Bd. 4, S. 279: »Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlagen anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollen Sinnlichkeit entkeimten Liebe, – nur einer Liebe, die sich auf den ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte?«

16. Ich stimme in einigen Punkten überein mit der Deutung bei: Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. – (Fischer Taschenbuch. 12249). – Frankfurt a. M. 1994. – S. 312 ff.

ein quasi-religiöser Imperativ des Mit-Leidens, der mindestens so viel dem Buddhismus wie dem Christentum verdankt, das diesem fundamentalen Wert die Bühnen-Aura liefert. Die Kunst, die inhaltlich nicht mehr erscheint, kommt jedoch als Meta-Ebene wieder herein, denn nicht der Priester verkündet die Erlösung, sondern der Künstler – der Darsteller im Sinn des oben zitierten Wagner-Wortes. In Umformulierung eines Satzes von Stefan Kunze könnte man statt von der »Kunst als kultischer Veranstaltung« vom »Kult als künstlerische Veranstaltung«<sup>17</sup> sprechen, denn nicht die Bühne wird durch das Festspiel geweiht, sondern die Bühne gibt diesem die Weihe.

Die Probleme des TANNHÄUSER scheinen also mit dem PARSIFAL gelöst, »Parsifal ist meine letzte Karte«, notiert Cosima am 28. März 1881 als Ausspruch Richards. Warum meinte er dennoch, der »Welt ... den Tannhäuser schuldig« zu sein? Dachte er an Retuschen der Instrumentierung und Szenierung oder an eine radikalere Umgestaltung? Ich wage die Vermutung, daß es die im PARSIFAL nur einseitig gestaltete Dimension der Geschlechterliebe war, die ja im TANNHÄUSER die (selbst die Kunst) dominierende ist, aber nur undeutlich gelöst ist. Im PARSIFAL ist die Gralsgesellschaft ein reiner Männerbund, Kundry, ein Doppelwesen aus Verführerin und Büßerin, sie ist zum Tode erlöst – so daß für eine post-asketische, geläuterte Liebe keine Darstellungsmöglichkeit blieb. Für den »neuen« TANNHÄUSER würde diese Überlegung bedeuten: Elisabeth erlöst sowohl die Wartburggesellschaft aus ihrer sinnenfeindlichen Verblendung (die keinesfalls mit Askese verwechselt werden darf), wie auch Tannhäuser zu einem neuen Leben, in dem beide, nach dem symbolischen Durchgang durch den Tod, in einer irdischen Transzendenz sich miteinander verbinden in einer trans-institutionellen, trans-matrimonialen Liebe, also nicht nur »unbewußt« wie Isolde und Tristan, aber auch nicht ritualisiert wie in der erlösten Gralsgesellschaft. Die Linien dafür hat Wagner in seiner letzten, unvollendeten Schrift, ÜBER DAS WEIBLICHE IM MENSCHEN, umrissen. Das Wesen der Frau bestimmte er (am 28. Oktober 1881) gegenüber Cosima als »das Mitleid mit dem alles nach außen verfechtenden Mann«, die »Regeneration« der Menschheit ist daher ohne die Frau nicht möglich. Buddha, so heißt es, wollte die Frau zunächst »von der Möglichkeit der Heiliger-

---

17. Kunze, Stefan: *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen.* – Regensburg 1982. – S. 209



dung« ausschließen, änderte dann jedoch seine Haltung: »Es ist ein schöner Zug der Legende, welche auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes sich bestimmen läßt«. Das ist in Fortführung und Revision des PARSIFAL-Schlusses formuliert – im »neuen« TANNHÄUSER wäre Wagner wohl noch weiter gegangen: Gerade die Frau, deren Wesen das Mitleid ist, wird zur Erlöserin des Mannes und der Gesellschaft. Die im PARSIFAL nicht gestaltete Utopie hätte hier ihr künstlerisches Sinnbild finden können, und auch die Kunstproblematik wäre nicht nur, wie im PARSIFAL auf der Meta-Ebene geblieben, sondern in der Erlösung des Künstlers Tannhäuser und der Sänger der Wartburg wäre die neue Gesellschaft nicht eine von mönchischen Rittern, sondern von zu sich selber und zu einander gekommenen Künstlern, die der »Liebe Wahrstes Wesen« in der durch das Mit-Leiden erlösten Geschlechterliebe feiern. Konkret hätte das wohl nicht eine Ehe zwischen Tannhäuser und Elisabeth bedeuten können, wie Wagner am 8. Januar 1883 erwägt, sondern eigentlich nur so aussehen können, wie es Wagner mit einer anderen vergleichbaren Schlußproblematik gemacht hat: der der GÖTTERDÄMMERUNG. Hier hat er ja um einen institutionsaffirmativen, einen (völlig?) nihilistischen und einen humanistischen Schluß gerungen<sup>18</sup> und sich letztlich entschieden, der Musik das Unlös-bare aufzugeben. Das unterschiedlich deutbare Schluß-thema (»Wunderthema«) deutet – so viel darf man festhalten – eine »Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit« (Thomas Mann) an, die jenseits des Untergangs von Institutionen und Individuen aufblüht, nachdem die Positionen (Rheintöchter – Götterwelt – freier Held – erlösende Liebe) noch einmal zitiert worden sind. Einen rein sinfonischen Schluß jenseits des Pilgerchores dürfte man sich auch für Wagners letzten TANNHÄUSER vorstellen, dem »Meister des Übergangs« (Dahlhaus) hätte das wohl gelingen können.

---

18. Der erste Schluß, der von »Siegfriede Tod« wäre ein monarchisch-konstitutioneller (»Paulskirchen-Schluß«); die Charakterisierung des »Bakunin-«, »Feuerbach-« und »Schopenhauer-«-Schlusses ist vereinfachend bei: Mayer, Hans: *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. – Stuttgart, Zürich 1978. – S. 165 ff.