

die Ritter. Elisabeth gebietet ihnen Einhalt. Der Landgraf befiehlt Tannhäuser, sich den Pilgern anzuschließen und in Rom um Vergebung zu bitten.

3. Akt

———— Eine weitere Gesellschaft hat sich aufgelöst. Einsame ringen um Trost und Haltung. Wolfram gibt Elisabeth auf ihrem Weg in die Entsagung das Geleit. Eine Göttin weilt unter den Leidenden und weiß keinen Rat ——— Tannhäuser kehrt nicht mit den anderen Pilgern zurück. Elisabeth bittet die Heilige Jungfrau, dass sie ihr Leben als Opfer für Tannhäusers Schuld annehmen möge. Wolfram fällt die Frau, die er vergeblich geliebt hat, als Bildnis zu. ——— Tannhäuser kehrt einsam zurück, aber Wolfram erkennt ihn zunächst nicht. Dann stellt der Weggefährte von einst seinen vergeblichen Versuch dar, Vergebung zu erlangen. Nun sehnt sich Tannhäuser nach jener menschlichen Nähe, von der Venus ihm eine Ahnung gegeben hat. ——— Die verstorbene Elisabeth wird zur Heiligen erklärt, ihr Opfer wurde angenommen. ——— Ein Wunder im Namen des Lebens geschieht: Für einen Augenblick sehen und erkennen die Menschen einander. Tod, Vergessen und Verkennen sind abgeschafft. ——— Aber die Zeit schreitet unaufhaltsam fort.

EIN STÜCK UNTERWEGS

SANDRA LEUPOLD

8

———— Unter Wagners Werken nimmt der *Tannhäuser* die Stellung eines Sorgenkindes ein. Nie fertig, sondern immer nur geändert worden, ist seine Geschichte die der Bearbeitung in Permanenz – und konnte dem Komponisten doch bis zum Ende seines Lebens das Gefühl nicht ersparen, „der Welt den Tannhäuser noch schuldig geblieben“ zu sein. Dabei erscheint das Unfertige hier nicht einfach äußerlich-materiell als unfertig hinterlassene Partitur, sondern steckt sozusagen im Innern des Werkes, in einer trotz all der Fassungen nie zum endgültigen Abschluss gelangten Definition dessen, was Wagner denn genau beabsichtigte. Seine berühmt gewordenen, Cosima drei Wochen vor seinem Tod für die Nachwelt diktierten Worte allein als simple Frage der Fassungen zu interpretieren, greift also zu kurz. Es scheint ein tiefer liegendes, über vordergründige Aspekte der Partitur hinausgehendes Gefühl des Ungenügens

9

gewesen zu sein, das ihm keine Ruhe gelassen hat und ihn sich immer und immer wieder mit seinem *Tannhäuser* beschäftigen ließ. Etwas Unabgeholtenes, etwas, das genauer zu formulieren ihm mit Hilfe dieses Stücks offenbar weder vor der Uraufführung noch später möglich war. ——— Kein Jugendwerk mehr, aber eben doch das eines jungen Komponisten, ist *Tannhäuser* ein Stück des Übergangs, das mit seiner von Widersprüchen schier zerrissenen Partitur als große Ausnahme aus Wagners Schaffen heraus sticht. Das Hybride, seine große Uneinheitlichkeit verdankt dieses dem Titel nach noch „Oper“ genannte Werk seinem vergeblichen Versuch, auf dem Weg zum „Gesamtkunstwerk“ etwas hinter sich zu lassen, was ihm doch noch tief in den Knochen steckte. Denn es trägt – sorgfältig studiert und stilsicher angewandt – alle formalen Bestandteile genau jener überkommenen Opernwelt in sich, die Wagner ablösen wollte. Er hatte sehr genau begriffen, wie all das funktionierte, was zu überschreiben er sich vorgenommen hatte. Aber das Vorhandene wirklich radikal umzubringen, gelang ihm trotz allen Bemühens um Neuartigkeit nur partiell. Die so fortschrittliche Romerzählung, all die ambitionierten Zusammenschlüsse alter Formteile zu modernen musikalischen Szenen, das futuristische Geflecht von Themen, die das Werk schon durchziehen und eine Vorbereitung sind auf das, was Wagners Verehrer später „Leitmotive“ nennen werden – das alles hat noch keine wirkliche Konsequenz, sondern ist erst ein Stück Unterwegs zum Musikdrama. ——— Das Ringen des Komponisten mit seinem *Tannhäuser* hat seinen bekanntesten Niederschlag in den verschiedenen Venusberg-Fassungen gefunden. Bedeutender scheint mir

