

**TANNHÄUSER  
UND DER SÄNGERKRIEG  
AUF WARTBURG**

**RICHARD WAGNER**

# TANNHÄUSER

UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG

ROMANTISCHE OPER IN DREI AUFZÜGEN (1845/1861)

MUSIK UND TEXT VON Richard Wagner

Dresdner Fassung unter Einbeziehung

des Bacchanals (1. Aufzug, Szene I) der Pariser Fassung

URAUFFÜHRUNG

19. Oktober 1845

KÖNIGLICH SÄCHSISCHES HOFTHEATER DRESDEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

7. Januar 1856

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN BERLIN

ERSTAUFFÜHRUNG DER PARISER FASSUNG

13. März 1861

OPÉRA DE PARIS

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

12. April 2014

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

IM SCHILLER THEATER

»

**ES BLEIBT  
EIN- FÜR ALLEMAL WAHR:  
DA WO DIE MENSCHLICHE  
SPRACHE AUFHÖRT,  
FÄNGT DIE MUSIK AN.**

«

Richard Wagner, 1841

## INHALT

<b>HANDLUNG</b> .....	4	
<b>SYNOPSIS</b> .....	6	
<b>DER TANNHÄUSER</b>		
von Achim von Arnim und Clemens Brentano .....	8	
<b>DER TANNHÄUSER</b>		
von Jakob und Wilhelm Grimm .....	11	
<b>KAMPF DER ZWEI PRINZIPIEN</b>		
von Charles Baudelaire .....	13	
<b>DER TANNHÄUSER</b>		
von Heinrich Heine .....	15	
<b>TANNHÄUSER UND DIE KÜNSTLICHEN PARADIESE</b>		
von Hans Mayer .....	19	
<b>ALBATROS</b>		
von Charles Baudelaire .....	35	
<b>SINNLICHKEIT IN DER MODERNEN WELT</b>		
von Richard Wagner .....	36	
<b>ERLÖSUNG VOM EROS</b>		
von Jens Schroth .....	39	
<b>TANNHÄUSER IN BERLIN</b>		
von Richard Wagner .....	49	
<b>PHANTASMAGORIE</b>		
von Theodor W. Adorno .....	50	
<b>TANNHÄUSER UNTER DEN LINDEN</b>		
von Detlef Giese .....	53	
<b>ZEITTADEL</b> .....		61
<b>DER »SÄNGERKRIEG« AUS WAGNERS TANNHÄUSER</b>		
Gesangstext aus dem Zweiten Aufzug der Oper		
von Richard Wagner .....	67	
<b>PRODUKTIONSFOTOS</b> .....	72	
<b>Produktionsteam</b> 90		
<b>Premierenbesetzung</b> 91		
<b>Impressum</b> 92		

# HANDLUNG

## ERSTER AUFZUG

6 Tannhäuser, ein Minnesänger aus dem Umkreis des Landgrafen Hermann von Thüringen, hält sich seit geraumer Zeit im Venusberg auf und ist der Geliebte der Liebesgöttin. Mitten in einem Bacchanal erinnert sich der Sänger seines früheren Lebens unter den Menschen. Er beschließt, Venus und ihr sinnliches Reich zu verlassen um wieder auf die Erde zurückzukehren. Venus versucht ihn zurückzuhalten. Erst als er die Jungfrau Maria anruft, lässt ihn der Venusberg los.

Tannhäuser findet sich in einem Tal unweit der Wartburg wieder. Ein junger Hirt besingt den erwachenden Frühling. Ein Chor nach Rom wandelnder Pilger zieht singend vorüber, Tannhäuser stimmt in ihren Gesang ein. So finden ihn der von einer Jagd heimkehrende Landgraf Hermann und die ihn begleitenden Sänger Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reinmar von Zweter. Wolfram erkennt den lange vermissten Freund. Der Frage, wo er sich so lange aufgehalten hat, weicht Tannhäuser aus: er wolle weiterziehen. Erst als Wolfram Elisabeth, die Nichte des Landgrafen, erwähnt und die Wirkung, die Tannhäusers Gesang auf sie hat, besinnt dieser sich und kehrt gemeinsam mit den anderen auf die Wartburg zurück. Er will Elisabeth wiedersehen.

## ZWEITER AUFZUG

Elisabeth betritt zum ersten Mal seit Tannhäusers Verschwinden die Halle der Sänger auf der Wartburg. Als Tannhäuser gemeinsam mit Wolfram ebenfalls in die Halle kommt, kann sie ihre Gefühle für den Wiedergekehrten kaum verbergen. Auch Tannhäuser gesteht ihr, dass er ihretwegen zurückgekehrt ist. Tannhäuser verlässt freudig den Saal, während kurz darauf der Landgraf eintrifft und Elisabeth einen Sängerwettstreit ankündigt, an dem auch Tannhäuser teilnehmen wird. Die ein-

treffenden höfischen Gäste werden vom Landgrafen begrüßt. Als Thema stellt er den Sängern die Aufgabe, »der Liebe Wesen zu ergründen«. Vier Pagen verkünden die Reihenfolge der Wettbewerbslieder. Wolfram, Walther und Biterolf preisen die reine, höfische und ideale Liebe. Der sie immer unterbrechende Tannhäuser besingt immer deutlicher den sinnlichen Genuss als das wahre Wesen der Liebe. Schließlich lässt er sich so weit hinreißen, Venus selbst anzurufen. Die Gesellschaft und die anwesenden Sänger sind entsetzt und wollen Tannhäuser mit Gewalt zum Schweigen bringen. Da greift Elisabeth, obwohl selber zutiefst von dem Gehörten getroffen, ein und stellt sich zwischen ihn und die Angreifer. Der Landgraf spricht sein Urteil: Tannhäuser wird aus der Gesellschaft verstoßen, er soll sich den Rompilgern anschließen und den Papst um Vergebung seiner Sünden bitten.

## DRITTER AUFZUG

7 Elisabeth wartet im Wartburgtal auf Tannhäusers Rückkehr. Pilger kommen aus Rom zurück, doch Tannhäuser ist nicht unter ihnen. Elisabeth bietet der Jungfrau Maria ihr Leben als Sühne für seine Schuld an. Dann kehrt sie auf die Wartburg zurück. Wolfram, der sie beobachtet hat, stimmt ein Lied an den Abendstern an, in dem er Elisabeths nahenden Tod vorausahnt. Der verzweifelte Tannhäuser erscheint und berichtet Wolfram von seiner Pilgerreise nach Rom und dass der Papst ihm die erhoffte Gnade verweigert habe. Nur wenn der päpstliche Priesterstab binnen dreier Tage frisches Grün hervorbrächte, seien Tannhäusers Sünden vergeben. Diesem bleibt nun nur noch die erneute Zuflucht zum Venusberg. In diesem Augenblick erscheint Venus leibhaftig und will Tannhäuser zu sich zurücklocken. Doch mit der Macht des Namens Elisabeth bannt Wolfram den Zauber der Göttin. Eine Prozession nähert sich von der Wartburg mit der toten Elisabeth. Ihr Opfertod hat Tannhäuser erlöst. Junge Pilger kehren aus Rom zurück und künden von der Gnade, die Tannhäuser zuteil geworden sei: Der Priesterstab des Papstes ist mit frischem Grün ausgeschlagen. Tannhäuser stirbt.

# SYNOPSIS

## ACT ONE

8 Tannhäuser, a minnesinger from the court of Hermann, Landgrave of Thuringia, has been at the Venusberg for some time now and is the lover of the goddess of love. In the midst of a bacchanal, the singer recalls his earlier life among humanity. He decides to leave Venus and her heavenly kingdom to return to earth. Venus tries to hold him back. But only when he calls to the Virgin Mary does the Venusberg let him go.

Tannhäuser finds himself in a valley not far from the Wartburg. A young shepherd praises the arrival of spring. A chorus of pilgrims on their way to Rome passes by in song, and Tannhäuser joins in. He is thus found by Landgrave Hermann and the singers accompanying him, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber, and Reimar von Zweter. Wolfram recognizes his long missing friend. But when asked where he has been so long, Tannhäuser dodges the question, saying he wants to go on his way. It is only when Wolfram mentions Elisabeth, the Landgrave's niece, and the effect that Tannhäuser's song has on her, that he changes his mind and returns with the others to the Wartburg. He wants to see Elisabeth again.

## ACT TWO

Elisabeth enters the Wartburg for the first time since Tannhäuser's disappearance. When Tannhäuser enters the hall together with Wolfram, she is unable to hide her feelings for the returning minnesinger. Tannhäuser also admits that he has returned for her. Tannhäuser leaves the hall joyfully, when soon thereafter the Landgrave enters and Elisabeth announces a singer competition in which Tannhäuser will also take part. He greets the arriving guests at the court. As the subject for the competition, he proposes "exploring the essence of love." Four pages announce

the order of the competition: Wolfram, Walther, and Biterolf sing the praises of pure, courtly ideal love, while Tannhäuser, who keeps on interrupting, sings ever more clearly the praises of sensual pleasure as the true essence of love. Finally, he goes so far as to appeal to Venus herself. Society and the singers present are scandalized and want to force Tannhäuser to silence. Elisabeth intervenes, although she herself is deeply hurt by what she hears, and places herself between Tannhäuser and the attackers. The Landgrave speaks his judgment: Tannhäuser is to be banished—he should join the pilgrims to Rome and ask the Pope to forgive him his sins.

## ACT THREE

9 Elisabeth waits in Wartburg Valley for Tannhäuser's return. The pilgrims return from Rome, but Tannhäuser is not among them. Elisabeth offers the Virgin Mary her life in atonement for his guilt. Then she returns to the Wartburg. Wolfram, who observed her, sings a song to the evening star in which he foresees Elisabeth's immanent death. The despairing Tannhäuser appears and reports to Wolfram of his pilgrimage to Rome, revealing that the Pope refused to grant him the mercy he had hoped for. Tannhäuser's sins would only be forgiven only if the Pope's crozier were to sprout fresh green leaves within the next three days. His only remaining option is to return to the Venusberg. At that very moment, Venus appears in the flesh and seeks to entice Tannhäuser back to her. Yet with the power of the name Elisabeth, Wolfram is able to counteract the magic of the goddess. A procession approaches the Wartburg with the dead Elisabeth. Her sacrificial death has redeemed Tannhäuser. Young pilgrims return from Rome and tell him of the mercy that Tannhäuser now has been granted: the Pope's crozier has indeed sprouted leaves. Tannhäuser dies.

# DER TANNHÄUSER

TEXT VON Achim von Arnim / Clemens Brentano

Nun will ich aber heben an,  
Vom Tannhäuser wollen wir singen,  
Und was er Wunders hat getan  
Mit Frau Venussinnen.

Der Tannhäuser war ein Ritter gut,  
Er wollt groß Wunder schauen,  
Da zog er in Frau Venus' Berg  
Zu andern schönen Frauen.

»Herr Tannhäuser, Ihr seid mir lieb,  
Daran sollt Ihr gedenken,  
Ihr habt mir einen Eid geschworen,  
Ihr wollt nicht von mir wanken.«

»Frau Venus, ich hab es nicht getan,  
Ich will dem widersprechen,  
Denn niemand spricht das mehr, als Ihr,  
Gott helf mir zu den Rechten.«

»Herr Tannhäuser, wie saget Ihr mir!  
Ihr sollet bei uns bleiben,  
Ich geb Euch meiner Gespielen ein  
Zu einem ehelichen Weibe.«

»Nehme ich dann ein ander Weib,  
Als ich hab in meinem Sinne,  
So muß ich in der Höllenglut  
Da ewiglich verbrennen.«

»Du sagst mir viel von der Höllenglut,  
Du hast es doch nicht befunden;  
Gedenk an meinen roten Mund,  
Der lacht zu allen Stunden.«

»Was hilft mich Euer roter Mund,  
Er ist mir gar unnehre,  
Nun gib mir Urlaub, Frau Venus zart,  
Durch aller Frauen Ehre.«

»Herr Tannhäuser, wollt Ihr Urlaub han,  
Ich will Euch keinen geben,  
Nun bleibet, edler Tannhäuser zart,  
Und frischet Euer Leben.«

»Mein Leben ist schon worden krank,  
Ich kann nicht länger bleiben,  
Gebt mir Urlaub, Fraue Zart,  
Von Eurem stolzen Leibe.«

»Herr Tannhäuser, nicht sprecht also,  
Ihr seid nicht wohl bei Sinnen;  
Nun laßt uns in die Kammer gehn  
Und spielen der heimlichen Minnen.«

»Eure Minne ist mir worden leid,  
Ich hab in meinem Sinne,  
O Venus, edle Jungfrau zart,  
Ihr seid eine Teufelinne.«

»Tannhäuser, ach, wie sprecht Ihr so,  
Bestehet Ihr mich zu schelten?  
Sollt Ihr noch länger bei uns sein,  
Des Worts müßt Ihr entgelten.«

»Das will ich nicht, Frau Venus zart,  
Ich mag nicht länger bleiben.  
Maria Mutter, reine Magd,  
Nun hilf mir von dem Weibe!«

Tannhäuser, wollt Ihr Urlaub han,  
Nehmt Urlaub von den Greisen,  
Und wo Ihr in dem Land umfahrt,  
Mein Lob, das sollt Ihr preisen.«

Der Tannhäuser zog wieder aus dem Berg  
In Jammer und in Reuen:  
»Ich will gen Rom in die fromme Stadt,  
All auf den Papst vertrauen.

Nun fahr ich fröhlich auf die Bahn,  
Gott muß es immer walten,  
Zu einem Papst, der heißt Urban,  
Ob er mich wolle behalten.

Herr Papst, Ihr geistlicher Vater mein,  
Ich klag Euch meine Sünde,  
Die ich mein Tag begangen hab,  
Als ich Euch will verkünden.

Ich bin gewesen ein ganzes Jahr  
Bei Venus, einer Frauen;  
Nun will ich Beicht und Buß empfang,  
Ob ich möcht Gott anschauen.«

Der Papst hat einen Stecken weiß,  
Der war vom dürren Zweige:  
»Wann dieser Stecken Blätter trägt,  
Sind dir deine Sünden verziehen.«

»Sollt ich leben nicht mehr denn ein Jahr,  
Ein Jahr auf dieser Erden,  
So wollt ich Reu und Buß empfang,  
Und Gottes Gnad erwerben.«

Da zog er wieder aus der Stadt,  
In Jammer und in Leiden:  
»Maria Mutter, reine Magd,  
Muß ich mich von dir scheiden,

So zieh ich wieder in den Berg,  
Ewiglich und ohn Ende,  
Zu Venus meiner Frauen zart,  
Wohin mich Gott will senden.«

»Seid willkommen Tannhäuser gut,  
Ich hab Euch lang entbehret,  
Willkommen seid, mein liebster Herr,  
Du Held, mir treu bekehret.«

Danach wohl auf den dritten Tag,  
Der Stecken hub an zu grünen,  
Da sandt man Boten in alle Land,  
Wohin der Tannhäuser kommen.