aber Wagners wesentlich früher begonnene Suche nach dem rechten Schluss zu sein, die mit der Uraufführung lange noch nicht beendet war und vielleicht auch einfach eine unlösbare Aufgabe darstellte. Jedenfalls lassen die letzten Minuten der Oper, wie man es auch dreht und wendet, in jeder Fassung mehr Fragen offen, als dass sie imstande wären, die dramatischen Zusammenhänge überzeugend zu vermitteln und die Konflikte sinnfällig zu lösen. Wagners fortwährende Änderungen, vor allem mit Blick auf den Wunder-Aspekt, waren der Stringenz und Plausibilität des Finales auch nicht gerade förderlich, und so versucht denn nicht nur die von uns gespielte revidierte Dresdner Fassung vergeblich, mit einem lauten „Maestoso“ all das zu einem überzeugenden Schluss zusammen zu kitten, was an verschiedenen Elementen am Ende des Abends noch nach seiner dramaturgischen Auflösung verlangt. Tatsächlich werden aber alle Fragen der komplizierten Erlösungshandlung nur vom Klangrausch erstickt – und bleiben offen. ——— Tannhäusers spontanes Erlösungserlebnis in den letzten Sekunden des Abends und seines Lebens, sein plötzlicher, in seiner Persönlichkeit so gar nicht angelegter Ruf nach Fürbitte durch Elisabeth kommen völlig überraschend und scheinen eine seltsame Kehrtwende, ein Charakterbruch der Figur zu sein. So prompt, unvermittelt und umstandslos, wie der Sterbende auf einmal in Elisabeth die Heilige erkennt, möchte man auch kaum glauben, dass dieser kurze Moment die gesamte Handlung – allem voran die Notwendigkeit ihres Opfertodes – motiviert haben soll, ja, dass ausschließlich auf ihm die Präsentation von Wagners zentraler Erlösungsidee beruht. Der zweite, damit nur unzureichend verknüpfte Hand-

lungsstrang des Finales überrascht durch die gleiche Unvermitteltheit, mit der auch diese Schlusswendung eine schnelle Lösung des dramatischen Knotens herbeizwingt. So erleben wir eine Wartburg-Gesellschaft, die ganz selbstverständlich und genauso umstandslos Elisabeths Lebensopfer als einen willkommenen, idealen Märtyrertod, als vom Himmel gesandtes und sehr brauchbares Geschenk bejubelt – und nebenbei gleich auch noch den Rebellen Tannhäuser wieder in ihre Reihen aufnimmt, als Leiche wohlgemerkt, der man ihre systemkonforme Funktion nun einfach zuschreiben kann, ohne noch auf Widerstand zu stoßen. Eine Gemeinschaft, in die Tannhäuser sich lebendig nie hätte einfügen wollen, feiert musikalisch herausgeputzt, lautstark und doppelchörig die Glorifizierung des in den Himmel aufgenommenen, plötzlich „seligen“ Freidenkers – gesungen ausgerechnet auf das für Reue und Bußfertigkeit stehende Thema des Pilgerchores, das sich im Mund dieser Menschen seltsam unpassend ausnimmt. Zynischer lässt sich die Neutralisierung eines Aufrührers nicht formulieren. ——— Wirklich erstaunlich aber ist die Art und Weise, wie diese Menschen auch den dritten und wichtigsten Vorgang des „Tannhäuser“-Finales zur Kenntnis nehmen: nämlich genauso umstandslos, unerschüttert – und ohne auch nur einen Moment irritiert zu sein, obwohl es sich doch um nichts weniger als die Stimme Gottes handelt, die hier plötzlich durch den ergründenden Stabes zu ihnen spricht. Von diesem so gar nicht idyllischen, vielmehr apokalyptischen Vorgang, vom alles umkehrenden Außerkraftsetzen der bisherigen Ordnung, vom totalen Umsturz all ihrer Werte scheinen sie nicht einmal verstört. Der abrupte Jubel, mit dem sie das Wunder wie auf Kom-

mando begrüßen, ist zwar komponiert als affirmatives Einfallen der Herren in den fiebrig vom Wunder singenden (Damen-) „Chor der jüngeren Pilger“, meint dessen Fortsetzung und Bestätigung. Aber seine unvermittelt heftige Lautstärke und der daraus resultierende martialische Gestus lässt diesen Moment wie eine brutale Entgegnung und Verneinung wirken. Plötzlich bricht da eine Gewalt in die Szene, die nicht an Waffen gebunden ist, und was eben angesichts des Übernatürlichen noch so atemlos erregt und irisierend flirrte, wird nun von hoch tönender, aber schaurig gewöhnlicher Sinnlosigkeit, von schlichter Harmonik im lauten Gewand niedergetreten. Erst die kostbare Scheu, dann das Abscheuliche – nach vier Stunden Leiden an der Menschheit soll das die Lösung sein? ——— Wagner hätte dem *Tannhäuser* nie diesen besonderen Rang unter seinen Werken eingeräumt, wenn es so einfach wäre. Am Wendepunkt, den das Stück in seinem Leben bezeichnet, kann man auch die große Kehrtwende in seiner Kunstauffassung festmachen. Sie markiert den Beginn der in seinen Schriften der frühen 50er Jahre formulierten Vorstellung, ein vollständig neues „Musikdrama“ schaffen zu können, dessen Anspruch mit Kunst allein, mit bloß ästhetischen Erfahrungen nur in zweiter Linie zu tun hatte. Ihn nährte die Hoffnung, mit seinen Werken das politische Bewusstsein der Menschen verändern zu können, und auch *Tannhäuser* zielte direkt auf ein Publikum, das den hier vorgestellten gesellschaftspolitischen Konflikt verstehen und die entsprechenden Konsequenzen daraus ziehen sollte. Wagners auf die Einheit aller Lebenszusammenhänge ausgehendes, alle Kunstgattungen zusammenfassendes Gesamtkunstwerk, dessen Konzept sich hier erstmals zu realisieren

beginnt, sollte nicht nur die Oper als die „Unterhaltung der Gelangweilten“ überwinden, sondern die bürgerliche Gesellschaft, deren adäquate Form des Musiktheaters die Oper war, gleich mit. ——— Der aktiv politische Wagner zur Zeit des Vormärz und der deutschen Revolution war keine bloße Episode, keine später erledigte Lebensphase, zu der seine frühen Biographen diese Entwicklungsstufe zu verharmlosen suchten, sondern bleibender und konstitutiver Bestandteil seiner Persönlichkeit und künstlerischen Existenz. Als radikaler Aufklärer mit einem unbedingten Verlangen nach Relevanz, nach Gültigkeit nahm er seine Zeit zur Kenntnis wie kein anderer – und wurde auch von ihr zur Kenntnis genommen wie niemand sonst. Seit Goethes *Werther* hatte nichts so sehr die Gemüter aufgeregt wie Wagner, und wo immer dieser in seiner ungeheuren Sucht, zu kommunizieren, an der Welt teil zu haben und dort eine Wirkung hervorzurufen, die Nervenstränge und Schmerzpunkte der Gesellschaft bloßlegte, löste er große Aufgestörtheit aus. *Tannhäuser* ist im Grunde genommen ein Sturm-und-Drang-Stück, ist Wagner und seine Zeit, gefasst in ein Künstlerdrama. Es ist ein Stück Leben des ruhelos ringenden Mannes der vierziger Jahre, dem es eben trotz allem nicht gelingt, sich als schöpferischer Mensch in der Kommunikation mit der Gesellschaft zu verwirklichen. Und vielleicht ist *Tannhäuser* genauso wie *Werther* für Goethe ein Werk, mit dem ein Autor auch versuchte, sich ein Stück weit selbst zu heilen. Sicher ist es sein persönlichstes – und sein ketzerischstes Stück. ——— Wenn an seinem Ende eine ganze Gesellschaft aus voller Kehle das Wunder bejubelt, dann ist das eben keine simple Affirmation, sondern scharfsinnige Analyse. Genau auf