Da war er wieder in den Berg,  
Darinnen sollt er nun bleiben,  
So lang bis an den jüngsten Tag,  
Wo ihn Gott will hinweisen.

Das soll nimmer kein Priester tun,  
Dem Menschen Misstrost geben,  
Will er denn Buß und Reu empfang,  
Die Sünde sei ihm vergeben.

»  
**GROSSE HOFFNUNGEN  
HEGE ICH FÜR MEINE  
NEUE OPER,  
VON DER ICH GEGEN-  
WÄRTIG DAS TEXTBUCH  
FERTIG HABE:  
ES HAT 3 AKTE UND  
BERUHT AUF  
DER VERSCHMELZUNG  
DER SAGE VOM TANNHÄUSER  
MIT DER VOM  
WARTBURGKRIEGE.  
MIT DEM SOMMER GEHT'S  
AN DIE KOMPOSITION.**

«

Richard Wagner  
in einem Brief an Robert Schumann,  
12. Mai 1843

# DER TANNHÄUSER

TEXT VON Jakob und Wilhelm Grimm

Der edle Tannhäuser, ein deutscher Ritter, hatte viele Länder durchfahren und war auch in Frau Venus' Berg zu den schönen Frauen geraten, das große Wunder zu schauen. Und als er eine Weile darin gehaust hatte, fröhlich und guter Dinge, trieb ihn endlich sein Gewissen, wieder herauszugehen in die Welt, und begehrte Urlaub. Frau Venus aber bot alles auf, um ihn wanken zu machen: sie wolle ihm eine ihrer Gespielen geben zum ehelichen Weibe, und er möge gedenken an ihren roten Mund, der lache zu allen Stunden. Tannhäuser antwortete: kein ander Weib gehre er, als die er sich in den Sinn genommen, wolle nicht ewig in der Hölle brennen, und gleichgültig sei ihm ihr roter Mund, könne nicht länger bleiben, denn sein Leben wäre krank geworden. Und da wollte ihn die Teufelin in ihr Kämmerlein locken, der Minne zu pflegen, allein der edle Ritter schalt sie laut und rief die himmlische Jungfrau an, daß sie ihn scheiden lassen mußte. Reuevoll zog er die Straße nach Rom zu Papst Urban, dem wollte er alle seine Sünden beichten, damit ihm Buße aufgelegt würde und seine Seele gerettet wäre. Wie er aber beichtete, daß er auch ein ganzes Jahr bei Frauen Venus im Berg gewesen, da sprach der Papst: »Wann der dürre Stecken grünen wird, den ich in der Hand halte, sollen dir deine Sünden verziehen sein, und nicht anders.« Der Tannhäuser sagte: »Und hätte ich nur noch ein Jahr leben sollen auf Erden, so wollte ich solche Reue und Buße getan haben, daß sich Gott erbarmt hätte«; und vor Jammer und Leid, daß ihn der Papst verdamnte, zog er wieder fort aus der Stadt und von neuem in den teuflischen Berg, ewig und immerdar drinnen zu wohnen. Frau Venus aber hieß ihn willkommen, wie man einen lang abwesenden Buhlen emp-

fängt; danach wohl auf den dritten Tag hub der Stecken an zu grünen, und der Papst sandte Botschaft in alle Land, sich zu erkundigen, wohin der edle Tannhäuser gekommen wäre. Es war aber nun zu spät, er saß im Berg und hatte sich sein Lieb erkoren, daselbst muß er nun sitzen bis zum Jüngsten Tag, wo ihn Gott vielleicht anderswohin weisen wird. Und kein Priester soll einem sündigen Menschen Mißtrost geben, sondern verzeihen, wenn er sich anbietet zu Buß und Reue.

# KAMPF DER ZWEI PRINZIPIEN

TEXT VON Charles Baudelaire

»Tannhäuser« stellt den Kampf der zwei Prinzipien dar, die das menschliche Herz zu ihrem Hauptschlachtfeld erwählt haben, d. h. des Fleisches mit dem Geiste, der Hölle mit dem Himmel, Satans mit Gott. Und dieser Zweikampf wird mit unvergleichbarer Kunstfertigkeit unmittelbar in der Ouvertüre dargestellt. Was wurde nicht schon alles über dieses Stück geschrieben! Es ist jedoch anzunehmen, dass es Anlass zu vielen weiteren Thesen und überzeugenden Kommentaren gibt, da es die Eigenschaft wahrerer Kunstwerke ist, eine unerschöpfliche Quelle vielfältiger Anregungen zu sein. Wie ich sagte, fasst die Ouvertüre also die Idee des Dramas in zwei Stimmen zusammen: dem religiösen Gesang und dem sinnlichen Gesang, die, – ich bediene mich eines Ausspruchs von Liszt – »wie zwei Glieder im Finale ihre Gleichung finden.« Zuerst erklingt der Pilgerchor mit der Autorität des göttlichen Gesetzes, der sogleich den wahrhaften Sinn des Lebens verkündet, das Ziel universellem Pilgertums, kurz gesagt: Gott. Aber genauso, wie das innige Gefühl für Gott allmählich von den Begierden des Fleisches im Gewissen ausgelöscht wird, wird der repräsentative heilige Gesang nach und nach von den Seufzern der Wollust überschwemmt. Die wahrhaftige, die schreckliche, die universelle Venus ragt bereits in die Fantasie hinein. Und wer hat sich beim Hören der wundervollen Ouvertüre des »Tannhäusers« nicht den Gesang einfacher Liebender vorgestellt, die versuchen, die Zeit auszulöschen unter dem Dach ihrer Laube und die mit dem Stimmklang einer trunkenen Schauspieltruppe ihre Kampfansage an Gott in



der Sprache eines Horaz herausschleudern? Es handelt sich jedoch um etwas anderes, das zugleich wahrer und unheimlicher ist. Mattigkeit, Freuden, durchsetzt mit Fieber und schneidenden Ängsten, ein ständiges Heimkehren zu einer Lust, die verspricht endgültig zu befriedigen, aber niemals den Durst löscht. Heftige Bewegungen des Herzens und der Sinne, herrische Befehle des Fleisches, ganze Wörterbücher von Lautmalereien der Liebe lassen sich hier vernehmen. Schließlich ergreift das religiöse Thema nach und nach wieder die Herrschaft, langsam und allmählich, und besiegt das andere mit großer Friedfertigkeit, ruhmreich; ein Sieg, wie der des unwiderstehlichen Seins über das kränkliche und chaotische Sein – Sieg des Erzengels Michael über Luzifer.

# DER TANNHÄUSER

TEXT VON Heinrich Heine

Ihr guten Christen, laßt Euch nicht  
Von Satans List umgarnen!  
Ich sing' euch das Tannhäuserlied,  
Um Eure Seelen zu warnen.

Der edle Tannhäuser, ein Ritter gut,  
Wollt' Lieb' und Lust gewinnen,  
Da zog er in den Venusberg,  
Blieb sieben Jahre drinnen.

»Frau Venus, meine schöne Frau,  
Leb wohl, mein holdes Leben!  
Ich will nicht länger bleiben bei dir,  
Du sollst mir Urlaub geben.«

»Tannhäuser, edler Ritter mein,  
Hast heut' mich nicht geküsst;  
Küss' mich geschwind und sage mir:  
Was du bei mir vermisst?

Hab' ich nicht den allersüßesten Wein  
Tagtäglich dir kredenzt?  
Und hab' ich nicht mit Rosen dir  
Tagtäglich das Haupt bekränzt?«

»Frau Venus, meine schöne Frau,  
Von süßem Wein und Küssen  
Ist meine Seele worden krank;  
Ich schmachte nach Bitternissen.

Wir haben zuviel gescherzt und gelacht,  
Ich sehne mich nach Thränen,  
Und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt  
Mit spitzigen Dornen krönen.«

»Tannhäuser, edler Ritter mein,  
Du willst dich mit mir zanken;  
Du hast geschworen viel tausendmal,  
Niemals von mir zu wanken.

Komm, laß uns in die Kammer gehn,  
Zu spielen der heimlichen Minne;  
Mein schöner liljenweißer Leib  
Erheitert deine Sinne.«

»Frau Venus, meine schöne Frau,  
Dein Reiz wird ewig blühen;  
Wie viele einst für dich geglüht,  
So werden noch viele glühen.

Doch denk ich der Götter und Helden, die einst  
Sich zärtlich daran geweidet,  
Dein schöner liljenweißer Leib,  
Er wird mir schier verleidet.

Dein schöner liljenweißer Leib  
Erfüllt mich fast mit Entsetzen,  
Gedenk' ich, wie viele werden sich  
Noch späterhin dran ergetzen!«

»Tannhäuser, edler Ritter mein,  
Das sollst du mir nicht sagen,  
Ich wollte lieber, du schlägest mich,  
Wie du mich oft geschlagen.

Ich wollte lieber, du schlägest mich,  
Als daß du Beleidigung sprächest,  
Und mir, undankbar kalter Christ,  
Den Stolz im Herzen brächest.

Weil ich dich geliebet gar zu sehr,  
Nun hör' ich nun solche Worte –  
Leb wohl, ich gebe Urlaub dir,  
Ich öffne dir selber die Pforte.«

–

Zu Rom, zu Rom, in der heiligen Stadt,  
Da singt es und klingelt und läutet;  
Da zieht einher die Prozession,  
Der Papst in der Mitte schreitet.

Das ist der fromme Papst Urban,  
Er trägt die dreifache Krone,  
Er trägt ein rotes Purpurgewand,  
Die Schleppe tragen Barone.

»O heil'ger Vater, Papst Urban,  
Ich lass' dich nicht von der Stelle,  
Du hörst zuvor mir Beichte an,  
Du rettetest mich von der Hölle!«

Das Volk es weicht im Kreis zurück,  
Es schweigen die geistlichen Lieder:  
»Wer ist der Pilger bleich und wüst,  
Vor dem Papste kniet er nieder?«

»O heil'ger Vater, Papst Urban,  
Du kannst ja binden und lösen,  
Errette mich von der Höllenqual  
Und von der Macht des Bösen.

Ich bin der edle Tannhäuser genannt,  
Wollt Lieb' und Lust' gewinnen,  
Da zog ich in den Venusberg,  
Blieb sieben Jahre drinnen.

Frau Venus ist eine schöne Frau,  
Liebreizend und anmutreiche;  
Die Stimme ist wie Blumenduft,  
Wie Blumenduft so weiche.

Wie der Schmetterling flattert um eine Blum',  
Am zarten Duft zu nippen,  
So flatterte meine Seele stets  
Um ihre Rosenlippen.

Ihr edles Gesicht umringeln wild  
Die blühend schwarzen Locken;  
Schaun dich die großen Augen an,  
Wird dir der Atem stocken.

Schaun dich die großen Augen an,  
So bist du wie angekettet;  
Ich habe nur mit großer Not  
Mich aus dem Berg gerettet.

Ich hab' mich gerettet aus dem Berg,  
Doch stets verfolgen die Blicke  
Der schönen Frau mich überall,  
Sie winken: komm zurücke!

Ein armes Gespenst bin ich am Tag,  
Des Nachts mein Leben erwachet,  
Dann träum' ich von meiner schönen Frau,  
Sie sitzt bei mir und lachet.

Sie lacht so gesund, so glücklich, so toll,  
Und mit so weißen Zähnen!  
Wenn ich an dieses Lachen denk',  
So weine ich plötzliche Thränen.

Ich liebe sie mit Allgewalt,  
Nichts kann die Liebe hemmen!  
Das ist wie ein wilder Wasserfall,  
Du kannst seine Fluten nicht dämmen;

Er springt von Klippe zu Klippe herab,  
Mit lautem Tosen und Schäumen,  
Und bräch' er tausendmal den Hals,  
Er wird im Laufe nicht säumen.

Wenn ich den ganzen Himmel besäß',  
Frau Venus schenkt' ich ihn gerne;  
Ich gäb' ihr die Sonne, ich gäb' ihr den Mond,  
Ich gäbe ihr sämtliche Sterne.

Ich liebe sie mit Allgewalt,  
Mit wildentzügelten Flammen –  
Ist das der Hölle Feuer schon,  
Und wird mich Gott verdammen?

O heil'ger Vater, Papst Urban,  
Du kannst ja binden und lösen!  
Errette mich von der Höllenqual  
Und von der Macht des Bösen.«

Der Papst hub jammernd die Händ' empor,  
Hub jammernd an zu sprechen:  
»Tannhäuser, unglücksel'ger Mann,  
Der Zauber ist nicht zu brechen.

Der Teufel, den man Venus nennt,  
Er ist der Schlimmste von allen,  
Erretten kann ich dich nimmermehr  
Aus seinen schönen Krallen.

Mit deiner Seele mußt du jetzt  
Des Fleisches Lust bezahlen,  
Du bist verworfen, du bist verdammt  
Zu ewigen Höllenqualen.«

–

Der Ritter Tannhäuser er wandelt so rasch,  
Die Füße die wurden ihm wunde.  
Er kam zurück in den Venusberg  
Wohl um die Mitternachtstunde.

Frau Venus erwachte aus dem Schlaf,  
Ist schnell aus dem Bette gesprungen;  
Sie hat mit ihrem weißen Arm  
Den geliebten Mann umschlungen.

Aus ihrer Nase rann das Blut,  
Den Augen die Thränen entflossen;  
Sie hat mit Thränen und Blut das Gesicht  
Des geliebten Mannes begossen.

Der Ritter legte sich ins Bett,  
Er hat kein Wort gesprochen.  
Frau Venus in die Küche ging,  
Um ihm eine Suppe zu kochen.

Sie gab ihm Suppe, sie gab ihm Brot,  
Sie wusch seine wunden Füße,  
Sie kämmte ihm das struppige Haar,  
Und lachte dabei so süße.

»Tannhäuser, edler Ritter mein,  
Bist lange ausgeblieben,  
Sag an, in welchen Landen du dich  
So lange herumgetrieben?«

»Frau Venus, meine schöne Frau,  
Ich hab in Welschland verweilet;  
Ich hatte Geschäfte in Rom und bin  
Schnell wieder hierher geeilet.