14

den Punkt gebracht, zeigt Wagner damit nicht etwa ein Happy End, sondern ganz im Gegenteil das Versagen dieser Menschen angesichts des himmlischen Gnadenaktes, zeigt, wie sie es dabei bewenden lassen, dem Wunder ihre pflichtschuldische und kritiklose Huldigung zu zollen, zeigt, wie sie meinen, die Botschaft aus dem Himmel würde ihnen nun alles Denken ersparen – und wie dankbar sie sich wieder in ihrer eigenen, begrenzten Behaglichkeit einrichten. Wo ihnen das Übernatürliche, die nicht zu fassende Außeralltäglichkeit heilige Chance und Verpflichtung sein müsste, die Regeln ihres Zusammenlebens grundsätzlich neu zu bestimmen, siegen blinde Heilsgläubigkeit und Hoffnung auf Rettung von oben, siegt das Nicht-Nachdenken-Müssen. Anstatt ihr Verhalten gegenüber den beiden Außenseitern zu überdenken, die in und an ihrer Gesellschaft gestorben sind, triumphieren blinder Gehorsam und Autoritätshörigkeit – plakativ am Ende herausgestellt und hergezeigt als Affirmation an das Heil der himmlischen Gnade. Und eben nicht als Wandel der eigenen Gesinnung! Diesen Menschen ist nicht zu helfen, nicht einmal von höchster Stelle. ——— Aus dem beklemmenden Fortissimo tönt nicht nur Wagners Aufschrei darüber, dass die Menschen nun mal leider so sind, wie sie sind, sondern auch der eigene Schmerz dieser Leute, die spüren, dass sie aus eigener Kraft nie wieder bekommen werden, was sie gerade hinter sich lassen, wenn sie mit jedem Takt in eine ungewisse Zukunft fortschreiten. Anderthalb Minuten lang, so lange das Göttliche durch die Stimmen des Damenchores sprach, waren sie frei. Frei von allen Zwängen, jeder Herrschaft, vor allem von ihrer eigenen Unzulänglichkeit – und also frei für Wagners Utopie von der idealen

15

Gesellschaft aus und in Liebe. Wenn aber das Tor zum Paradies, aus dem sie ihre eigene Trägheit, ihr eigenes Unvermögen heraus wirft, mit dem donnernden Schlusschor krachend hinter ihnen ins Schloss fällt, entrückt, was zum Greifen nahe schien und ja auch so nahe liegt, ins absolut Unmögliche, Perspektivische: dass der Wahnsinn der Welt, die, obwohl sie so ist, wie sie ist, durch einfache Zärtlichkeit, durch Berührung von Menschen untereinander zu verbessern wäre. ———

Wagner ging es um die Liebe und ihre Utopie. Die Utopie, dass etwas grundsätzlich anders sein könnte, dass das große Spiel des Lebens doch noch gewonnen werden könnte. Die Entstehungszeit des *Tannhäuser* war für ihn die Zeit, in der er sich sein extrem negatives, völlig von radikal-sozialistischen und anarchistischen Vorbildern abhängiges Gesellschaftsbild zu rechtlegte. Alles verwarf er, die christliche Religion ebenso wie die bürgerliche Gesellschaft und den bestehenden Staat, und an ihre Stelle wollte er eine auf Liebe und soziale Kommunikation gegründete Gemeinschaft setzen, die er hervorgehen sah aus einer Revolution des Fühlens und des Denkens des Menschen – und natürlich einer „echten“ Revolution der politisch-gesellschaftlichen Zustände. Wagners Sehnsucht danach war einzig bestimmt von Sehnsucht nach Liebe und Freiheit, die er bis zur Identität je aufeinander bezog. Sie allein machten den Menschen aus, könnten aber einzig durch den Umsturz der Gesellschaft freigesetzt werden. Denn die Gefährdung ihrer Herrschaft eben durch Liebe und Freiheit würden die alten Kräfte niemals zulassen. ——— Um es mit Brecht zu sagen: das Ganze muss verändert werden. Aber als Wagner die Fassung schrieb, die wir spielen, kam er gerade aus der Dresdner

Revolution und hatte selber erfahren, wie unsanft die Freiheitssehnsucht an den so starren wie starken Machtstrukturen des aufgeklärten Feudalismus zerschellt war, Wagners größte Oper, die Revolution, endete wie seine früheren Werke: mit dem Siegeszug der Reaktion. Und die neue Welt, von der er nie aufhörte zu träumen, für die er auf die Barrikaden gestiegen war, die Gesellschaft, die seine Werke als Freiheitshymnen bejubeln sollte, war nicht zustande gekommen. Die einzige Revolution, die im Gange war, war die industrielle. Scharfsichtig erkannte Wagner, wie neue Wirklichkeiten, Arbeitsverhältnisse und Denkweisen in seine sich industrialisierende Welt einbrachen, und analysierte die neuen Phänomene der Massengesellschaft. Entfremdung in einer bindingslos werdenden Welt wurde ein zentrales Thema für ihn, der weiterhin meinte, all den, wie er es nannte, fremdbestimmten Menschen seiner Zeit, die alles falsch machten, mit seinen Werken helfen zu können. Er hörte einfach nie auf, nach einer neuen Chance für seine bedrohlich eingekullte, auf ihrer höchsten Machtentfaltung ohnmächtige, weil liebesvergessene Gattung zu suchen. ——— Die gravierendste unter den Krankheiten der Welt, die er durch seine Kunst heilen wollte, war für Wagner ihre Gespaltenheit. Als Reflex der politischen und kulturellen Widersprüche seiner Zeit bestimmte sie Wagners Lebensgefühl und wurde zu einer echten Grundfigur in seinem Werk. Nirgendwo aber hat er die gespaltene Welt so grausam und schmerzhaft zum Thema gemacht wie im *Tannhäuser*. Wenn er seine heillos verfahrenere Geschichte damit beendet, dass all die versehrten Figuren, die überlebt haben, Heilung eben nur für anderthalb Minuten erleben dürfen, quasi auf Probe und

nur so lange, wie die Damen mit ihrem „Heil!“-Chor auch das Heil wenigstens vorübergehend mit sich bringen, ist dieses besondere Heilsgut in erster Linie eine Art alles integrierender Ganzheit, in der sich jedes Gespaltensein aufhebt. Dass die Wartburg-Gesellschaft nach ihrem leider zu viel Energie kostenden Kurzaufenthalt im Paradies laut in ihre Sessel zurückfällt, kostet sie nichts weniger als die Chance auf eine Welt, in der so kleinliche Gegensätze wie die von sinnlicher und geistiger Liebe schlicht gegenstandslos sind. *Tannhäuser* handelt nicht vom Kampf der Wartburgwelt gegen die der Venus, sondern von der Sehnsucht nach Überwindung des Sündenfalls der Aufspaltung. ——— Am Beispiel der Aufspaltung des Weiblichen in Hure und Heilige, in Eros und Agape, anhand dieser männlichen Imago des Weiblichen als klassischsten aller Sündenfälle, verhandelte Wagner sein größtes Thema: die Imagination einer Lösung aller real unauflösbaren Aufspaltungen und Zerrissenheiten seiner Epoche als „Erlösung“. Dieser unbezwingbare Erlösungswunsch hatte seinen Ursprung in neuen Gefühlen dieser Epoche wie Entzweitsein, Heimatlosigkeit und Schuld. Diese konnten nicht mehr durch bloße Lernprozesse versöhnt werden oder dadurch, dass eine vorübergehend aus dem Lot geratene gesellschaftliche Ordnung am Ende eines Stücks durch Läuterung wieder bestätigt wurde – sondern nur noch durch den Tod. Ihm allein wurde noch Erlösungsfähigkeit zugesprochen, er war der Hort der Versöhnung, der die unvereinbaren Gegensätze gegenstandslos werden ließ, indem er sie in sich aufhob. „Vernünftig“ waren Aufspaltung und Zerrissenheit nicht änderbar. Aber auch wenn die Möglichkeit vom besseren Leben ins Utopische entrückte, die