Auf sieben Hügeln ist Rom gebaut,  
Die Tiber thut dorten fließen;  
Auch hab' ich in Rom den Papst gesehn,  
Der Papst, er läßt dich grüßen.

Auf meinem Rückweg sah ich Florenz,  
Bin auch durch Mailand gekommen,  
Und bin alsdann mit raschem Mut  
Die Alpen hinaufgeklommen.

Und als ich über die Alpen zog,  
Da fing es an zu schneien,  
Die blauen Seen die lachten mich an,  
Die Adler krächzen und schreien.

Und als ich auf dem Sankt Gotthard stand,  
Da hört' ich Deutschland schnarchen;  
Es schlief da unten in sanfter Hut  
Von sechsendreißig Monarchen.

In Schwaben besah ich die Dichterschul',  
Doch tut's der Mühe nicht lohnen;  
Hast du den Größten von ihnen besucht,  
Gern wirst du die kleinen verschonen.

Zu Frankfurt kam ich am Schabbes an,  
Und aß dort Schalet und Klöse;  
Ihr habt die beste Religion,  
Auch lieb' ich das Gänsegekröse.

In Dresden sah ich einen Hund,  
Der einst sehr scharf gebissen,  
Doch fallen ihm jetzt die Zähne aus,  
Er kann nur bellen und pissen.

Zu Weimar, dem Musenwitwensitz,  
Da hört' ich viel Klagen erheben,  
Man weinte und jammerte: Goethe sei tot,  
Und Eckermann sei noch am Leben!

Zu Potsdam vernahm ich ein lautes Geschrei –  
›Was gibt es?‹ rief ich verwundert.  
›Das ist der Gans in Berlin, der liest  
Dort über das letzte Jahrhundert.‹

Zu Göttingen blüht die Wissenschaft,  
Doch bringt sie keine Früchte.  
Ich kam dort durch in stockfinstrer Nacht,  
Sah nirgendwo ein Lichte.

Zu Celle im Zuchthaus sah ich nur  
Hannoveraner – O Deutsche!  
Uns fehlt ein Nationalzuchthaus  
Und eine gemeinsame Peitsche!

Zu Hamburg frug ich: warum so sehr  
Die Straßen stinken thäten?  
Doch Juden und Christen versicherten mir,  
Das käme von den Fleeten.

Zu Hamburg, in der guten Stadt,  
Wohnt mancher schlechte Geselle;  
Und als ich auf die Börse kam,  
Ich glaubte, ich wär' noch in Celle.

Zu Hamburg in der guten Stadt,  
Soll keiner mich wiederschauen!  
Ich bleibe jetzt im Venusberg  
Bei meiner schönen Frauen.«

# TANNHÄUSER UND DIE KÜNSTLICHEN PARADIESE

TEXT VON Hans Mayer

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

»  
**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.**

«

Charles Baudelaire,

»Richard Wagner und ›Tannhäuser‹ in Paris«, 1861

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. Meser 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, das sie sich auf einer nur in diesem Bereich geläufigere Obszönität bezögen. Es genügte, 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 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 traditionsbildende 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.

Hunderte Jahre vorher aber, als Hoffmann »Das Märchen 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 der 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 Liebessehnsucht bedeutet, war bei Berlioz in der »Phantastischen Symphonie« als »fixe Idee« komponiert worden: ewige Sehnsucht, ewig unerfüllt.

Aber diese Subjektivität ist nur Ausdruck einer Übergangsepoche. 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 bloßen 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 Stolzing, 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 Venusberg«. 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 deutsch-romantischen 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 Geschenk 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 betont. Mit diesem Deutschtum aber verhält er 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 gerne 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. Die große Bariton-Cantilene in D-Dur, die Wolfram bei der Wiederbegegnung mit Tannhäuser anstimmt, um den Freund zur Rückkehr zu Elisabeth zu veranlassen, und die dann durch die einstimmenden vier Sänger und den Landgrafen zum Sextett erweitert wird, bedeutet einen melodischen Einfall ersten Ranges, bleibt aber ganz unverkennbar der Tradition der französischen und italienischen Opernszene verhaftet.

Trotzdem sind die deutschen und außerdeutschen geistig-seelischen Bereiche durch Musik von extremster Gegensätzlichkeit ausgedrückt. Die Genialität der »Tannhäuser«-Partitur beruht gerade darauf. Baudelaire, der alles aufspürte, formuliert so: »Wir haben in Richard Wagner zwei Menschen entdeckt, den Mann der Ordnung und den Mann der Leidenschaft.« Auch hier gibt es eine sonderbare und für Wagner kennzeichnende Ambivalenz der musikalischen Haltung: in der Dichtung soll die französisch-heidnische Welt des Venusbergs, die Welt der artifiziellen Kunst, durch die deutsche Landschaft, das deutsche Kunstideal, Sittenreinheit und Heiligkeit überwunden werden. Der musikalische Ausdruck



aber dieser Deutschheit, der hohen Minne, der Rittertradition, ist reichlich konservativ, um nicht zu sagen herkömmlich. Der Pilgerchor und Wolframs Liedformen besitzen eine fatale Ähnlichkeit mit der musikalischen Nachfolge der Romantik durch die »kleinen Meister« des deutschen Männergesangs. Die unüberbietbare Beliebtheit von Pilgerchor oder Lied an den Abendstern hat das nachträglich bestätigt. Es ist in der Tat nicht leicht, dem Eröffnungslied Wolframs im Sängerkrieg musikalisch gerecht zu werden. Es-Dur, völlig rhythmische Unergiebigkeit des 2/2-Taktes, Modulation von Es-Dur nach c-Moll, nach As-Dur, Septime der Dominante, Rückkehr in die Grundtonart mit Harfenklängen: es ist schwer, sich eine konservativere, spannungslosere Musik vorzustellen. Auch Wolframs zweite Cantilene, gegen Tannhäuser gerichtet, unter Wiederaufnahme der Es-Dur-Tonart, ist zwar sehr sangbar und sängerisch wirkungsvoll (»Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang«), aber sie bleibt rhythmisch und harmonisch ebenso unergiebig.

Der Venuswelt dagegen hat Wagner schon in der Urfassung, erst recht im Pariser Bacchanale, eine Musik von äußerster Genialität geschenkt, die in der rhythmischen Vielfalt, der Klangphantasie und Neuartigkeit der Instrumentation über alles hinausragt, was vorher von ihm geschaffen worden war. Die festen und starren Rhythmen des Pilgerchors oder der herkömmlichen deutschromantischen Cantilene sind gebrochen, alles scheint zu gleiten; die Eindeutigkeit der Tonarten scheint verwischt, das dunkle Tremolo des »Holländer«-Orchesters hat sich in ein flirrendes Tremolieren der Geigen verwandelt; kühne Figurationen fahren wie Stichflammen auf. Die erotische Eindeutigkeit der rhythmischen Bewegung wird schon im Venusbergteil der »Tannhäuser«-Ouvertüre durch chromatisch aufsteigende Sextolengänge der Celli gestützt; ein Taktbeginn im Forte wird sogleich wieder ins Piano zurückgenommen. Wenn dann aber – abermals in der Ouvertüre – diese eindeutige Musik

der Ausschweifung in Tannhäusers Venuslied übergeht, so bedeutet das zwar eine kräftige instrumentale Steigerung, läßt aber sogleich auch die schwirrende, unfaßbare Tonwelt der Frau Venus in das deutschmarschmäßig preisende Lied Tannhäusers, des deutschen Musikers in Paris, übergehen ...

Hat Wagner gewußt, daß der musikalische Gegensatz zwischen Tannhäuser und Wolfram als Antithese romantischer Epigonik und neuer Wagner-Musik gestellt worden war? Vieles spricht dafür. Das Unbehagen Mendelssohns und Robert Schumanns vor der »Tannhäuser«-Partitur war nicht unberechtigt: Sie mußten sich in eigener Sache angegriffen fühlen. Immerhin hatte Wagner seinem musikalischen Gegenspieler Wolfram noch eine ernstgemeinte musikalische Ausdrucksform gegeben. Die musikalische Kennzeichnung Beckmessers gegenüber dem Wagnerianer Stolzing sollte ungünstiger ausfallen: so wenigstens war es beabsichtigt. Auch hier freilich erhielt die Beckmessermusik schließlich doch eine ganz andere Dimension.

Nur äußere Züge hat die Tannhäusergestalt Richard Wagners mit dem schweifenden, irrenden, schließlich zum Heil gelangenden Rittertyp der deutschen romantischen Oper gemein. Er steht aber ebenso wenig, wie die Weltschmerzgestalten Grabbes, Immermanns oder Lenaus, in der Tradition des Don Juan: Weshalb Baudelaire an Wagners Tannhäuser besonders zu rühmen weiß, daß er sich nicht mit der lästigen Menge der erotischen Opfer, den »unzähligen Elviras«, eingelassen habe. »Wir sehen hier keinen gewöhnlichen Wüstling, der von einer Schönen zur anderen flattert, sondern den allgemeinen, universalen Mann, in morganatischer Verbindung mit dem absoluten Ideal der Wollust, mit der Königin über alle Teufelinnen, alle Fauninnen und alle Satyrinnen, die seit dem Tode des Großen Pan unter die Erde verbannt wurden: mit der unzerstörbaren und unwiderstehlichen Venus.« Tannhäusers Bindung aber an Venus besitzt religiöse Inbrunst. Auch diese Erkenntnis steht schon bei Baudelaire,

der das Verhalten des Sängers im Venusberg als Übermaß einer kraftvollen Natur beschreibt, die sich mit aller Kraft dem Bösen statt dem Guten ergibt und ihre Leidenschaft bis zur Höhe einer Gegenreligion erhebt. Weil dem so ist, muß der zynische »dissoluto« Don Juan zur Hölle fahren, während die Höllenreligion Tannhäusers durch himmlische Gnade und das Liebesopfer Elisabeth zunichte gemacht wird. Fortiter peccare. Das Unmaß der Sünde führt eher zum Heil als der Zynismus des Don Giovanni. Das lehrte bereits die mittelalterliche Legende vom Gregorius. Auch Tannhäuser im Venusberg ist eigentlich, mit Thomas Mann zu sprechen, ein »Erwählter«. Hier spürt man ein Grundprinzip alles Kunstschaffens der unechten Paradiese. Schon bei Hoffmann schlug das Hochgefühl der Poesie immer wieder in Alltagsmisere um. Der schöngeistige Kater Murr wurde zum Gegenstück des Kapellmeisters Kreisler. Bereits der Tannhäuser Heinrich Heines sehnte sich in der Wollust nach Schmerzen. Wenn die künstlichen Paradiese ihre höchste Beglückung vermitteln, ist der Umschlag nahe. Text und Musik Richard Wagners geben diesen Augenblick mit größter Eindringlichkeit. Tannhäuser erwacht zu Füßen der Venus, »als fahre er aus einem Traume auf«. Seine ersten Worte bedeuten bereits den Umschlag. Die Grenze ist erreicht, wo das künstliche Paradies erneute Sehnsucht nach der irdischen Unvollkommenheit erweckt. Zum erstenmal bei Wagner jene Konstellation, die sich später als Auftaumen Parsifals aus der Umarmung Kundrins wiederholen soll. Auch dort tritt die Leidensvision – Amfortas und die Wunde – mitten im künstlichen Paradies auf, denn natürlich ist die Welt der Blumenmädchen abermals ein künstliches Paradies der höchsten Vollendung.

»Zu viel! Zu viel! oh, daß ich nun erwachte!« Das Absinken der musikalischen Linie mit dem charakteristischen Vorhalt weist Tannhäuser an dieser Stelle bereits als Gefährten des siechen Tristan aus. Die Stelle könnte im dritten Tristan-Akt stehen. Das Liebeslager Tannhäusers zu

Füßen der Venus ist so weit gar nicht vom Schmerzenslager Tristans entfernt.

In der Religion Tannhäusers und der Ästhetik künstlicher Paradiese wird eine seltsam dualistische Weltsicht spürbar, die durchaus gnostische Züge besitzt. Gleichzeitigkeit von Religion und Gegenreligion, Himmel und Hölle, Venus und Elisabeth. Die Welten sind nicht streng voneinander zu scheiden. Die Schmerzvision dringt ein im Venusberg, die Venuswelt taucht an der Oberfläche auf und breitet sich plötzlich zu Füßen der Wartburg aus. Es gehört zu den genialsten Zügen des Tannhäuser, dieses Ineinander, das Wechselspiel der Welten, bereits in der Ouvertüre gestaltet zu haben.

Die Venuswelt wird bei Wagner als gegendeutscher Bereich verstanden. Der Venusberg ist Hölle, aber er ist gleichzeitig auch eine Reminiszenz des Komponisten an die schweren Hungerjahre in Paris. Daß gerade für die »Tannhäuser«-Aufführung an der Pariser Oper das Bacchanale seine endgültige Gestalt empfing, war nur folgerichtig. Der Venusberg ist Gegenreligion, die stets bedroht ist durch Tageslicht, regelmäßige Wiederkehr der Jahreszeiten, denn in der Hölle steht die Zeit still, durch menschliches Leid und Glück, durch die natürliche Unvollkommenheit alles Menschlichen. Zu dieser Fülle der Dualismen fügt Wagner überdies noch die geschichtliche Antithese von Antike und mittelalterlichem Christentum. Frau Venus ist ein Geschöpf der antiken Mythologie; in ihrem Bereich gibt es nicht bloß die Inkarnation von Trieb und Lust, Faune und Satyre und Bacchantinnen, sondern auch die drei Grazien, die ganz nahe das Liebeslager der Venus umstehen und dafür sorgen, daß der erotische Taumel schließlich als maßvolle Schönheit in malerisch-plastischen Gruppen gebändigt wird. Die Verbindung des Tierischen und des Göttlichen wird – fast unnötigerweise – durch die Symbolik der Leda und Europa, von Schwan und Stier, noch unterstrichen.

Höchst merkwürdig ist der musikalische Ausdruck dieses Übergangs vom Trieb zum Maß. »Bei Ausbruch der höchsten Raserei«, wie Wagner schreibt, muß der Paukenwirbel auf H einen regelrechten Orgelpunkt markieren, über dem sich Akkorde der Wollust drängen, die aber unverkennbar schon ein Absinken der Sättigung, eine Ermattung erkennen lassen. Höhepunkte der Leidenschaft versteht Wagner – auch schon in der »Tannhäuser«-Partitur – als Form der reinen Grundakkorde, etwa im punktierten Rhythmus der Dreiklänge von C, F und G. Der reine Dreiklang als Ausdruck natürlicher Vorgänge ist von Wagner immer wieder verwendet worden. Das Venusberg-Bacchanale bedeutet nicht bloß Auflösung aller Formen, ziellose Ekstase, sondern ist bei Wagner gleichzeitig streng geformt, antike Gegensätzlichkeit, geprägte Form. Der Venusberg als künstliches Paradies ist – wie Baudelaire schon beim ersten Anhören der »Tannhäuser«-Musik erkannte – gleichzeitig Leidenschaft und Ordnung. Die Hölle selbst hat ihre Rechte und Gesetze.