18

Hoffnung sich allein aufs Jenseits richtete – mit Gott hatte das nichts zu tun. ——— Religion war für Wagner nichts anderes als Material für seine Opern und im Grunde nur etwas Anthropologisches. Gott sah er – mit Feuerbach – als ein Erzeugnis des Menschen an, als die vollendete Persönlichkeit, und die „Liebe Gottes“ im Grunde nur als die unendliche Liebe des Menschen. Erlösung gab es für ihn also immer nur im und durch den Menschen selbst. In dem und durch das, was er tat. Aber schon zu Wagners Lebzeiten wurde der diesbezügliche Appellcharakter zum Beispiel eines *Tannhäuser* am liebsten überhört. Vielen schien und scheint es angenehmer, sich vorzumachen, dieses Stück würde einfach nur fleischliche gegen geistige Liebe, Ekstase gegen Askese, Sinnlichkeit gegen Heiligkeit gegeneinander ausspielen. Sie begnügen sich mit der einfach zu durchdringenden Oberfläche, scheuen die Mühe, bis zum Kern der Sache vorzudringen und rechtfertigen diesen kurzen Blick mit dem Hinweis auf die unübersehbar antithetische Struktur des Ganzen. Aber leider ändert auch die offensichtlichste Kontrastdramaturgie nichts daran, dass beide hier vorgestellten Welten nur eine sind. ——— Aller behaupteten Polarität zum Trotz spricht Wagner beide Male nur von einer einzigen, nämlich seiner eigenen Welt. Das, was erst am Schluss das karfreitagsmäßige Wunder beschwört, nämlich eine alles überwölbende Einheitlichkeit, muss dieser Dualität von Venusberg und Wartburg auf den ersten Blick natürlich fehlen – im wichtigsten Punkt aber, im Defizitären, Unfreien sind beide Sphären identisch. *Tannhäuser* fühlt sich hier wie dort von derselben Begrenztheit eingesperrt und erdrückt. Unter dem Gewand – und Vorwand – des deutschen Mittelalters

19

als einem Utopia in der Vergangenheit, einer Möglichkeit der nationalen Identifikation, bescheinigt Wagner das Eingeschnürtsein und die Unfreiheit ganz allein seiner eigenen Epoche, versucht, die Distanz zwischen der historischen Verortung und dem eigenen Jetzt aufzuheben. Im Historischen sucht er das Überhistorische, im Nationalen das Menschliche – und spricht dabei doch immer von unserer abendländischen Zivilisation, die sich nur um den Preis des Lebens und der Lust, der Kommunikation, der Offenheit zwischen den Geschlechtern entwickeln konnte. Davon, dass die Zwänge, die die Menschen sich auferlegt haben, korrekturbedürftig sind, ihre Normen ausgesprochen und steril geworden. ——— Dass Venus so wenig göttlich erscheint, sondern offenkundig vom gleichen Stoff ist wie alle anderen Figuren, ja, dass sie sogar mit Elisabeth mehr gemein hat, als beiden lieb sein müsste, ist kein dem Frühwerk anzulastender Mangel, sondern macht Sinn. Zwar ist Venus noch potent genug, mit ihrem Fluch außer ihrem Liebhaber Tannhäuser auch gleich allen Menschen die Liebe wegzunehmen – und wir erleben im dritten Akt, wie sich das dann anfühlt. Die Kraft aber, den Menschen sich selbst und ihre Wunder zu geben, hat sie schon lange eingeübt. Als sie sich in das Dunkel ihres Bergs verbannen ließ, verlor die ehemals strahlende antike Göttin ihr Ansehen und degenerierte, eben von keinem mehr angesehen, zu einer Art Unsichtbaren. Von der Wartburg verteufelt, von Wolfram immerhin noch ‚verstirnt‘, ist auch sie unfrei, in ihren zeitlosen Räumen und raumlosen Zeiten nicht weniger eine Gefangene als Tannhäuser – und als die Wartburggesellschaft, die sich eine in Kultiviertheit und Kunstbflissenheit völlig anders ge-

20

staltete, aber dennoch gleich defizitäre Welt geschaffen hat, in der sie genauso begrenzt und eingemauert sind. Im Berg wie auf der Burg herrschen, obwohl Wagner beide Welten an ihrer Oberfläche als so verschieden wie möglich zeigt, letztlich dieselben gesellschaftlichen Verhältnisse. Diese zu überwinden, eben das Ganze durch Befreiung zu verändern, trieb Wagner, seinen *Tannhäuser* zu schreiben. ——— Seine unerfüllte Sehnsucht nach Freiheit steckt in jeder seiner Figuren, in jeder Seele seiner Epoche, und ihr vergebliches Hoffen mag sie vielleicht immer noch umtreiben. Der Wagnersche Geist hat sie untot gemacht, hat sie infiziert mit seinem auf eine utopische Zukunft gerichteten Denken. Sie können nicht sterben, weil sie noch hoffen, dass etwas von dem, wonach sie sich gesehnt haben, sich irgendwann doch noch einlösen möge. Gleichmaßen aus der Geschichte heraus gefallen wie in ihr gefangen, schmachten sie als lebende Leichname nach ihrer Auferstehung – und bleiben Unerlöste, die bei allem Singen doch immer stumm bleiben, seltsam geknebelt, versehrt und letztlich unerhört. Ihr brennendes Verlangen, überhaupt in irgendeiner Verbindung zu stehen, nicht alleine zu sein, sondern einen Zusammenhang herzustellen mit der Wirklichkeit, lässt sie die Nähe des Lebens suchen. Des Lebens, wie es aus einem wie Tannhäuser offenbar im Übermaß herausbricht, so, als wäre einfach zu viel davon in diesem einen Körper. ——— So übertoll zu sein vom Drang, all das, was er tut, zwingend und zwanghaft genau so und nicht anders zu tun, das Müssen nicht abstellen zu können, obwohl er weiß, dass er verdammt ist, auch am Ende der extremen Wanderung durch sein Dasein nie anzukommen – irgendwo, bei irgendjemandem oder bei sich –

21

lässt diese Figur quasi von innen auseinander brechen. Reflexionslos, erinnerungslos, nur leidenschaftlich im Jetzt seiner Affekte, und seien es die widersprüchlichsten, pendelt er in überspannter Amplitude zwischen Schoß und Staub, trinkt den Kelch der Freuden wie den der Leiden bis zur Neige – und ist seinen extremen Erfahrungen doch nie gewachsen. Ewig rastlos, ist ihm alles Bestehende, alles Sich-Verfestigende, zuwider. Kompatibel mit niemandem und ganz untauglich zum sozialen Leben, bleibt Tannhäuser ein hilfloser Anarchist, verunglückt auf der Suche nach dem Glück. Sein radikaler Kampf darum, Freiheit gleichermaßen in sich selbst wie von sich selbst zu erzwingen, lässt diese Gestalt, die so viel mit ihrem Schöpfer teilt, wie den Protagonisten einer im 19. Jahrhundert anbrechenden Moderne wirken. Und ihn als Protagonisten quasi auf falscher Welttheaterbühne auftreten, wenn er hier mit dem Unfreien in seinen beiden Ausprägungen kollidiert.