## ALBATROS

Charles Baudelaire

Oft fangen die Matrosen zum Vergnügen  
Sich Albatrose, welche mit den weiten  
Schwingen gelassen um die Schiffe fliegen,  
Die über bittere Meerestiefen gleiten.

Wenn sie sich linkisch auf den Planken drängen,  
Die Könige der Bläue, wie verlegen  
Und kläglich da die weißen Flügel hängen,  
Ruder, die schleppend sich zur Seite legen.

Beflügelt, doch wie schwächlich und gespreizt!  
Zuvor so schön, jetzt häßlich und zum Lachen!  
Der eine mit der Pfeife seinen Schnabel reizt,  
Der andre sucht ihn hinkend nachzumachen!

Dem Herrscher in den Wolken gleicht der Dichter,  
Der Schützen narrete, der den Sturm bezwang;  
Hinabverbannt zu johlendem Gelächter,  
Behindern Riesenschwingen seinen Gang.

# SINNlichkeit IN DER MODERNEN WELT

TEXT VON Richard Wagner

38

Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günstigere Entwicklung setzte, endlich durch persönliche, in einem gewissen Sinne berausende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie, in mir gestaltetes Wesen von seiner eigenthümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte. Dieser Trieb wäre im Leben nur zu stillen gewesen, wenn ich auch als Künstler Glanz und Genuß durch vollständige Unterordnung meines wahren Wesens unter die Anforderungen des öffentlichen Kunstgeschmackes zu erstreben gesucht hätte; ich hätte mich der Mode und der Spekulation auf ihre Schwächen hingeben müssen, und hier, an diesem Punkte, wurde es meinem Gefühle klar, daß ich beim wirklichen Eintritte in diese Richtung vor Ekel zu Grunde gehen müßte. Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt Dessen dar, was unsere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; und als Künstler stellte sich dieß mir als erreichbar wiederum nur in der Richtung dar, die ich bereits als Aus-

beutung unseres elenden öffentlichen Kunstwesens kennen gelernt hatte. Im Punkte der wirklichen Liebe beobachtete ich zu gleicher Zeit an einer von mir bewunderten Frau die Erscheinung, daß ein dem meinigen gleiches Verlangen sich nur an den trivialsten Begegnungen befriedigt wähnen durfte, und zwar in einer Weise, daß der Wahn dem Bedürfnisse nie wahrhaft verhüllt werden konnte. – Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich und künstlerisch, nothwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangens Anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, – nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte? – Wie albern müssen mir nun die in moderner Lüderlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem Tannhäuser eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen sie einzig im Gedichte Dessen, den sie eben nicht begreifen können.

39

Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Gestalt des Tannhäusers mahnend wiederkehrte,

# ERLÖSUNG VOM EROS

TEXT VON Jens Schroth

und mich zur Vollendung seiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäusers entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten. – Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurtheil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dieß fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit; – dieß Wissen sollte ich mir erst noch gewinnen.

40

In seiner Denkschrift »Eine Mittheilung an meine Freunde« von 1851 erwähnt Wagner nur einige wenige Quellen, die ihn zur Dichtung seines »Tannhäuser und Der Sängerkrieg auf Wartburg« angeregt haben: »In dieser Stimmung fiel mir das deutsche Volksbuch vom ›Tannhäuser‹ in die Hände; diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich sogleich auf das Heftigste; sie konnte dies aber auch erst jetzt. Keineswegs war mir der Tannhäuser an sich eine völlig unbekannte Erscheinung: schon früh war er mir durch Tiecks Erzählung bekannt geworden. Er hatte mich damals in der fantastisch mystischen Weise angeregt, wie Hoffmanns Erzählungen auf meine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von diesem Gebiete aus auf meinen künstlerischen Gestaltungstrieb Einfluß ausgeübt worden. Das durchaus moderne Gedicht Tiecks las ich jetzt wieder durch, und begriff nun, warum seine mystisch kokette, katholisch frivole Tendenz mich zu keiner Teilnahme bestimmt hatte; es ward mir dies aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede ersichtlich, aus dem mir das einfache echte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat. – Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die, wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem ›Sängerkrieg auf Wartburg‹ in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieses dichterische Moment hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmanns kennen gelernt; aber, gerade wie die Tieck'sche vom Tannhäuser, hatte sie mich ganz ohne Anregung zu dramatischer

41

Gestaltung gelassen. Jetzt geriet ich darauf, diesem Sängerkriege, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimatlich anwehte, in seiner einfachsten, echtsten Gestalt auf die Spur zu kommen; dies führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom ›Sängerkriege‹, das mir glücklicher Weise einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte, verschaffen konnte. – Dieses Gedicht ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epischen Dichtung ›Lohengrin‹ in Zusammenhang gesetzt: auch dieß studirte ich, und hiermit war mir mit einem Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für das Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht eine Ahnung gehabt hatte.« Neben den erwähnten Erzählungen von Tieck und Hoffmann kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass Wagner die »Tannhäuser«-Variante aus »Des Knaben Wunderhorn«, Heines Gedicht »Der Tannhäuser« aus dem dritten Band des »Salon«, Ludwig Bechsteins »Tannhäuser-Erzählung« aus seinem »Sagenschatz aus dem Thüringerland« sowie die diversen Sagen einerseits um Tannhäuser wie um den Hørselberg (der bei Wagner zum Venusberg wird) aus den »Deutschen Sagen« der Gebrüder Grimm kannte. Bei dem erwähnten »Philolog« handelt es sich um Theodor Lucas, dessen Abhandlung »Über den Krieg von Wartburg« 1838 erschienen war und den mittelhochdeutschen »Singerkriec ûf Wartburc« (entstanden um 1260) wiedergibt und untersucht. Im gleichen Aufsatz verfasst der Autor eine Inhaltsangabe des mittelalterlichen Epos »Lohengrin«, das Wagner zu seiner späteren Oper anregen sollte. Nicht unerwähnt sei Wagners Kenntnis von Novalis' Romanfragment »Heinrich von Ofterdingen« (1802). Lucas stellt in seinem Aufsatz die These auf, dass der im »Sängerkrieg-Epos« erwähnte Ofterdingen identisch oder zumindest stoffgeschichtlich verwandt mit dem historischen Dichter Tannhäuser ist, dessen Lebensdaten nicht genau bestimmt werden können, dessen Tod aber um

1265 datiert werden kann. Dieser Minnesänger wird ab dem 15. Jahrhundert in sündiger Verstrickung mit dem Venusberg in Verbindung gebracht. Lucas gab also mit seiner These den Ausschlag für Wagners Verknüpfung des Themenkreises des Sängerkrieges auf der Wartburg und dem von Tannhäuser im Venusberg. Diese Vermischung der Stoffkreise spricht ebenso für seine außergewöhnliche Belesenheit wie sein ganz eigenes dramatisches Gespür.

Die Gegensätzlichkeit der beiden Handlungsstränge vom Sängerkrieg auf der Wartburg einerseits und Tannhäusers Venusverfallenheit andererseits stellt nicht so sehr den Konflikt des Künstlers mit der Gesellschaft dar, wiewohl derartige Deutungen auf der Opernbühne durchaus ihre Berechtigung haben. Das grundsätzlich problematische Potenzial der Oper hat Charles Baudelaire in seiner Schrift »Richard Wagner und der Tannhäuser in Paris« 1861 über die Uraufführung der erweiterten Fassung (der sogenannten »Pariser Fassung«) auf den Punkt gebracht: »Tannhäuser stellt den Kampf der zwei Prinzipien dar, die das menschliche Herz zu ihrem Hauptschlachtfeld erwählt haben, d. h. des Fleisches mit dem Geiste, der Hölle mit dem Himmel, Satans mit Gott.« Baudelaire scheint hier eine geistige und künstlerische Wahlverwandtschaft mit Wagner empfunden zu haben. Überhaupt waren es die französischen avantgardistischen Dichter, die den »wagnérisme« zu einer wesentlichen Denkrichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhoben. Es ist jedoch zu fragen, ob Baudelaire Wagner in diesem Falle nicht zu sehr in sein eigenes Denken eingemeindet und in dieser Hinsicht sogar überschätzt. Baudelaire gibt in seiner eigenen Dichtung den christlichen Erlösungsgedanken auf, dies allerdings als Bestandteil eines langen und grausamen Selbstbestimmungskampfes des Menschen in einer Welt ohne Transzendenz und damit ohne Gott. Ihm geht es dabei aber nicht um die Lobpreisung des animalisch Bösen, das nur banal sein kann, sondern um das Ersinnen eines intelligenten Bösen, um in

einer höchst komplizierten Zirkelbewegung ein Höchstmaß des Bösen zu schaffen und von diesem aus in die Idealität abzuspringen. Dies ist keinesfalls ein neuer philosophischer Gedanke, sondern findet sich bereits bei vielen Denkern der Gnosis und des Manichäismus. In ihm erscheint der Mensch als ein innerlich zerissener »homo duplex«, ein zweigeteiltes Wesen, das »seinen satanischen Pol befriedigen muss, um den himmlischen zu spüren« (Hugo Friedrich, »Die Struktur der modernen Lyrik«). So weit geht Wagner aber keineswegs. Schon das erste Wort, das Tannhäuser der heidnischen Liebesgöttin Venus im Hörselberg zuruft, hat nichts mit einer Selbstwerdung aus dem Geiste des Bösen zu tun, sondern teilt vielmehr etwas von der Überforderung des Leistungserotikers mit: »Zu viel! Zu viel! O, daß ich nun erwache!« Im Traum hörte er Glockengeläut, das ihn an die christliche Oberwelt gemahnte. Wir erleben ihn also nicht im Zustand geistesferner Sinnlichkeit, sondern vielmehr als einen unter ihr Leidenden: Gleich zu Beginn sehnt er sich nach der geistigen Ordnung einer hierarchisch geordneten und irdischen Christenheit zurück. Der von Baudelaire gemeinte Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Ordnung findet also nicht statt, auch wenn Wagner, vor allem in der Pariser Fassung, den Hörselberg mit einer musikalischen Sensualität ausgestattet hat, die er sich als Textdichter verweigerte.

#### VENUSBERG UND WARTBURG

Die Scheinhaftigkeit dieser Problematik teilt sich auch musikalisch mit – insbesondere in der überarbeiteten Dresdner Fassung, die oft wegen ihrer stilistischen Ausgewogenheit der Pariser Fassung vorgezogen wird. Augen- und ohrenscheinlich wird dies dadurch, dass Tannhäuser beim Sängerkrieg im zweiten Akt die vierte Strophe eben jenes Liedes singt, dessen erste drei Strophen er im ersten Akt an Venus

gerichtet hat. Auf der Wartburg führt dies zum Skandal, im Hörselberg verabschiedet sich der Sänger mit diesem Lied sehr zu deren Ärger von der Liebesgöttin. Aber eben dieser musikalische Zusammenhang in zwei sich vollkommen widersprechenden Situationen tendiert dazu, die Wirkung des musikalischen Materials selbst aufzuheben. Die musikalische Übereinstimmung der Liedstrophen ist auch dramaturgisch in eine gleichmachende Parallelaktion eingebunden. Im Hörselberg trägt er die einzelnen Strophen in einer tonartlichen Steigerungsform von Des-Dur (1. Strophe) über D-Dur (2. Strophe) bis Es-Dur (3. Strophe) vor. Der Eindruck der vorwärtsdrängenden Steigerung wird noch verstärkt durch schneller werdendes Tempo und verstärkte Instrumentierung (zunächst solistische Harfe, dann zugefügte Streicherpizzikati, zuletzt kommen hohe Holzbläser und Hörner hinzu). Im Sängerwettstreit wird das zuvor chromatische Prinzip nun diatonisch wiederholt. Zunächst erklingt Wolframs Loblied des höfisch sublimierten Liebesideals in Es-Dur (»Blick ich umher in diesem edlen Kreise«). Tannhäuser antwortet diesem in F-Dur. Walthers Minnelied – in B-Dur vorgetragen (»Den Bronnen, denn uns Wolfram nannte...«) – wird von Tannhäuser in C-Dur verspottet. Dem stellt sich Biterolf in D-Dur entgegen (»Heraus zum Kampfe mit uns allen«), was endlich dazu führt, das Tannhäuser sein Preislied auf Venus in E-Dur anstimmt (»Dir Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen«). Es ist dieselbe Musik wie im ersten Akt und führt die dortigen Halbtonschritterhöhungen von Des über D nach Es konsequent nach E zu Ende.

Eine ähnliche akkordisch-dramaturgische Verwicklung findet sich am Ende der zweiten Szene des ersten Akts. Tannhäuser befreit sich mit dem Ruf: »Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria!« von den venerischen Verlockungen. Unter das Wort »Maria« setzt Wagner im Orchester einen Dominantquartsextakkord, der im allgemeinen Sprachgebrauch auch als »Erlösungsquartsextakkord« bezeichnet wird (und dies nicht

erst seit Wagner). Es ist genau der gleiche Akkordtypus, der im dritten Akt bei Wolframs Anruf an Tannhäuser, der nun wiederum den Lockungen des Venusberges zu erliegen droht, zu dem Namen »Elisabeth« im Orchester erklingt. Und bereits am Ende des ersten Aktes erklingt dieser Akkord zu Wolframs an Tannhäuser gerichtetes: »Bleib bei Elisabeth!« Häufig wurde dies als psychologischer Hinweis dafür genommen, dass es sich gewissermaßen um eine »unio mystica« zwischen der Jungfrau Maria und Elisabeth handele. Diese nachvollziehbare Deutung wird aber zumindest dadurch relativiert, dass Tannhäuser eben auch Venus mit genau diesem Akkord im zweiten Akt beim Sängerkrieg evoziert, was wiederum in der Aufführungsgeschichte nach 1960 häufig dazu führte, Elisabeth und Venus mit der gleichen Sängerin zu besetzen.

Wenn nun aber alle drei Frauen – ob Jungfrau, Elisabeth oder Venus – in gleicher Weise musikalisch angerufen werden und damit gleichzeitig als musikalische Projektion für weiß Gott welchen weiblichen Erlösungsgedanken Tannhäusers dienen, so ist der gesellschaftliche Aspekt lediglich eine Scheinproblematik. Tannhäuser ist kein Künstler, der in Wagners Oper als Vorläufer von Heinse, Laube oder anderen Dichtern des Jungen Deutschland gesehen werden kann. Er steht nicht für die philosophisch von Ludwig Feuerbach begründete Emanzipation der Sinnlichkeit. Und Elisabeth ihrerseits steht in einer Reihe von Frauenfiguren, die durch ihr »Opfer« die Rückzüge der Männer – Tannhäusers wie Wagners – vor dieser »ethischen« Sinnlichkeit sublimieren. In »Tristan« geschieht dies durch exterrestrische Verklärung, bei den »Meistersingern« mittels jovialer Entsagung Hans Sachs', im »Parsifal« durch die engelhaftete Unschuld des Titelhelden.

Wagner hat beim »Tannhäuser« zum ersten Mal auf die Typologie der Nummernoper verzichtet. Gleichwohl ist das Werk in Wagners strengem Sinn noch nicht Musikdrama, sondern Oper, allerdings großzügig in Szenen unterteilt. Diese sind durch Musik auf bzw. hinter der Szene und Bezüge zwischen einzelnen Musiken sinnvoll gegliedert. Die Querverbindung nebst deren nivellierenden Auswirkungen zwischen Venusberg und Sängerkrieg wurde bereits erwähnt. Sirenengesänge und Pilgerchöre, Jagdmusik und Programm-Sinfonik, das Bacchanal der Pariser Fassung, das in unserer Neuproduktion zu hören ist, schlagartige Verwandlung des Venusbergs in das Wartburgtal mit Hirtengesang und begleitendem Englischhorn, und vor allem der Einzug der Gäste des zweiten Akts, der in seiner musikalisch-gestischen Genauigkeit weit über seine Zeit und deren übliches Kolorit hinausweist – all dies sind bewunderungswürdige Umgangsformen mit dem großen Opernstil der Entstehungszeit, die weit über das hinausgehen, was im »Rienzi« über weite Strecken konventionell wirkt. Auch die balladeske Kompaktheit des »Fliegenden Holländers« lässt Wagner im »Tannhäuser« weit hinter sich. Einziges Problem mag die insgesamt konventionelle Zeichnung Elisabeths sein, während Wolframs oftmals als sentimental kritisiertes Lied an den Abendstern bereits einiges über die Figur des Sängers zu sagen vermag. Ohne Zweifel aber enthält der »Tannhäuser« wahre Zukunftsmusik, und das nicht nur in der zutiefst bewunderten Venusberg-Musik. Insbesondere ist hier die sogenannte »Romerzählung« (»Inbrunst im Herzen«) des Tannhäuser aus dem dritten Akt zu nennen. Wagner schrieb 1852 – vier Jahre nach der Uraufführung – in seiner Schrift »Über die Aufführung des Tannhäuser«: »Meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation ..., scharf im Takte und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaße.« Genau die hier



beschriebene Mischung aus rezitativischem und ariosem Ton erreicht Wagner in der »Romerzählung« und schafft damit etwas qualitativ vollkommen Neues.

Tannhäuser stimmt seinen Bericht über die vergebliche Pilgerreise nach Rom in der Art einer strophischen Ballade an. In seinem früheren Lied stand er zwischen den Fronten: Er verärgerte Venus genauso wie die höfische Gesellschaft. Hier nun nimmt er zu Beginn Wolframs Ton-sprache auf, um in deren allmählicher Zerstörung die für den Empfänger nicht vorstellbare Botschaft seiner eigenen Erzählung zu vermitteln. Zunächst scheint musikalisch alles strukturiert und klar: Ostinat Figuren und eine harmonisch klare Kadenzierung nach F-Dur verbinden erste und zweite (»Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger«) Strophe. Die Methodik ist offensichtlich: Tannhäuser wendet sich an seinen Zuhörer mit einer diesem vertrauten Text- und Musiksprache. Aber anders als in den früheren Gesängen bricht allmählich der wahre Künstler in ihm durch, das Erzählte bestimmt die Form des Erzählens und kettet diese unrückkehrbar an die Fabel. Dieser »point of no return« ist die Stelle »Nach Rom gelangt' ich so«; hier wird die bisher gültige F-Dur-Kadenz nach Des-Dur gerückt und mit ihr gleichzeitig der eine Strophenform vortäuschende Refrain. Statt ihm aber folgt nun – auf die im Orchester hörbare Melodie des »Dresdner Amens« – der verkürzte Bericht der einzelnen Stationen in Rom bis hin zum Kniefall vor dem Papst. Erst hier erklingt wieder das ostinate Motiv der eigentlichen Strophen. Doch was zu Beginn der »Romerzählung« ein den Text nicht weiter kommentierendes musikalisches Gebilde war, stellt sich nun als Klang gewordene Chiffre heraus: Eine Metapher für physisches Bewegen, für den Ablauf einer (erfolglosen) Reise. Was nun folgt, ist ein Musik gewordener »Stream of consciousness«. Motivfetzen, sowohl an Venus wie an den Fluch des Papstes gebunden, zersplittern, jede formale Klammer wird diesem Bewusstseinsstrom preisgegeben,

Tannhäuser Musiksprache wird geradezu anarchistisch. Wie in einer Phantasmagorie ließ Wagner nun Venus wieder leibhaftig auf der Bühne erscheinen. Doch ihres Bleibens ist nicht lange: In der christlich-sozialhygienischen Luft der Wartburg-Welt nebst ihren ritterlichen Vertretern wird die Welt des Venusbergs endgültig geschleift und Tannhäuser durch das wahre Weib der Zukunft errettet: Elisabeth stirbt für ihn und seine Entsühnung. Der tote Pilgerstab ergrünt und Elisabeth wird kurzerhand zur Heiligen erklärt. Dies Ende der Oper hat wohl einigermaßen wenig mit der Emanzipation der sinnlichen Welt zu tun, wie es den jungdeutschen revolutionären Denkern (zu denen Wagner sich durchaus zählen lassen wollte) vorschwebte.

Im Kreise der Villa Wahnfried machte man sich in späteren Jahren ernstliche Sorgen um den Einfluss Johannes Brahms' auf das deutsche Gemüt. Cosima Wagner schrieb in ihrem Tagebuch am 1. 8. 1874 über dessen »schädlichen muckerischen Einfluß auf den gebildeten Bürgerstand«. Der muckerische Einfluss Wagners auf das Bildungsbürgertum wurde in der Folgezeit häufig als Versuch weginterpretiert, »ein wenig mehr von jenem unreifen Element seiner eigenen inneren Weiblichkeit fahrenzulassen, dass ihn fesselte« (Robert Donington: »Richard Wagners ›Ring des Nibelungen‹ und seine Symbole«, 1976). Ob mit einer solchen Erklärung einer Deutungsschule in Nachfolge C. G. Jungs tatsächlich Wagners fatale Neigung, seine weiblichen Protagonistinnen für die Männer sich aufopfern zu lassen, sinnfällig erklärt ist, scheint zweifelhaft. Für die ambivalenten Gefühle Wagners, und mit ihm seiner ganzen Epoche, gegenüber einer sinnlich-erotischen Emanzipation aber ist der »Tannhäuser« ein künstlerisch einzigartiges und hochbrisantes Beispiel. Denn welche Gesellschaft könnte von sich behaupten, diese Ambivalenz nicht zu spüren und deren Folgen nicht zu fürchten.

»  
DIESE ARBEIT MUSS  
GUT SEIN,  
ODER ICH KANN NIE  
ETWAS GUTES LEISTEN.  
ES WAR MIR EIN WAHRER  
ZAUBER DAMIT ANGETAN;  
SOWIE UND WO ICH NUR  
MEINEN STOFF BERÜHRTE,  
ERBEBTE ICH  
IN GLUT UND WÄRME.

«

Richard Wagner  
in einem Brief an Karl Gaillard,  
5. Juni 1845

# TANNHÄUSER IN BERLIN

TEXT VON Richard Wagner

Die Folgen meiner früheren Verblendung über meine wahre Stellung zum Publikum stellten sich jetzt mit Schrecken ein: die Unmöglichkeit, dem Tannhäuser einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat mir hell entgegen; und hiermit hatte ich zugleich den gänzlichen Verfall meiner äußeren Lage zu erkennen. Fast nur, um mich vor diesem Verfall zu retten, that ich noch Schritte für die Verbreitung dieser Oper, und faßte dafür namentlich Berlin in das Auge. Von dem Intendanten der königlich preußischen Schauspiele ward ich mit dem kritischen Bedeuten abgewiesen, meine Oper sei für eine Aufführung in Berlin zu »episch« gehalten. Der Generalintendant der königlich preußischen Hofmusik schien dagegen einer anderen Ansicht zu sein. Als ich durch ihn beim König, um diesen für die Aufführung meines Werkes zu interessiren, um die Erlaubnis zur Dedikation des Tannhäusers an ihn nachsuchen ließ, erhielt ich als Antwort den Rath, ich möchte, da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich Einiges daraus für Militärmusik arrangirte, was dann dem König während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. – Tiefer konnte ich wohl nicht gedemüthigt, und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden! – Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existiren.

# PHANTASMAGORIE

TEXT VON Theodor W. Adorno

52

Unterm Gesetz des Traumes unterliegt die Phantasmagorie ihrer eigentümlichen Dialektik. Diese ist zumal im Tannhäuser entfaltet. Mit dessen ersten Worten wird das Blendwerk als Traum benannt: »Zuviel! Zuviel! O daß ich nun erwachte!« Das Motiv der Handlung ist in dem Zuviel beschlossen: wie Unterdrückte ist Tannhäuser dem Anspruch der eigenen Lust nicht gewachsen. Seine asketische Wandlung wird mit nichts anderem begründet als dem Ideal der Freiheit: »Doch hin muß ich zur Welt der Erden, bei dir kann ich nur Sklave werden; nach Freiheit doch verlangt es mich, nach Freiheit, Freiheit dürste ich.« So antwortet Tannhäuser auf das Feuerbachische Versprechen der Lust durch Venus: »Nicht sollst du ihr ein scheues Opfer weih'n, nein! – mit der Liebe Göttin schwelge im Verein!« Er will das Bild der Lust aus dem Venusberg auf die Erde tragen: sein Abschied von Venus ist einer der echten politischen Momente in Wagners Werk. Gerade er aber wird zweideutig. Denn die Treue zu Venus ist nicht die zur Lust, sondern die zu deren Phantasmagorie. Gelobt der Scheidende: »zu Kampf und Streite will ich stehn, sei's auch auf Tod und Untergehn!«, so hält er besser noch sein anderes Versprechen: »Stets soll nur dir, nur die mein Lied ertönen.« Sein Verrat ist nicht, daß er zu den Rittern sich begibt, sondern daß er weltfremd und traumbefangen ihnen das Preislied auf Venus singt – das gleiche Preislied, das ihn zum zweitenmal eben der Welt als Opfer vorwirft, vor der er einmal in die Phantasmagorie floh. Sein Ausbruch selber ist scheinhaft: er führt aus dem Venusberg in den Sängerkrieg, aus dem Traum ins Lied, und die Spur dessen, was ihn zur Rebellion trieb, ist allein im genialischen Gesang des Hirten

festgehalten, der die Produktivität der Natur selber, jenseits von Traum und Gefangenschaft, als Werk der gleichen Macht anruft, die dem Befangenen als bloße Unfreiheit erschien. Mit den Worten: »Frau Holda kam aus dem Berg hervor« und nicht mit Tannhäusers verräterischem Lob ist Venus gerettet. Der gesellschaftlich determinierten Erfahrung der Lust als Unfreiheit verschiebt die Triebmacht selber sich in Krankheit, so wie Tannhäuser schon im Reiche der Venus des eigenen Genusses gleichwie einer Schwäche, mit dem Ruf »Zu viel!«, gewahr wird. Die Erfahrung der Lust als Krankheit durchdringt das gesamte Wagnersche Œuvre. Die nicht Entsagenden, Tannhäuser, Tristan, Amfortas, sind allemal »siech«. In der »Romerzählung« heißt es, zu einer Musik von größter Gewalt, wie sie allein noch in Tristans Fluch von Wagner überboten ward: »Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde, klag ich mich an mit jammernder Gebärde der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden, des Sehnsens, das kein Büßen noch gekühlt.« Krankheit und Begierde verwirren sich in einer Ansicht, die Lebendiges nur durch Unterdrückung seines Lebens lebendig zu erhalten wähnt. Die Begierde ist auf Wagners Bühne zur Karikatur geworden: zu jenem Bilde aufgeschwemmter Bleichheit, das mit der kastratenhaften Physis der Tenöre so völlig zu konvenieren scheint. In einer Regression, die aus der bürgerlichen Erziehung wohl vertraut, von der Psychoanalyse als »Syphilophobie« längst gedeutet ist, ähnelt sich Geschlecht und Geschlechtskrankheit an, und nicht zufällig hat Wagner noch in seinem Kampf gegen die Vivisektion dagegen geeifert, daß deren Resultate der Heilung von Krankheiten zugute kämen, die durch »Laster« erworben seien. Die Verkehrung der Lust in die Krankheit ist das denunziatorische Werk der Phantasmagorie. Gemahnen zwei der Wagnerschen Phantasmagorien, Venusberg und Klingsors Zaubergarten, ans geträumte Bordell, so sind die Bordelle zugleich diffamiert als Ort, den keiner heil verläßt, und gewiß bedurfte es aller tiefsinnigen Veranstaltungen

53

Wagners, mit den Blumenmädchen zu versöhnen, indem er sie von Anbeginn als »nichtige Blendwesen« dem Untergang preisgab. Es ist bemerkt worden, daß bei Wagner die Flöten, die den Venusberg durchtönen, späterhin nur selten noch als Soloinstrumente hervortreten. Sie sind der Diffamierung der Lust durch die Phantasmagorie zum Opfer gefallen, die sie in der Phantasmagorie selbst vertraten. Nietzsche hat das wohl gewahrt: »Woran ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, daß die Musik um ihren weltverklärenden, jasagenden Charakter gebracht worden ist, daß sie Décadence-Musik und nicht mehr Flöte des Dyonisos ist.« Die Wagnersche Flöte ist die Flöte des Rattenfängers von Hameln; als solche wird sie dann aber tabuiert.