——— Die Gesellschaft der Wartburg ist Resultat eines Zivilisationsprozesses, der darauf abzielt, das Individuum durch Abtötung seiner Begierden vor dem Chaos der Natur, der Emotionen und Instinkte zu schützen. In diese Atmosphäre institutionalisierter Impotenz knallt Tannhäuser hinein und bedient sich der Kunst, um auszudrücken, was ihn umtreibt. Nur ist der Sängerwettstreit hier nicht wirklich zum Streiten gedacht. Ein entfesseltes Spiel verschiedener Meinungen und Geisteskräfte ist nicht gemeint, Kreativität unerwünscht. Hier findet einzig ein Wettkampf um die jeweils überzeugendste, eindringlichste Formulierung der immer gleichen Ideologie statt. Wenn diese Menschen – lebenden Toten gleich, zu ewiger Wiederholung gezwungen und vergeblich darauf hoffend, dass ihre

22

Kunst sie als Gesellschaft voranbringen werde – ihre Ideologie um die Wette besingen, preisen und bestätigen, kann es zwischen ihnen und Tannhäuser nichts anderes als Krieg geben. Seltsam dialektisch aber ist Tannhäuser einerseits von allem Geschehen und den Menschen darin völlig isoliert, ist in seiner fundamentalen Einsamkeit wie von einer Glaswand umgeben und einfach grundsätzlich nicht in der Lage, mit dieser so sehr anderen Welt der vergeblich Hoffenden, Wartenden wirklich in Kontakt zu kommen. Andererseits sind beide Welten auch nicht voreinander schützbar, sondern durchdringen sich ständig. Eine unkalkulierbare Schicht von Erinnerungen schwingt immer mit, gerät in Bewegung und erzählt immer von mehr Toten als nur von denen, die wir singen hören. —— Wenn sich Elisabeth mit den Wunden ihrer ungewöhnlichen Liebe und mit dem Mut, an dieser zugrunde zu gehen, die Erlösung des Sünders durch das Opfer ihrer Liebe und ihres Lebens er-singt, ist sie mehr als nur eine Frau in der Wagnerschen Rolle als Erlöserin, als Gnadeninstrument zur Erlösung des Mannes. Mit ihr steht ein ganzes Heer von gestorbenen, geopferten und um ihre Hoffnung betrogenen Frauen auf der Bühne. Und nicht einmal ihr einsamer, schiefer Tod ist vor Missbrauch geschützt. Wolfram, der auch nie zu sich selbst gekommen ist, der die Hölle seiner Seele hinter Sanftmut bändigen muss, weil er sich sein Leben lang sein Verlangen schuldig bleibt, macht sie noch in ihrem Tod zu seinem Projekt. Zu einem Objekt seiner Anbetung, zu etwas, bei dem spürbar wird, wie viel Brunst in der Inbrunst steckt und wie viel verkappte Wollust in der Andacht. An der Peripherie des Wunders zieht er sich schlussendlich in sich selbst zurück. In die Sphäre, in die Elisabeth und Tann-

23

häuser eingegangen sind, kann er nicht folgen. Die ermattete, zerschlossene, aber nicht tot zu bekommende Sehnsucht, es doch zu können, teilt er mit all den Toten, die auch hinter ihm stehen.

AHNUNG UND GEGENWART EINER REVOLUTION

———— „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ (1845 in Dresden uraufgeführt) entstand in der Zeit des Vormärz, dessen Zeitgefühl sich in liberal-demokratischen Kreisen aus dem Widerstand gegen die restaurative Neuordnung Europas durch die Beschlüsse des Wiener Kongresses von 1814/15 speiste. Dieses Zeitgefühl schwankt zwischen gespannter Erwartung, Utopie und Resignation. Das Gefühl, einer Generation von Nachgeborenen anzugehören, schlägt sich in Bildern einer alten, erstarrten und erkalteten Welt nieder. So heißt es in einem Gedicht Franz Schuberts aus dem Jahr 1824, das aus der Empfindungswelt seiner (und Wilhelm Müllers) „Winterreise“ geboren scheint: „Im siechen Alter schleicht das Volk einher, die Thaten seiner Jugend wäht es Träume.“ ————— Es gibt ein epochales Leiden an der eigenen Epigonalität: Politisch fühlt man sich als Epigone großer politischer Bewegungen, literarisch greift das Gefühl um sich, dass der alternde Goethe nichts mehr und man selber nach ihm nur noch wenig zu sagen

25



PATRICIA ROACH, BETTINE KAMPP