# TANNHÄUSER UNTER DEN LINDEN

TEXT VON Detlef Giese

Die Geschichte Richard Wagners und Berlin beginnt nicht mit dem »Tannhäuser«, aber mit seinem Vorgängerwerk. Auf der Suche nach einer Aufführungsmöglichkeit für seinen in Paris komponierten »Fliegenden Holländer« wurde Wagner auch in Berlin vorstellig. Bekanntlich wurde nichts daraus, da die Intendanten der Berliner Hofoper, Friedrich Wilhelm Graf von Redern und Theodor von Küstner, nicht davon überzeugt werden konnten, die Uraufführung dieses durchaus neuartigen und kühnen Werkes am Opernhaus Unter den Linden zu wagen. Erst nach der erfolgreichen Dresdner Premiere vom Januar 1843 zieht Berlin nach, immerhin binnen Jahresfrist: Die Erstaufführung des »Holländer« am 7. Januar 1844 im Königlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt unter Wagners eigenem Dirigat und in Anwesenheit des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm IV. findet eine gute, wenngleich nicht überragende Resonanz.

Im Herbst 1847 begibt sich Wagner ein weiteres Mal nach Berlin – diesmal gilt es seinem »Rienzi«, und auch diesmal ist es nicht mehr als ein Intermezzo. So richtig Fuß mit seinen Werken fasst der Dichterkomponist erst im folgenden Jahrzehnt, mit den Erstaufführungen von »Tannhäuser« und »Lohengrin«. Die hochromantische Geschichte des Minnesängers und des legendären Sängerkrieges auf der Wartburg gelangte zu Beginn des Jahres 1856 – ein gutes Jahrzehnt nach der Dresdner Uraufführung und in der Tat nach so manchen Schwierigkeiten – auf die Bühne der Lindenoper, dirigiert von Heinrich Dorn, der 1849 die Nachfolge des verstorbenen Otto

Nicolai als Kapellmeister an der Hofoper angetreten hatte. Selbst ein ambitionierter Komponist – u. a. mit einer eigenen Vertonung des Nibelungen-Stoffes, jedoch gänzlich anders als Wagner konzipiert und komponiert – hatte er sich mit viel Engagement den Herausforderungen des »Tannhäuser« angenommen, seinerzeit noch mehr als heute eine anspruchsvolle Aufgabe für alle Beteiligten, namentlich für den Chor und das Orchester, aber auch für die Protagonist:innen auf der Bühne. Mit Johanna Wagner (Elisabeth) und Theodor Formes (Tannhäuser) standen Dorn fähige und ausdrucksstarke Sängerdarsteller:innen zur Verfügung – mehr als ein Achtungserfolg kam indes nicht zustande.

Als drei Jahre später auch der »Lohengrin« seine Erstaufführung erlebte, waren alle romantischen Opern Wagners in Berlin präsent. Teile der »Ring«-Tetralogie sowie »Tristan und Isolde« waren zu dieser Zeit, in den ausgehenden 1850er Jahren zwar bereits komponiert, Aufführungschancen zeichneten sich vorerst jedoch nicht ab, weder in Berlin noch anderswo. Einen neuen Schub in der Aneignung von Wagners in der Tat außergewöhnlichem, beständig wachsendem, hochanspruchsvollem und innovativem Œuvre gab es an Unter den Linden erst im Laufe der 1870er Jahre, als sowohl die »Meistersinger« (1870) als auch der »Tristan« (1876) erstmals hier auf die Bühne gelangten, jeweils in Präsenz Wagners. Auch wenn er nicht selbst dirigierte – damit war der Hofopern-Kapellmeister Carl Eckert betraut –, so war er doch an der Einstudierung maßgeblich beteiligt und gab entscheidende Impulse für die musikalische und szenische Umsetzung.

Stellten diese ästhetisch wie aufführungspraktisch in neue Dimensionen ausgreifenden Werke eine besondere Bewährungsprobe für die künstlerischen wie technischen Kräfte des Hauses dar, so wurde die Trias der romantischen Opern Wagners – »Der fliegende Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« – rasch in das fixe Repertoire aufgenommen. Die Akzeptanz des Publikums wuchs nach anfänglicher

Reserviertheit zusehends, bis hin zu wirklicher Begeisterung und dem Wunsch nach häufigen Aufführungen.

Rund ein Dutzend Mal insgesamt ist »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg« seit der Erstaufführung an der Berliner Hof- und Staatsoper in Szene gegangen, hinzu kommen mehrere Klang- bzw. Bild-Ton-Aufzeichnungen, die bedeutsame künstlerische Leistungen dokumentieren, sei es nun im Blick auf Sänger:innen, auf Dirigenten, vor allem aber auch auf die Staatskapelle und den Staatsopernchor. Der »Tannhäuser« ordnet sich damit ein in die große, allgemein anerkannte Wagner-Tradition und -Pflege Unter den Linden, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt und bis heute wesentlich für die Identität und das Selbstverständnis des Hauses ist.

Eine erste umfassende Werk- und Leistungsschau in Sachen Wagner bot der zehnteilige Zyklus, den Joseph Sucher, ein wirklicher Wagner-Enthusiast, initiiert hatte. Nachdem im Laufe der 1880er Jahre mit den Erstaufführungen der vier »Ring«-Teile eine spürbare Lücke geschlossen worden war, kamen im Juni 1889 in enger Taktung gleich zehn Wagner-Werke zur Aufführung, vom »Rienzi« bis zur »Götterdämmerung« – lediglich auf den »Parsifal«, der urheberrechtlich noch geschützt war und offiziell nur in Bayreuth aufgeführt werden durfte, musste vorerst noch verzichtet werden.

In Suchers Händen lag auch eine Neuinszenierung des »Tannhäuser«, die Ende 1890 ihre Premiere erlebte, gleichsam auf dem Höhepunkt seiner Beschäftigung mit den Wagnerschen Opern und Musikdramen. Im Zuge einer neuen »Ring«-Produktion wurde 1905 auch ein neuer »Tannhäuser« inszeniert, diesmal unter der musikalischen Leitung von Edmund von Strauß, einem der zuverlässigen Kapellmeister des Hauses Unter den Linden. Noch in die Kaiserzeit fällt auch der nächste »Tannhäuser«, die letzte Produktion vor der Umwandlung der Hofoper in die Staatsoper. Fritz Stiedry, der sich in den folgenden Jahrzehnten einen hervorragenden Ruf

als Wagner-Dirigent erarbeiten sollte (u. a. mit Aufführungen an der New Yorker Metropolitan Opera), war musikalisch verantwortlich, mit Barbara Kemp sang die Primadonna des Hauses die Elisabeth, der vielversprechende, wenige Jahre später tragisch verstorbene Tenor Josef Mann war Protagonist der Titelpartie.

58

Besonderen Sängerglanz verbreitete auch die nächste »Tannhäuser«-Produktion, dirigiert vom »Alleskönner« Leo Blech im Herbst 1929, inmitten einer künstlerischen Blütezeit der Lindenoper. Mit Lauritz Melchior war »der« Heldentenor seiner Zeit zu erleben, dessen schiere stimmliche Präsenz und Bühnenerscheinung von elementarer Wirkung war. Mit Maria Müller und Karin Branzell als Elisabeth und Venus, mit Heinrich Schlusnus als Wolfram (der in dieser Partie seine eminenten Qualitäten als Liedsänger ausspielen konnte), Emanuel List als Landgraf und Helge Rosvaenge als Walther waren die Spitzenkräfte des Hauses versammelt, zugleich Künstler:innen höchsten Ranges auch im internationalen Maßstab.

Der Oberspielleiter der Staatsoper, Franz Ludwig Hörth, hatte diese Produktion in der Ausstattung von Panos Aravantinos in Szene gesetzt – nunmehr beginnt auch die Regie eine immer größere Rolle zu spielen. Das zeigt sich vor allem auch an der Folgeinszenierung, die anlässlich des 50. Todestags von Wagner im Februar 1933 auf die Bühne der Lindenoper gelangte. Sie rief Kontroversen hervor, einerseits bedingt durch das Dirigat von Otto Klemperer, neben Leo Blech und Erich Kleiber einer der Generalmusikdirektoren des Hauses und aufgrund seiner jüdischen Abkunft schon bald »Persona non grata« und zur Emigration gezwungen. Andererseits war es auch die Inszenierung von Jürgen Fehling – mit dem Klemperer bereits vier Jahre zuvor bei einer Produktion des »Holländer« an der inzwischen geschlossenen Staatsoper am Platz der Republik (der sogenannten »Krolloper«) zusammengearbeitet hatte –, die Stein des Anstoßes

war. Die bewusst unkonventionelle, antitraditionalistische, antiromantische Darstellungs- und Deutungsweise, bei der das Geschehen in die Gegenwart verlegt war, baute viele Widerstände auf. Publikum wie Presse, von Ausnahmen abgesehen, fanden sowohl die musikalische als auch die szenische Umsetzung nicht dem Geist der neuen Zeit angemessen und verhielten sich entsprechend ablehnend; auch die wiederum prominente Sängerbesetzung (u. a. mit dem Bayreuther Tannhäuser Sigismund von Pilinszky) wendete das Blatt nicht.

59

Es verwundert nicht, dass vier Jahre später ein neuer »Tannhäuser« im Haus Unter den Linden erschien. Der Hausherr selbst, Generalintendant Heinz Tietjen inszenierte, im moderat modernen Bühnenbild von Emil Preetorius, am Pult der Staatskapelle stand mit Wilhelm Furtwängler einer der führenden Wagner-Dirigenten seiner Generation, ja überhaupt. Die Besetzungsliste liest sich erneut wie ein »Who is who«: Max Lorenz als Tannhäuser, Tiana Lemnitz als Elisabeth, Frida Leider (berühmt als Isolde und Brünnhilde) als Venus, Heinrich Schlusnus wiederum als Wolfram. Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges hatte die Berliner Staatsoper Kräfte von besonderer künstlerischer Qualität aufgeboten.

Nach dem Krieg, der die zweimalige Zerstörung des Traditionshauses mit sich brachte, pausierte der »Tannhäuser« zunächst. Erst im Herbst 1962, nachdem man einige Jahre schon wieder in der neu errichteten Staatsoper spielte, gab es eine Neuproduktion zu sehen, inszeniert vom damaligen Chefregisseur Erich-Alexander Winds, musikalisch geleitet vom jungen GMD Heinz Fricke. Mit Ernst Gruber war ein stimmkräftiger Wagner-Sänger in der Titelpartie zu erleben, Ludmila Dvořáková sang ihre erste Venus, Theo Adam war als Landgraf Hermann besetzt, inmitten eines formidablen Ensembles der Staatsoper, die ein gutes Jahr nach dem Bau der Berliner Mauer bewiesen hatte, ein solch herausforderndes Werk wie den »Tannhäuser« meistern zu können.

Etwa zwei Jahre zuvor waren die Staatskapelle und der Staatsoperchor Teil eines prestigeträchtigen deutsch-deutschen Aufnahmeprojekts, das Wagners »Tannhäuser« galt. Im Oktober 1960 wurde in der (West)Berliner Grundwaldkirche eine Gesamtaufnahme unter Studiobedingungen aufgezeichnet, mit Franz Konwitschny als charismatischer Dirigent »seines« Orchesters und Chors. Der 1955 zum Generalmusikdirektor der Staatsoper berufene Konwitschny galt als herausragender Wagner-Interpret – zur Wiedereröffnung des Opernhauses Unter den Linden hatte er die »Meistersinger« dirigiert, noch in den 1950er Jahren folgten mit Neuinszenierungen von »Tristan und Isolde«, von »Lohengrin« sowie der kompletten »Ring«-Tetralogie weitere stark beachtete Produktionen. Mit der Tonaufnahme des »Tannhäuser« (der noch im selben Jahr 1960 eine Einspielung des »Holländer« folgen sollte, ebenfalls mit der Staatskapelle und dem Staatsoperchor) schrieben sich Konwitschny und die beteiligten Künstler:innen nachhaltig in die Interpretationsgeschichte des Werkes ein. Die hier realisierte Dresdner Fassung ist wohl nie wieder mit einer derart ausgeglichenen, sängerisch stupenden, ausdrucksstarken Besetzung auf die Schallplatte gekommen, mit Elisabeth Grümmer und Marianne Schech als Elisabeth und Venus, mit Hans Hopf als einem »echten« Heldenchor als Tannhäuser, mit Dietrich Fischer-Dieskau als einem anrührenden Wolfram, mit Gottlob Frick als stimmlich souveränem Landgraf und Fritz Wunderlich als wunderbar lyrischem Walther von der Vogelweide. Auch mehr als sechs Jahrzehnte nach ihrem Erscheinen hat diese Aufnahme nichts von ihrer Ausstrahlung eingebüßt, auch dank der Leistungen von Chor und Orchester.

Für das Fernsehen aufgezeichnet wurde hingegen die nächste Bühnenproduktion des »Tannhäuser« aus der Staatsoper. Chefregisseur Erhard Fischer hatte inszeniert, die opulente Ausstattung hatte Wilfried entworfen, der österreichische GMD Otmar Suitner hatte die musikalische Leitung

übernommen. Ende 1977 wurde diese Neuproduktion, die noch bis in die frühen 1990er Jahre hinein auf dem Spielplan stand, zum ersten Mal gezeigt, mit dem bulgarischen Tenor Spas Wenkoff in der Titelpartie, mit Celestina Casapietra als Elisabeth, mit Siegfried Lorenz als Wolfram und Siegfried Vogel als Landgraf, sämtlich international als führende Vertreter:innen ihres Fachs und ihrer Rollen anerkannt.

Der »Tannhäuser« gehörte zu jenen Werken, die Otmar Suitner auch bei den Bayreuther Festspielen dirigiert hatte, bereits in den 1960er Jahren. Ein anderer maßgeblicher Wagner-Dirigent, der seit den frühen 1980er Jahren auf dem Grünen Hügel aktiv war, sollte für mehr als drei Jahrzehnte an die Spitze der Staatsoper Unter den Linden rücken und deren musikalische Geschicke in seinen Händen halten. Als Daniel Barenboim Ende 1991 sein Amt als Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter übernahm, begann er sogleich mit der systematischen Erarbeitung der zehn Bayreuther Hauptwerke Wagners, jeweils in der Regie von Harry Kupfer. Beginnend mit dem »Parsifal« und dem »Ring« gelangten in den späten 1990er Jahren auch die drei romantischen Opern in den Fokus und auf die Bühne. Im Frühjahr 1999, als Premiere der drei Jahre zuvor von Daniel Barenboim gegründeten Staatsopernfesttage, war der »Tannhäuser« an der Reihe, mit Robert Gambill in der Titelrolle, Angela Denoke als Elisabeth, Waltraud Meier als Venus, Roman Trekel als Wolfram und Robert Holl als Landgraf. Als zu den FESTTAGEN 2002 dann alle zehn bis dahin neu inszenierten Wagner-Werke in einer doppelten zyklischen Darbietung vom »Holländer« bis zum »Parsifal« präsentiert wurden – ein beispielloser Kraftakt für alle Beteiligten, aber zugleich auch ein besonderes Erlebnis.

Im Jahr zuvor war eine Studioaufnahme des »Tannhäuser« produziert worden, mit der Staatskapelle und dem Staatsoperchor unter Daniel Barenboim. Die Besetzung war bei so manchen Partien anders gewählt worden: So sang Peter Seiffert, einer der bevorzugten Wagner-Tenöre Baren-

## ZEITTADEL

boims, den Tannhäuser, René Pape den Landgrafen, Thomas Hampson den Wolfram und Jane Eaglen die Elisabeth. Das künstlerische Resultat war so überzeugend, dass Dirigent, Orchester, Chor und Sänger:innen sowohl mit einem Grammy als auch mit dem renommierten Wilhelm-Furtwängler-Preis ausgezeichnet wurden.

62 Basis dieser Einspielung war erneut die Dresdner Fassung von 1845/47, ergänzt jedoch durch das Bacchanal des ersten Aktes aus der späteren Pariser Fassung von 1861. Wagner hatte, den Gepflogenheiten der Opéra entsprechend, ein Ballett für die Venusbergsszene komponiert. Das Moment des Tanzes sollte in der nächsten – und bislang letzten – Produktion des »Tannhäuser« akzentuiert werden: Für die Neuinszenierung 2014 im Charlottenburger Schiller Theater, dem Interimsquartier der Staatsoper Unter den Linden, wurde Sasha Waltz als Regisseurin und Choreographin verpflichtet, die mit den Tänzer:innen ihrer Compagnie einen individuellen Zugang zu diesem Werk gefunden hat. Wiederum dirigierte Daniel Barenboim, wiederum war auch Peter Seiffert als Tannhäuser engagiert worden, zusammen mit persönlichkeitsstarken Sängerdarsteller:innen wie Marina Prudenskaya als Venus, Ann Petersen als Elisabeth, René Pape als Landgraf und Peter Mattei als Wolfram. Eine DVD-Aufzeichnung gibt davon Zeugnis – insofern ist »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg« ein weiteres Mal aus der Berliner Staatsoper über den Tag hinaus für die Nachwelt dokumentiert.

UM 1200  
wird der historische Tannhäuser (der tanhûsaere) geboren. Sein Lebenslauf ist nur aus den Angaben in seinen Liedern rekonstruierbar. Er entstammt einem adligen Geschlecht, beteiligt sich 1228 am fünften Kreuzzug sowie 1231 und 1233 an den zyprischen Feldzügen und wird Hofdichter Friedrichs des Streitbaren von Österreich. Nach dessen Tod (1246) folgen Wander- und Notjahre. In den sechziger Jahren verliert sich Tannhäusers Spur. Seine Lieder und Leiche preisen die Sinnenfreude und verspotten das Ideal der keuschen Minne. Im Verein mit dem bewegten Lebensschicksal des Sängers wurden sie zum Anlass der »Tannhäuser«-Legende.

1515  
Erste erhaltene Fassung des »Tannhäuser«-Liedes, das des Sängers Aufenthalt bei Frau Venus, seine Verdammung durch den Papst in Rom und seine Rückkehr in den Venusberg beschreibt. In der

Folgezeit sind mehrere, regional verschiedene Versionen des »Tannhäuser«-Liedes nachweisbar.

1799  
Die Dichter der Romantik entdecken neben anderen Sagen und Legenden des Mittelalters auch das »Tannhäuser«-Lied neu. Ludwig Tieck bringt in seiner Erzählung »Der getreue Eckart und der Tannhäuser« (erschieden in der »Phantasia«-Sammlung 1812/1817) eine Adaption der »Tannhäuser«-Legende mit einer detaillierten Schilderung des Venusberges.

1806  
Im ersten Band der von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen Volksliedersammlung »Des Knaben Wunderhorn« erscheint ein Neudruck des »Tannhäuser«-Liedes aus dem 16. Jahrhundert.

1813  
Richard Wagner wird am 22. Mai in Leipzig geboren.



1816

Die Brüder Grimm bringen im ersten Band ihrer »Deutschen Sagen« eine Prosafassung des »Tannhäuser«-Liedes.

1819

64

E. T. A. Hoffmann beschreibt in seiner Erzählung »Der Kampf der Sänger« (in den »Serapionsbrüdern«) den Sängerkrieg auf der Wartburg. Bei ihm steht nicht Tannhäuser, sondern Heinrich von Ofterdingen im Mittelpunkt der Ereignisse. Der Sängerkrieg auf der Wartburg wurde zuerst – unabhängig von der »Tannhäuser«-Sage – in einer mittelhochdeutschen Gedichtsammlung in der Mitte des 13. Jahrhunderts beschrieben.

1835

In Ludwig Bechsteins »Sagenschatz des Thüringerlandes« werden erstmals »Tannhäuser«-Sage und Sängerkrieg in einen Zusammenhang gebracht.

1837

Heinrich Heine veröffentlicht im dritten Band des Salons das »Tannhäuser«-Lied in einer eigenen, mit zeitkritischen Akzenten versehenen Fassung.

1838

Der Philologe Christian Theodor Ludwig Lucas stellt in einem Jahresheft der Königsberger deutschen Gesellschaft in der Abhandlung »Der Krieg von Wartburg« die Behauptung auf, der legendäre Heinrich von Ofterdingen des Sängerkrieges und Tannhäuser seien identisch.

1842

Richard Wagner entwirft Ende Juni/Anfang Juli während einer Ferienwanderung auf dem Schreckenstein bei Aussig in Böhmen das Szenarium zum »Venusberg« (mit welchem Titel er das »Tannhäuser«-Projekt zunächst benennt). Anregungen zu seinem Vorhaben erhielt er schon in den Pariser Jahren insbesondere durch Heines »Tannhäuser«-Gedicht und die Abhandlung von Lucas. Wagner kannte aber auch andere literarische Arbeiten der romantischen Dichter zum »Tannhäuser«-Thema bzw. zum Sängerkrieg auf der Wartburg. Er selbst nennt die Erzählungen von Tieck und E. T. A. Hoffmann sowie die Abhandlung von Lucas. Ein

»Volksbuch« vom »Venusberg«, das Wagner in »Mein Leben« als Ursprung seiner Beschäftigung mit dem »Tannhäuser«-Stoff erwähnt, gibt es nicht. Vermutlich meint er die Prosa-Fassung der »Tannhäuser«-Legende bei Bechstein. In Wagners Vorstellung verschmilzt der »Venusberg«-Stoff mit dem Sängerkrieg.

1843

Am 2. Januar wird in Dresden »Der fliegende Holländer« unter Wagners Leitung uraufgeführt. Einen Monat später wird er zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister ernannt. Am 4. Juli Vollendung der »Tannhäuser«-Dichtung. Bereits Ende Juli beginnt Wagner mit der Komposition.

1844

Die Orchesterskizze des ersten Aktes ist am 17. Januar abgeschlossen. Vom September bis zum 15. Oktober erarbeitet Wagner in nur sechs Wochen die Orchesterskizze des zweiten Aktes. Ende des Jahres ist auch die Orchesterskizze des dritten Aktes fertig gestellt.

1845

Mitte April schließt er die Arbeit an der Partitur ab. Den Titel »Der Venusberg« verändert er, als ihm berichtet wird, dass die Mitglieder der Medizinischen Akademie über den ursprünglichen Titel laszive Witze verbreiten (mons veneris = medizinische Bezeichnung für einen Teil der weiblichen Geschlechtsmerkmale) in »Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg«. Noch vor der Uraufführung des »Tannhäuser« schreibt Wagner die umfangreiche Prosaskizze aller drei Akte der »Meistersinger von Nürnberg« und den Prosaentwurf zum »Lohengrin« nieder. Am 19. Oktober 1845 findet in der Dresdner Hofoper unter Wagners Leitung die Uraufführung des »Tannhäuser« statt. Obwohl das Publikum, laut einiger Pressestimmen, die Oper bei der Premiere »mit größtem Beifall« aufnahm, setzte sie sich erst allmählich durch. Die Meinungen der Kritiker reichen von enthusiastischem Lob bis zum missgünstigen Verriss. Die Polarisierung der musikalischen Öffentlich-

65

keit im Verhältnis zu Wagner wird hier bereits deutlich.

1847

Für die Wiederaufnahme des Werkes in den Spielplan schreibt Wagner eine neue Schlusslösung: Venus tritt noch einmal in Erscheinung, der Sarg mit der toten Elisabeth wird auf die Bühne getragen (sogenannte »Dresdner Fassung« im Unterschied zur »Urfassung« der Premiere).

1849

Als zweite Bühne bringt am 16. Februar unter der musikalischen Leitung von Franz Liszt das Hoftheater in Weimar den »Tannhäuser« zur Aufführung. Liszt verhalf damit der Oper zum Durchbruch. Bereits 1852 brachten Schwerin, Breslau und Wiesbaden das Werk heraus. Bis Ende der 50er Jahre führen die meisten deutschen Bühnen den »Tannhäuser« auf. Wegen seiner Beteiligung an den revolutionären Ereignissen Anfang Mai 1849 in Dresden wird Wagner steckbrieflich gesucht und muss aus Deutschland fliehen. 1850 lässt er sich in Zürich nieder.

1852

Wagner versuchte die Aufführungen mit seiner Schrift »Über die Aufführung des »Tannhäusers«« zu beeinflussen.

1856

Am 7. Januar Berliner Erstaufführung des »Tannhäuser«. Vorausgegangen waren Auseinandersetzungen zwischen Wagner und der Berliner Hoftheaterintendanz. Wagner bestand zunächst darauf, dass Liszt die musikalische Leitung übertragen werden sollte. Diese Forderung wurde jedoch abgelehnt. Der Berliner Hofkapellmeister Heinrich Dorn dirigierte die Aufführung.

1857

Am 28. April ziehen Wagner und seine Frau Minna in das ihnen von dem Ehepaar Otto und Mathilde Wesendonk zur Verfügung gestellte Haus bei Zürich (das »Asyl auf dem grünen Hügel«) in unmittelbarer Nähe der Wesendonkschen Villa ein. Ein Jahr später kommt es wegen Wagners Liebesbeziehung zu Mathilde Wesendonk zum Eklat.

1859

Wagner bricht am 10. September nach Paris auf.

1860

Am 24. September beginnen an der Pariser Oper die Proben zur Aufführung des »Tannhäuser«. Die Aufführung war auf Veranlassung der Fürstin Pauline Metternich, der Gattin des österreichischen Botschafters, von Kaiser Napoleon III. befohlen worden. Wagner komponierte Teile des Werkes neu, insbesondere die Venusberg-szenen (so genannte »Pariser Fassung«). Die Pariser Presse, die es gewohnt ist, von den Komponisten hofiert zu werden, die Claque des Opernhauses, die Wagner nicht wie üblich engagiert, Teile des Orchesters und nicht zuletzt der Dirigent Louis Dietsch opponieren schon im Vorfeld der Aufführung gegen die neue, für Pariser Verhältnisse ungewöhnliche Oper. Besonders der adlige Jockey-Club, der das in allen Pariser Opernvorstellungen übliche große Ballett im zweiten Akt vermisst, lehnt das Werk ab.

1861

Erstaufführung des »Tannhäuser« am 13. März an der Pariser Oper. Die Herren des Jockey-Clubs stören mit eigens für diesen Zweck verteilten Pfeifen die Vorstellung und verursachen einen Theaterskandal. Da sich die Störungen (die Aufführungen mussten mehrfach unterbrochen werden) bei den weiteren Vorstellungen wiederholen, zieht Wagner nach der dritten Aufführung (25. März) sein Werk zurück. Aber der deutsche Komponist hatte in Paris nicht nur Gegner, sondern insbesondere unter den französischen Intellektuellen zahlreiche Freunde gefunden. Zum glühendsten Anhänger Wagners wurde der Dichter Charles Baudelaire. In einem nach der Pariser »Tannhäuser«-Premiere geschriebenen, ausführlich auf das Werk eingehenden Artikel heißt es unter anderem: »Die Leute, die glauben, dass nun mit Wagner aufgeräumt sei, haben sich viel zu früh gefreut, das können wir ihnen versichern. Ich möchte ihnen dringend nahe legen, einen Triumph weniger laut zu feiern, der wirklich nicht zu den ehrenvollsten gehört, und für die Zukunft sich sogar mit

Resignation zu wappnen. [...] Heute hat die Reaktion begonnen; sie wurde am gleichen Tage geboren, als Böswilligkeit, Dummheit, Versumpfteit und Neid vereint versuchten, das Werk zu begraben. Die Ungeheuerlichkeit des Unrechts hat tausend Sympathien geschaffen, die sich jetzt überall bemerkbar machen.«

1867

Am 1. August wird am Münchner Hof- und Nationaltheater die deutsche Erstaufführung der »Pariser Fassung« des »Tannhäuser« gegeben.

1875

Zum dritten und letzten Mal inszeniert Wagner selbst seinen »Tannhäuser«: Am 22. November findet die Premiere an der Wiener Hofoper statt. Noch einmal hat Wagner eine Änderung der Partitur in der »Pariser Fassung« vorgenommen: Er verfügt nun den auch für die spätere Bayreuther Aufführungen verbindlich gebliebenen Sprung aus der Ouvertüre heraus in das Bacchanal. Bei den Bühnenproben demonstriert Wagner als der

geborene Schauspieler alle Darstellungsprobleme.

1883

Eintragung in Cosima Wagners Tagebuch vom 23. Januar, drei Wochen vor Richard Wagners Tod: »Abends Plauderei, welche Richard mit dem Hirtensang und Pilgerchor aus »Tannhäuser« beschließt. Er sagt, er sei der Welt noch den »Tannhäuser« schuldig.«

Richard Wagner stirbt am 13. Februar im Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig.

1891

Cosima Wagner inszeniert die erste Bayreuther Aufführung des »Tannhäuser«.

2001

CD-Aufnahme des »Tannhäuser« an der Staatsoper Unter den Linden unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim

2014

Am 12. April findet die Premiere der »Tannhäuser«-Inszenierung von Sasha Waltz an der Staatsoper im Schiller Theater unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim statt.

# DER »SÄNGERKRIEG«

AUS WAGNERS TANNHÄUSER

Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide  
und Biterolf im Wettstreit mit Henrich von Ofterdingen (Tannhäuser),  
kommentiert von den Rittern und Edelfrauen

TEXT VON Richard Wagner  
aus dem Zweite Aufzug der Oper  
»Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg«

VIER EDELKNABEN

Wolfram von Eschenbach, beginne!

*Tannhäuser stützt sich auf seine Harfe und scheint sich in Träumereien zu verlieren. Wolfram erhebt sich*

WOLFRAM

Blick' ich umher in diesem edlen Kreise,  
welch hoher Anblick macht mein Herz erglühn!  
So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise, -  
ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.  
Und hold und tugendsam erblick' ich Frauen, -  
lieblicher Blüten düftereichsten Kranz.  
Es wird der Blick wohl trunken mir vom Schauen,  
mein Lied verstummt vor solcher Anmut Glanz. -  
Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne,  
der an dem Himmel, der mich blendet, steht:  
es sammelt sich mein Geist aus jener Ferne,  
andächtig sinkt die Seele in Gebet.  
Und sieh! Mir zeigt sich ein Wunderbronnen,

in den mein Geist voll hohen Staunens blickt:  
 aus ihm er schöpft gnadenreiche Wonnen,  
 durch die mein Herz er namenlos erquickt.  
 Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben,  
 berühren nicht den Quell mit frevlem Mut:  
 in Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,  
 vergießen froh mein letztes Herzensblut. -  
 Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen,  
 wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen!

#### DIE RITTER UND FRAUEN

*in beifälliger Bewegung*

So ist's! So ist's! Gepriesen sei dein Lied!

#### TANNHÄUSER

*der gegen das Ende von Wolframs Gesange wie  
 aus dem Traume auffuhr, erhebt sich schnell*

Auch ich darf mich so glücklich nennen  
 zu schaun, was, Wolfram, du geschaut!  
 Wer sollte nicht den Bronnen kennen?  
 Hör, seine Tugend preis' ich laut! -  
 Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen  
 ich seinem Quell nicht nahen kann:  
 Des Durstes Brennen muss ich kühlen,  
 getrost leg' ich die Lippen an.  
 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:  
 und wisse, Wolfram, so erkenne  
 der Liebe wahrstes Wesen ich!

*Elisabeth macht eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeigen; da aber alle Zuhörer  
 in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück*

#### WALTHER VON DER VOGELWEIDE

*erhebt sich*

Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,  
 ihn schaut auch meines Geistes Licht;  
 doch, der in Durst für ihn entbrannte,  
 du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.  
 Lass dir denn sagen, lass dich lehren:  
 Der Bronnen ist die Tugend wahr.  
 Du sollst in Inbrunst ihn verehren  
 und opfern seinem holden Klar.  
 Legst du an seinen Quell die Lippen,  
 zu kühlen frevle Leidenschaft,  
 ja, wolltest du am Rand nur nippen,  
 wich' ewig ihm die Wunderkraft!  
 Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,  
 musst du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

#### DIE ZUHÖRER

*in lautem Beifall*

Heil Walther! Preis sei deinem Liede!

#### TANNHÄUSER

*sich heftig erhebend*

O Walther, der du also sangest,  
 du hast die Liebe arg entstellt!  
 Wenn du in solchem Schmachten bangest,  
 versiegt wahrlich wohl die Welt.  
 Zu Gottes Preis in hoch erhabne Fernen,  
 blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!  
 Anbetung solchen Wundern zollt,  
 da ihr sie nicht begreifen sollt!  
 Doch was sich der Berührung beuget,  
 euch Herz und Sinnen nahe liegt,  
 was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,  
 in weicher Formung an euch schmiegt, -

dem ziemt Genuss in freud'gem Triebe,  
und im Genuss nur kenn' ich Liebe!

*Große Aufregung unter den Zuhörern*

**BITEROLF**

*sich mit Ungestüm erhebend*

Heraus zum Kampfe mit uns allen!  
Wer bliebe ruhig, hört er dich?  
Wird deinem Hochmut es gefallen,  
so höre, Lärtrer, nun auch mich!  
Wenn mich begeistert hohe Liebe,  
stählt sie die Waffen mir mit Mut;  
dass ewig ungeschmäht sie bliebe,  
vergöss' ich stolz mein letztes Blut.  
Für Frauenehr' und hohe Tugend  
als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;  
doch, was Genuss beut' deiner Jugend,  
ist wohlfeil, keines Streiches wert.

**DIE ZUHÖRER**

*in tobendem Beifall*

Heil, Biterolf! Hier unser Schwert!

**TANNHÄUSER**

*in stets zunehmender Hitze aufspringend*

Ha, tör'ger Prahler, Biterolf!  
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?  
Gewisslich hast du nicht gemeint,  
was mir genießenswert erscheint.  
Was hast du Ärmster wohl genossen?  
Dein Leben war nicht liebe reich,  
und was von Freuden dir entsprossen,  
das galt wohl wahrlich keinen Streich!

*Zunehmende Aufregung unter den Zuhörern*

**RITTER**

*von verschiedenen Seiten*

Lasst ihn nicht enden! – Wehret seiner Kühnheit!

**LANDGRAF**

*zu Biterolf, der nach dem Schwerte greift*

Zurück das Schwert! Ihr Sänger, haltet Frieden!

**WOLFRAM**

*erhebt sich in edler Entrüstung. Bei seinem Beginn tritt sogleich die größte Ruhe wieder ein*

O Himmel, lass dich jetzt erlehen,  
gib meinem Lied der Weihe Preis!  
Gebannt lass mich die Sünde sehen  
aus diesem edlen, reinen Kreis!  
Dir, hohe Liebe, töne  
begeistert mein Gesang,  
die mir in Engelsschöne  
tief in die Seele drang!  
Du nahst als Gottgesandte,  
ich folg' aus holder Fern', –  
so führst du in die Lande,  
wo ewig strahlt dein Stern.

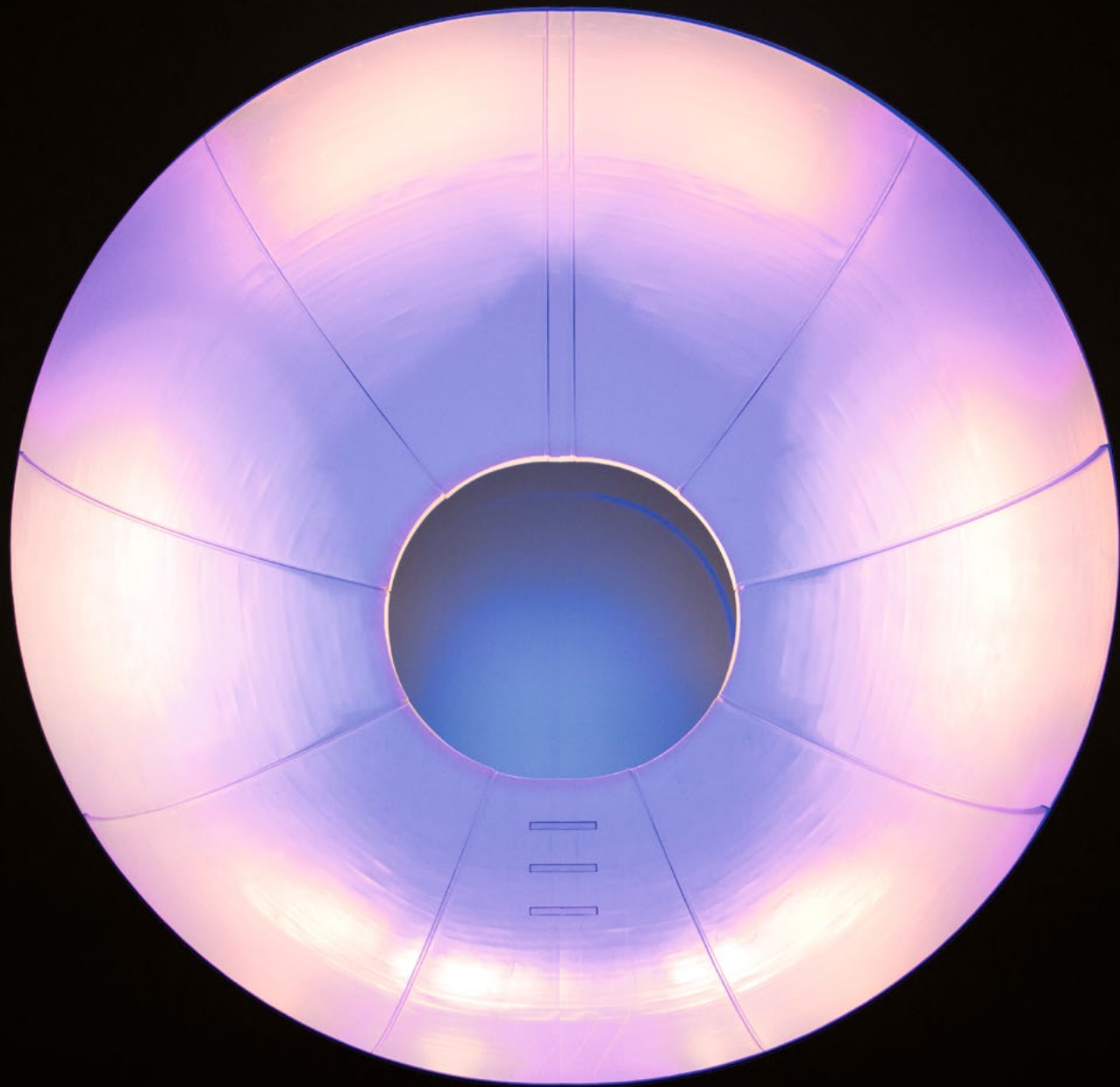
**TANNHÄUSER**

*in höchster Verzückung*

Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!  
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!  
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,  
und jedes holde Wunder stammt von dir.  
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,  
was Liebe ist, kennt er, nun er allein: –  
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,  
zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

*Allgemeiner Aufbruch und Entsetzen*





















## PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG ..... Daniel Barenboim  
INSZENIERUNG, CHOREOGRAPHIE ..... Sasha Waltz  
BÜHNENBILD ..... Pia Maier Schriever, Sasha Waltz  
KOSTÜME ..... Bernd Skodzig  
LICHT ..... David Finn  
CHOR ..... Martin Wright  
DRAMATURGIE ..... Jens Schroth, Jochen Sandig

92

## PREMIERENBESETZUNG

HERMANN, LANDGRAF VON THÜRINGEN ..... René Pape  
TANNHÄUSER ..... Peter Seiffert  
WOLFRAM VON ESCHENBACH ..... Peter Mattei  
WALTHER VON DER VOGELWEIDE ..... Peter Sonn  
BITEROLF ..... Tobias Schabel  
HEINRICH DER SCHREIBER ..... Jürgen Sacher  
REINMAR VON ZWETER ..... Jan Martinik  
ELISABETH ..... Ann Petersen  
VENUS ..... Marina Prudenskaya  
EIN JUNGER HIRT ..... Sónia Grané  
VIER EDELKNABEN ..... Julia Mencke, Konstanze Löwe,  
Hannah Wighardt, Anna Charim

93

## MITGLIEDER DER COMPAGNIE SASHA WALTZ & GUESTS

TÄNZERINNEN ..... Mata Sakka, Judith Sánchez Ruíz,  
Liza Alpizar Aguilar, Claudia de Serpa Soares,  
Hwanhee Hwang, Peggy Grelat-Dupont,  
Maureen Lopez Lembo, Margaux Marielle-Tréhouart  
TÄNZER ..... Gabriel Galindez Cruz, Nicola Mascia,  
Virgis Puodziunas, Joel Suárez Gómez, Erik Niv,  
Orlando Rodriguez, Stephan Laks, Kevin Quinaou,  
Antonios Vais, Davide Camplani

STAATSOPERNCHOR  
STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 12. April 2014  
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN  
IM SCHILLER THEATER

Mit freundlicher Unterstützung von Sasha Waltz & Guests

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBERIN** Staatsoper Unter den Linden  
**INTENDANT** Matthias Schulz  
**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

**TEXT- UND BILDREDAKTION** Jens Schroth, Detlef Giese /

Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden,  
Mitarbeit: Camilla Loeffler Berg, Frederike Krüger  
2., revidierte und neu gestaltete Auflage 2023

© 2014 Staatsoper Unter den Linden

**TEXTNACHWEISE** Achim von Arnim / Clemens Brentano: »Der Tannhäuser«  
aus: »Des Knaben Wunderhorn«, Frankfurt a. M. 1976; Jakob und Wilhelm  
Grimm: »Deutsche Sagen«, Frankfurt a. M. 1976; Charles Baudelaire: »Richard  
Wagner et Tannhäuser à Paris«, Paris 1861. Aus dem Französischen von Jens  
Schroth; Heinrich Heine: »Der Tannhäuser« aus: »Der Salon«, Band III,  
Elementargeister, Leipzig und Wien o. J.; Hans Mayer: »Tannhäuser und die  
künstlichen Paradiese« aus: »Anmerkungen zu Richard Wagner«, Frankfurt a. M.  
1966; Charles Baudelaire: »Albatros« aus: »Die Blumen des Bösen«, aus dem  
Französischen von Monika Fahrenbach-Wachendorf, Stuttgart 1998; Richard  
Wagner: »Eine Mittheilung an meine Freunde«, aus: Richard Wagner: Auswahl  
seiner Schriften, herausgegeben von Houston Stewart Chamberlain, Leipzig  
1910; Theodor W. Adorno: »Phantasmagorie« aus: »Versuch über Wagner«,  
Frankfurt a. M. 1997.

Der Text von Jens Schroth ist ein Originalbeitrag für die erste Auflage des  
Programmbuchs. Der Beitrag von Detlef Giese ist ein Originalbeitrag für die  
revidierte Fassung. Die Zeittafel wurde von Camilla Loeffler Berg erstellt.  
Die Orthographie folgt den angegebenen Ausgaben.

Urheber:innen, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

**PRODUKTIONSFOTOS** Bernd Uhlig fotografierte bei der Klavierhauptprobe  
am 2. April 2014.

**LAYOUT** Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München

**HERSTELLUNG** Druckhaus Sportflieger, Berlin

**UMSCHLAGVEREDELUNG** Köpp Druckveredelung OHG, Berlin



**THE FOUNDATION.**

**FREUNDE  
& FÖRDERER  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN**



M D C C X L I I I



**STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN**