

Gerhard Neumann

Richard Wagners Liebestheorie
und ihr Reflex in Thomas Manns
»Zauberberg«-Roman

*Heinrich, du bist erlöst.*¹

I

Es war Theodor W. Adorno, der Richard Wagner »den berühmtesten erotischen Künstler der bürgerlichen Welt« genannt hat.² Möchte man sich dieses Aperçu zu eigen machen, so wird man sich in erster Linie an den *Dichter* Richard Wagner halten – und erst in zweiter Linie an den *Musiker*. Wagner selbst hat es genau so gesehen: genau in solcher Gewichtung. Anlässlich des »Fliegenden Holländers« schreibt er über den Beginn der Arbeit an diesem Werk: »Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst *Dichter*, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder *Musiker*.«³ Und in seinen minutiösen Anweisungen für die Aufführung des »Tannhäuser« von 1853 insistiert Wagner vorsorglich, die Dichtung müsse »in ihrem ganzen Umfange« den Darstellern bekannt gemacht werden (vgl. II, 111), und zwar: *bevor* diese mit der Musik in Berührung kämen.

Das Augenmerk der vorliegenden Abhandlung richtet sich also zunächst und vor allem auf den Dichter, den Dramatiker Richard Wagner: als einen Darsteller von erotischen Leidenschaften; als einen Kenner der abendländischen Liebes-Theorien. Nimmt man Wagners Dichtungen als

¹ Der Text des »Tannhäuser« wird wiedergeben nach der sorgfältig erstellten Ausgabe des Reclam Verlags: Richard Wagner, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorausgehenden Fassungen. Hg. von Egon Voss. Stuttgart 2001. Zitarnachweise künftig im laufenden Text nach dieser Ausgabe mit der Chiffre »R« und Seitenzahl, hier R 56.

² Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner. München 1964, S. 139.

³ Wagners Werke werden zitiert nach Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1983. Zitarnachweise künftig im laufenden Text nach dieser Ausgabe mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl, hier VI, 295: Eine Mitteilung an meine Freunde (1851).

Ganze in den Blick, so gewahrt man, daß so gut wie alle Werke Wagners Aspekte und Probleme erotischer wie sexueller Art thematisieren.⁴ Wagner-Werke sind Experimente auf die Funktion der Liebe in der Gesellschaft, sei es in der Moderne, sei es im Vergleich und in Auseinandersetzung mit den Liebesdiskursen der Vergangenheit. Es ist förmlich eine Chronik der Emotionen in der Kultur, die da von Wagner gegeben wird. Und es sind, im »Lohengrin« wohl am deutlichsten, aber doch ubiquitär, vor allem Liebes*proben*, denen die Protagonisten ausgesetzt werden.⁵ Und so stehen Wagners Liebesgeschichten beinahe durchgängig im doppelten Zeichen von Begehren und Gesetz, von Liebe und Gewalt, von Eros und Krieg. Man denke an den Beginn von Wagners Schaffen, mit den »Feen«, und dem »Liebesverbot«; und man denke noch an seine letzten Werke, »Tristan und Isolde« oder »Parsifal«.

Mitten in dieser Reihe von Wagnerschen Produktionen ist der »Tannhäuser« anzusiedeln. In der dort erzählten Geschichte sind alle Aspekte des Themas zusammengeführt: eine Liebesprobe im Feld von Eros und Gewalt, den Künstlern, den Sängern im Wettstreit zugemutet; ein vom Souverän angezetteltes Experiment auf die Funktion der Liebe in der Kultur.

II

Sucht man sich dem Text des »Tannhäuser« (erst einmal unabhängig von der Musik) zu nähern, so stößt man auf drei kardinale Lesarten des Werks: Man kann es erstens als Allegorie des heidnischen, des antiken Liebes-Systems in Konfrontation mit dem dieses in der Geschichte ablösenden christlichen lesen; man kann also versuchen, Venus gegen Maria auszuspielen – oder umgekehrt. Man kann aber zweitens das »Drama« »Tannhäuser« als psychologisch-realistischen Liebes-Roman auffassen, der in performativer Verdichtung das uralte Thema des zwischen Eros und Sexus hin- und hergerissenen Menschen vorzeigt. Und man kann den Text drittens als Träger eines ästhetischen Diskurses verstehen; als die Erhebung der Frage nach dem modernen Menschen; nach der mo-

⁴ Vgl. Yvonne Nilges, Richard Wagners Shakespeare. Würzburg 2007.

⁵ Vgl. meinen demnächst erscheinenden Aufsatz: Liebesprobe. Richard Wagners »Lohengrin«, ein Spätromantisches Liebesmodell?. Würzburg.

dernen Kunst zugleich, mit deren Hilfe die Probleme der ›zeitgenössischen‹ Liebe und ihrer spezifischen Sinnlichkeit darstellbar sind; und zwar, an einem historischen Beispiel entwickelt, nämlich dem von der Troubadourlyrik hergeleiteten Minnesang des Mittelalters.

Zum ersten Lesemodell, das ich das allegorische nennen möchte, ist folgendes zu sagen: Der Anfang des Stücks, speziell in der Pariser Fassung, bietet ein weitschweifiges Szenario der heidnischen Liebesmythologie. Wagner bemüht, nach altem Dramatikerbrauch, das konventionelle, hier einschlägige, mythologische Personal und Argumentenrepertoire. Vorgeführt, das heißt aber hier vor allem: *beschrieben* werden (in der Regieanweisung, als einem Stück selbständiger weitläufiger Prosa) eine Reihe von Modellen traditioneller erotischer Kommunikation, die hier gleichsam emblematisch inszeniert werden, wie Leda mit dem Schwan oder der Zug der Satyrn und Bacchantinnen, durchweg aus männlichem Blickwinkel. Das Dilemma, das hier zur Diskussion steht, formt sich zur Frage, ob Eros als Promiskuität zu verstehen ist oder auf Paarbildung setzt; ob also zuletzt die Bacchantinnen oder die Grazien in diesem Streit die Oberhand behalten (vgl. R 8).

Die zweite Lesart des »Tannhäuser«-Textes ist dann die realistisch-psychologische. Sie geht davon aus, daß der Handelnde und Sich-Behandelnde in Konflikt mit anderen Figuren steht. Diese Lesart zeigt den Protagonisten als den Mann zwischen zwei Frauen, der die bisherige Geliebte, nämlich Venus, loswerden möchte, um die andere Geliebte, nämlich die keusche Elisabeth, – in einer anderen Form der Liebe – für sich und zu seinem Heil zu gewinnen. Da erscheinen denn auch, nach dem Modell der Ovidischen *remedia amoris*, die Argumente, die der ersten Geliebten den Abschied schmackhaft machen sollen: »Beglückt für immer, wer bei dir geweilt!« (R 12) – »Dein übergroßer Reiz ists, den ich meide.« (R 13) Da sind, als nächstes, die Wutausbrüche der Verlassenen; und da sind, sodann, ihre neuerlich unternommenen Verführungsversuche; ihre Prognose, der sie Verlassende werde um Liebe winselnd zu ihr zurückkehren, zuletzt. Und da ist – ganz am Ende – Tannhäusers Abschieds-Argument. »Mein Sehnen drängt zum Kampfe« (R 17), schmettert er; zum Kampfe nämlich um eine neue Poetologie und zum Kampf um »Maria«, in der zur Gottesmutter mutierten Gestalt der Elisabeth – »Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!« (R 17)

Die dritte Lesart des Tannhäuser-Dramas ist schließlich die poetologische. Diese lautet: Es gibt eine basale Ebene im Text, auf der eine Künstler-Geschichte als Liebes-Geschichte erzählt wird. Und es gibt eine Meta-Ebene, auf der ein Kunst-Diskurs sich etabliert. Auf dieser zweiten Ebene wird die Grundfrage von Tannhäusers Liebes-Interesse erörtert: Welches ist die Form einer neuen Kunst, mit der man das Wesen der ›modernen Liebe‹ auszudrücken vermöchte. Der Ort, wo dieser Kunst-Diskurs kulminiert und beinahe alles andere außer ihm selbst verschwinden lässt, ist dann der zweite Akt, dessen dritte und vierte Szene; also die Episode des Sängerkriegstreits und seines Mündens in die poetologische wie in die persönliche Katastrophe.

Mit seiner Frage nach der Funktion der Liebe in der Kultur und der damit verbundenen, nach einer ›modernen‹ Liebesauffassung und den ebenso ›modernen‹ Mitteln, um sie darzustellen, die Wagner dem Landgrafen von Thüringen in den Mund legt, steht er dabei in einer langen und ehrwürdigen Tradition.

III

Wagner argumentiert also in seinem »Tannhäuser« – darüber kann gar kein Zweifel bestehen – vor dem weiten und umfassenden Hintergrund der abendländischen Liebestheorien.⁶ Es sind im Grunde drei Auffassungen der Liebe, die seit der Antike virulent geblieben sind und bis ins 19., ja bis ins 20. Jahrhundert hinein die Argumentation speisen – und die in den verschiedensten Überschneidungen Geltung beanspruchen. Zum einen: Liebe zeigt sich als ein Mysterium, als jenes Rätsel oder ›Wunder‹ – Wagners Lieblingswort –, als welches das Leben selbst sich erweist. Eine Auffassung, so entwickelt in Platons »Symposion«, dem Urtext aller Erotologie (ca. 380 v. Chr.),⁷ namentlich gestaltet in der Figur des Sokrates und seiner Gewährsinstanz: Diotima, einerseits; im Kreis seiner ihre je eigene Liebestheorie zur Rede bringenden Bewunderer andererseits. Die

⁶ Zu dieser Frage der verschiedenen geltenden Liebestheorien vgl. Gerhard Neumann, *Lektüren der Liebe*. In: *Über die Liebe. Ein Symposion*. Hg. von Heinrich Meier und Gerhard Neumann. München/Zürich 2001, S. 9–79.

⁷ Platon, *Sämtliche Werke*. 6 Bde. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck. Hamburg 1957, hier Bd. 2, S. 203–257.

zweite Auffassung von Liebe, die sich aus der Antike herschreibt und von Wagner beansprucht wird, zeigt dieses Gefühl als Treibkraft der Natur, als Ordnung des Lebens, die anderen Kräften, wie zum Beispiel derjenigen der Aggression, das Gleichgewicht hält. Dies wäre die Auffassung des Naturwissenschaftlers und Dichters Lukrez (ca. 99–55 v. Chr.) in seinem Lehrgedicht »De rerum natura«,⁸ an dessen Anfang die allegorischen Figuren der Liebe und des Krieges, Venus und Mars, als widerstreitende Kräfte in der Lebensdynamik, einander die Vorherrschaft streitig machen. Ein drittes Liebeskonzept, das Nachhaltigkeit beweist, gewährt das Liebes-Geschehen im zivilisatorischen Prozeß der Aushandlung (*negotiations*) von Lebensbedingungen und Geschlechterrollen, als Etablierung eines Codes kulturellen Wissens und Verhaltens, den es als soziale Strategie, ja den es als Kunst, nicht nur als schematische Technik, zu erlernen gilt – als Form der ›Lebenskunst‹ sozusagen, wie es die Moralisten des 17. Jahrhunderts, die ›Menschenprüfer‹, formulieren würden. Dieses dritte Konzept ist die Auffassung des Poeten, des Kulturtheoretikers und Kulturdiagnostikers Ovid (43 v. Chr.–18 n. Chr.), wie er sie in den drei Teilen seiner »Ars amatoria« vertritt.⁹ Es handelt sich also, aufs Ganze gesehen, um drei miteinander konkurrierende Auffassungen der Liebe, die auf komplizierte Weise in die ›Theorie der Liebe‹ des 19. und 20. Jahrhunderts eingegangen sind. Als ihr gemeinsamer Regler, über die Epochen hinweg, erweist sich die strategische Alternative des ›Liebens in der Kultur‹: Sexualität ausleben oder Sexualität – in der Terminologie Sigmund Freuds – »sublimieren«.

So auch in Wagners Textbuch des »Tannhäuser«. Da ist das Schlüsselwort des ›Wunders‹, des Rätsels und des Geheimnisses, als der Venus-Liebe wie der Liebe zu Elisabeth, welches das ganze Drama durchweht. Da ist die Konstellation von Krieg und Liebe: Denn die Sänger kommen gerade von den Schlachtfeldern auf die Wartburg zurück, um auch hier an einem Streit, dem künstlerischen Wettstreit nämlich, teilzunehmen; dem »Sängerkrieg« also: »Wenn unser Schwert in blutig ernsten Kämp-

⁸ Titus Lucretius Carus, De rerum natura. Welt aus Atomen. Lateinisch und deutsch. Übers. und hg. von Karl Büchner. Stuttgart 1994, S. 9 (I,1–25).

⁹ P. Ovidius Naso, Ars amatoria. Liebeskunst. Lateinisch und deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1992; Ders., Les remèdes à l'amour. Les produits de beauté pour le visage de la femme. Übers. und hg. von Henri Bornecque. Paris 1930. In dem leider nur als Fragment erhaltenen dritten Band über die Schönheitsmittel entwickelt Ovid eine eigene Kulturtheorie unter dem Stichwort *culta placent*.

fen / stritt für des Deutschen Reiches Majestät« (R 32), sagt der Landgraf. Und an anderer Stelle, in den »Programmatischen Erläuterungen zu ›Tannhäuser« von 1853 heißt es, die Sänger hätten »die Harfe in der Hand, doch auch das Schwert zur Seite« (II, 148). Und da ist drittens die Thematisierung der Liebe als realistisch-psychologische Lebenskunst, als Verhaltensstrategie zwischen den Geschlechtern – der Strategien der Verführung (*ars amatoria*) wie der Verabschiedung (*remedia amoris*) der Geliebten gleichermaßen.

Das Besondere am »Tannhäuser« unter jenen Stücken Wagners, in denen es um Liebe geht, ist der Umstand, daß hier eine Liebesgeschichte als Künstlergeschichte erzählt wird; und daß sich, auf einer Meta-Ebene, ein Spiel im Spiel entwickelt, in dem zum einen die Theorie der Liebe thematisch wird; zum anderen aber die Erarbeitung einer Kunst in Frage steht, die imstande ist, diese Liebe im Gedicht wie im Lied darzustellen.

IV

Der Ort, an dem dieses Findungs-Spiel gespielt wird, ist die Sängerrhalle im zweiten Aufzug des Werkes, also genau genommen: der Konzertsaal. Der Landgraf entfacht ein hermeneutisches Theater, indem er eine Preis-aufgabe stellt und damit einen Sängerkrieg, der eine Art poetologischer Wettkampf ist, in Szene setzt. Dies geschieht nach dem Vorbild des platonischen »Symposions«. Die Liebe zeigt sich als ein Mysterium, dessen Wunder und Geheimnis die Philosophie, die hier in Gestalt der Dichtung und des Gesanges erscheint, aufzudecken vermag. Elisabeth, die »Fürstin des Festes« (R 31), zeigt sich als die Hüterin dieses Geheimnisses – gewissermaßen als zweite Diotima. Das Geheimnis der Liebe, das Tannhäuser zur Rückkehr aus dem Venusberg bewogen hat, soll nun durch den Wettstreit der Minnesänger und ihrer verschiedenen Auffassungen der Liebe gelüftet werden. Der Landgraf fordert es deutlich genug von den zurückgekehrten Sängern:

deshalb stell' ich die Frage jetzt an euch:
könnt ihr der *Liebe* Wesen mir ergründen? (R 32)

Neben dem platonischen »Symposion« als Vorbild des »Sängerkrieges« ist aber noch ein zweiter Prätext für die Liebes-Kasuistik im »Tannhäuser«

zu berücksichtigen, dem Wagner das Kernmotiv seines Liebesdiskurses, die Idee vom Brunnen der Liebe, verdankt: nämlich der in der französischen Literaturgeschichte legendäre Dichterwettstreit am Musenhof von Charles d'Orléans in Blois im 15. Jahrhundert.

Charles d'Orléans, der Vater Ludwigs XII., politisch wenig erfolgreich, aber ein beachtlicher literarischer Autor, verstand es, die Dichter seiner Zeit – unter ihnen den großen François Villon – an seinen Hof in Blois an der Loire zu ziehen. In diesem literarischen Kreis entstand ein Gedichtzyklus – es sind die 132 sogenannten Balladen –, in dem, in einer lyrischen Folge, eine Lebensgeschichte als eine Liebesgeschichte erzählt wird, und zwar im Zeichen jenes höfischen Verständnisses von Minnelyrik, welche von einem der geliebten Dame vergeblich huldigenden Ritter unverdrossen und »ohne körperlichen Lohn« verfaßt wird. Diese Gedichtfolge, die eine Lebensfolge, gleichsam eine *éducation sentimentale* des späten Mittelalters, inszeniert, wird nun aber von Charles d'Orléans – dies ist seine Forderung an die beteiligten Dichter – ins Zeichen eines einzigen dominierenden Motivs gestellt: des »Durstes nach Lebenswasser« nämlich, in dessen Bild für Charles der »Durst nach Liebe« beschlossen ist, der ein Leben lang dauert, der ungestillt bleibt, und der schließlich mit dem Verdursten des Liebenden erlischt.¹⁰ Rhetorisches Mittel der Inszenierung dieses Liebes- als eines Lebensgeschehens ist das Paradox – man könnte auch sagen: ein Oxymoron, als die pointierte Verbindung zweier einander ausschließender Vorstellungen. Charles d'Orléans' Balladenzyklus wird nämlich durch eine Verszeile bestimmt, die in jedem der Gedichte leitmotivisch wiederkehrt: »Je meurs de soif auprès de la fontaine«, heißt es da – »ich sterbe vor Durst direkt neben dem Brunnen«; und der Zyklus wird schließlich zu einem Ende geführt, das von der Austrocknung des Brunnens als dem Tod der Liebe zeugt: »Je n'ai plus soif, tairie est la fontaine« – »ich habe keinen Durst mehr, der Brunnen ist versiegt«. Die betreffende Passage in der Ballade XXIII lautet:

Je meurs de soif auprès de la fontaine;
Suffisante ay, et si suis convoiteux;
Une heure m'est plus d'une quarantaine;

¹⁰ Charles d'Orléans, Poésie. Hg. von Pierre Champion. Bd. 1: La retenue d'amours. Ballades. Chansons. Complaintes et Caroles. Paris 1923.

Droit et parfait, je chemine boiteux
[...]
Le neutre suis, et si tiens les deulx pars.¹¹

In einer kunstvollen Inszenierung wird also der Satz »Je meurs de soif auprès de la fontaine« zur paradoxen Leitmaxime für die Lebens- und Liebeskasuistik des ganzen Dichterkreises von Blois. Alle Teilnehmer an diesem Wettbewerb – es dürften an die zwölf Autoren gewesen sein – schreiben Balladen, die mit dieser paradoxen Maxime beginnen und sie in Variation und Durchführung zu einer lyrischen Pointe des Liebes- als Lebensverständnisses zuspitzen. Dieses poetologische Szenario ist in Erinnerung geblieben und wird von Wagner für die Liebeskasuistik auf der Wartburg wieder aufgenommen.

So wie Charles d'Orléans seiner Dichterrunde die Aufgabe stellt, eine von ihm formulierte Definition des Eros, als den Inbegriff der Troubadour-Liebe, in ihre Gedichte einzubauen, so stellt auch der Landgraf von Thüringen, allerdings ohne formulierte Text-Vorgabe, seine Sänger auf die Probe. »Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis« (R 32), fordert er sie auf.

Und die Sänger auf der Wartburg legen ihrer Definition der Liebe das Motiv des Balladenzyklus aus dem Schloß zu Blois zugrunde: Die Frau erscheint ihnen als der Brunnen, aus dem der liebende Ritter die Stillung seiner Leidenschaft trinkt. Jeder der vier Sänger gibt seine eigene Version dieses Motivs, seine eigene Fassung des Wesens der Liebe in der Spannweite zwischen sexueller und spiritueller Erfüllung.

Es ist also dieses Argument der Quelle, des Brunnens, und der mit seinem Wasser zu löschenden leidenschaftlichen Glut, das den Sängerwettstreit auf der Wartburg dominiert. Aber Wagner verbindet dieses Argument noch mit einem zweiten, komplementären; nämlich dem des Sterns, des Abendsterns, der im Zeichen der Venus, des Morgensterns, der im Zeichen der Jungfrau Maria steht. Dieser Doppelstern, der doch dasselbe Gestirn ist, verheißt, in gleicher Weise wie der weibliche »Brunnen«, Nähe oder Ferne der Frau; verspricht sexuelle oder spirituelle Erfüllung. Dabei ist das Motiv des Sterns in seiner Doppelbedeutung hier besonders intrikat. Der Stern, der für die Mitstreiter im Sängerkrieg unerreichbare Ferne der Frau repräsentiert, wird für Tannhäuser zum

¹¹ Ebd., S. 192.

Zeichen jenes »Einen, Namenlosen«, das beide Namen tragen kann, den der Venus wie den der Elisabeth. In seinen »Programmatischen Erläuterungen zu Tannhäuser« hat Wagner dies deutlich ausgesprochen:

Dies Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner [Tannhäusers] Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen »Elisabeth« genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen blitzesschnell wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeths zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt. [...] nur Eines gewahrt er noch, ein reizend holdes Weib, eine süße Jungfrau, die ihn liebt; und nur Eines erkennt er in dieser Liebe, nur Eines erkennt er in ihrer Entgegnung, – brünstiges, allverzehrendes Lebensfeuer. – (II, 140)

Der Prozeß der Oper ist nun ein Spiel mit der Codierung und Umcodierung dieses hellsten Sterns am Abendhimmel wie am Morgenhimmel; der Mutation vom heidnisch-erotischen Venus-Stern zum durch Elisabeth repräsentierten christlich-spirituellen Morgenstern, der ein Leitstern ist in seinem milden Glanz: also Eros gegen Caritas setzt, in einem Allgefühl verschmolzen. Dieses Spiel mit dem Bedeutungswechsel dieser beiden miteinander verknüpften Metaphernfelder – Brunnen und Stern – wird von Wagner kunstvoll entfaltet.

Als erster Sänger wird Wolfram von Eschenbach aufgerufen. Indem er das Motiv des Dichterkreises von Blois aufgreift, steckt er gewissermaßen den Rahmen ab, innerhalb dessen der Liebes-Diskurs sich zu bewegen hat. Nachdem er die Sternenferne der Frau beschworen hat – »Da blick' ich auf zu *einem* nur der Sterne / der an dem Himmel, der mich blendet, steht« (R 33) –, wendet er sich dem Wasser- und Brunnen-Motiv zu:

Und sieh! Mir zeigt sich ein Wunderbrunnen,
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 Brunnen 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!* (R 33)

Wolfram besingt also die Unberührbarkeit der Frau. Sie ist Objekt der Anbetung; sie ist der ungetrübte Quell, sie ist der unerreichbar entrückte Stern. Dies ist der Moment, in dem Tannhäuser Einspruch erhebt:

Auch ich darf mich so glücklich nennen
zu schaun, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?

[...]

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,

[...]

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*. (R 34)

Diesem Bekenntnis Tannhäusers zu bedingungslosem körperlichen Genuß folgt eisiges Schweigen im Publikum. Hierauf schlägt das Pendel wieder nach der anderen Seite aus, und zwar mit dem Lied, das Walther von der Vogelweide anstimmt. Auch er argumentiert mit dem Motiv des Brunnens:

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

[...]

Wich' ewig ihm die Wunderkraft! (R 34f.)

Und Walthers Fazit lautet:

Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben. (R 34)

Herz statt Gaumen: das Spirituelle statt des Sexuellen! Walther erhält »lauten Beifall«. Abermals widerspricht Tannhäuser, und zwar, indem er auf das Wunder des Sterns verweist, und indem er versucht, das strengste Tabu der Minnelyrik zu brechen, das Tabu der Versprachlichung des erotischen Aktes:

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 beugt,
euch Herz und Sinnen nahe liegt,
was sich, aus gleichem Stoff erzeugt,
in weicher Formung an euch schmiegt, –
dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
und im Genuß nur kenn' ich Liebe! (R 35f.)

Da springt, empört über den Tabubruch, der dritte Sänger auf, Biterolf, und fordert Tannhäuser zum Zweikampf: Es ist das Auskunftsmittel der Ehre, das mittelalterliche Ritual – wieder belebt im Duell, als dem Distinktions-Ritual im 19. Jahrhundert.¹² Noch einmal beschwichtigt der Souverän: »Zurück das Schwert! – Ihr Sänger, haltet Frieden!« (R 37) Dem Liedvortrag Biterolfs folgt, wie die Regieanweisung sagt, »tobender Beifall« der Zuhörer – und es erfolgt ein letztes Mal der kämpferische Austausch der Argumente. Denn nun ist es abermals Wolfram, der zu-

¹² Vgl. Gerhard Neumann, Ritualisierte Kontingenz. Das paradoxe Argument des ›Duells‹ im ›Feld der Ehre‹ von Casanovas »Il duello« (1780) über Kleists »Zweikampf« (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle »Casanovas Heimfahrt« (1918). In: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquardt/Matthias Christen (Hg.), Kontingenz. München 1998, S. 343–372. Zum Grundsätzlichen vgl. Christoph Fürbringer, Metamorphosen der Ehre – Duell und Ehrenrettung im Jahrhundert des Bürgers. In: Richard von Dülmen (Hg.), Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung. Frankfurt a.M. 1988, S. 186–224; Ute Frevert, Ehrenmänner – Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München 1991.

nächst das Motiv der Sternenferne beschwört, um dann noch einmal auf das Quelle-Motiv und den Brunnen zu sprechen zu kommen:

Dir, hohe Liebe, töne
begeistert mein Gesang
[...]
Du nahst als Gottgesandte,
ich folg' aus holder Fern', –
so führst du in die Lande,
wo ewig strahlt dein Stern. (R 37)

Diesem Himmels-Stern der hohen Minne und der fernen Frau hält Tannhäuser, »in höchster Verückung«, wie es im Text heißt, seinerseits noch einmal den Venus-Stern der Sinnlichkeit entgegen und verbindet sein Bild erneut mit dem des ›Quells‹:

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*, nur *er* allein: –
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der *Venus* ein. (R 38)

In der Regieanweisung heißt es: »Allgemeiner Aufbruch und Entsetzen« (R 38). Der Dichterwettstreit, der ein heiteres Spiel mit der Liebe hätte werden sollen, hat zur Katastrophe geführt; dem Scheitern des Protagonisten mit seinem Liebes- und Lebensmuster. Wagner selbst, in seiner »Mitteilung an seine Freunde«, hat dies hellsichtig erkannt.

Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil: vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dies *fühlte* ich: aber noch *wußte* ich es nicht mit voller Klarheit: – dies Wissen sollte ich mir erst noch gewinnen. (VI 253f.)

Was Tannhäuser hier geschieht, ist Wagner mit seiner Oper zugestoßen. Tannhäuser hat sein Liebeskonzept nicht durchsetzen können. Und es ist ihm nicht gelungen, diesem Liebeskonzept eine adäquate künstlerische Form zu geben. Tannhäuser wird verfemt, er wird verbannt. Er wird zum Außenseiter. Er ist vogelfrei. Er ist vernichtet.

Was im ersten Akt in Szene gesetzt wird, nämlich die versuchte Abgelung der Venus-Erotik mit der marianischen Caritas, und was im zweiten Akt, im Dichter-Wettstreit, dann durchgesetzt werden soll, nämlich ein neuer, auf sinnliche Erfahrung und Erfindung orientierter Begriff der »modernen« Liebe und eine diesem angemessene »moderne« Praxis der Kunst, das wird nun, im »schwierigen dritten Akt«, wie Wagner selbst sich äußert (III, 122),¹³ für gescheitert erklärt. Wagner bekennt: Nach diesem »Todesurteil vor der modernen Kunstwelt« (VI, 253f.) kriecht Tannhäuser zu Kreuze. Das Umkippen der sexuellen Revolution in die Erlösungsidee, das mit dieser Kapitulation in Szene gesetzt wird, ist handlungslogisch nicht leicht zu rechtfertigen. Es ist im Grunde ein Ereignis der Verlegenheit, ja der Ratlosigkeit. Wagner selbst hat das nur allzu deutlich gesehen: »Der ernüchterte Venus-Ritter«, schreibt er über Tannhäuser, ergreift, mit dem Argument der Buße, »wahllos das Heilmittel, das die Welt ihm zeigt«, also eben die Erlösungsidee –

nicht um die Wonne der Entsündigung für *sich* zu gewinnen, sondern als Begnadigter den Engel zu versöhnen, der ihm die bitterste Träne des Lebens geweint. So verließ er die Wartburg und reihte sich an den Zug der Pilger, die um gleicher Sünde willen die Bußfahrt nach Rom antraten. (II, 149)

Ein rein psychologisch-strategisches Motiv also; Opportunismus, wenn man so will. Der Schritt vom zweiten zum dritten Akt ist mithin eine Art Salto mortale in die Erlösungsidee. Im Zentrum dieser Wende steht aber eine zweite das Drama leitende Vorstellung, die des Opfers. Die Pariser Fassung des Tannhäuser installiert diese schon in dem heidnischen Venus-Tableau des Opern-Anfangs. Dort verschwindet das Opfer-Motiv dann aber wieder und geht im Folgenden auf Elisabeth über. Es ist nun die reine Frau, die durch ihr Selbstopfer den Mann erlöst. Elisabeth: »Was liegt an mir? Doch er, – sein Heil!« (R 39)¹⁴

¹³ In seiner Abhandlung »Über die Aufführung des ›Tannhäuser‹ von 1852.

¹⁴ Noch krasser im »Lohengrin«: »Nicht darfst du meiner bitteren Reu' entrinnen; / daß du mich züchtigst liege ich vor dir!«, ruft Elsa ihrem Gatten zu. Richard Wagner, Lohengrin. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hg. von Egon Voss. Stuttgart 2001, S. 72. Vgl. hierzu meinen demnächst erscheinenden Aufsatz: Liebesprobe (wie Anm. 5).

Was sich hier einstellt, ist der Augenblick, in dem die Ratlosigkeit darüber ausbricht, wie »wahre Liebe« – es ist das Wort, das Wagner (und mit ihm Tannhäuser) verwendet – zu definieren sei und wie sie künstlerisch ausgedrückt werden kann. In der »Mitteilung an meine Freunde« von 1852 hat sich Wagner hierüber Gedanken gemacht. Er spricht von einer Sinnlichkeit als wahrer Liebe, als »allverzehrendem Lebensfeuer«, für dessen Darstellung ihm die literarischen Mittel fehlen und die bereits durch das zeitgenössische erotische Schrifttum zur Verfügung stehenden nicht taugen. Wagner schreibt:

Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt dessen dar, was *unsere moderne Welt* als Sinnlichkeit Lebensgenuß bietet; und als Künstler stellte sich dies mir als erreichbar wiederum nur in der Richtung dar, die ich bereits als Ausbeutung unseres elenden öffentlichen Kunstwesens kennengelernt hatte. (VI, 252)

Und er fährt fort: Da »wurde es meinem Gefühle klar, daß ich beim wirklichen Eintritte in diese Richtung vor Ekel zu Grunde gehen mußte.« (VI, 252) Gehe es ihm doch um eine Liebe, eine »wirkliche«, »aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, – nur eine Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte [...]« (VI, 253) Das heißt aber für Wagner: Die vorgegebenen literarischen Muster erotischer Darstellung, von sogenannten erotischen Schriftstellern praktiziert, versagen sich ihm. Was bleibt, ist ein Dilemma. Mich umfingen, schreibt Wagner, »wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in *einen* Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten.« (VI, 253) Gemeint sind die Gestalten von Venus und Elisabeth.¹⁵

Das Dilemma Wagners im »Tannhäuser« besteht darin, daß er beide Welten dieses Dramas als Erlösungsmodelle bestehen läßt; daß sie einander stützen, ja erschaffen, und einander vernichten zugleich: die Welt der Venus als Ort sexueller Erlösung und sexueller Freiheit auf der einen Seite; die Welt der Elisabeth als Ort des Erlösungsereignisses in der Spiritualität andererseits. Vielleicht ist aber, aufs Ganze gesehen, diese Ambiguität, die-

¹⁵ »Dies Eine, Namenlose, was jetzt einzig seiner Empfindung entsprechen kann, wird ihm dann plötzlich mit dem Namen ›Elisabeth‹ genannt: Vergangenheit und Zukunft strömt ihm mit diesem Namen wie in einen Feuerstrom zusammen, der, während er die Liebe Elisabeths zu ihm erfährt, zum leuchtenden Stern eines neuen Lebens für ihn zusammenfließt.« (II, 140)

ses Dilemma, das Wagner als ›Todesurteil‹ in der Kunstwelt apostrophiert, die sogenannte Unfertigkeit seines »Tannhäuser«, wie er einmal sagt, seine eigentliche konzeptuelle Leistung im Hinblick auf eine moderne Theorie der Liebe. Man könnte von einer Erlösungs-Schaukel sprechen, die Wagner in seiner Oper »Tannhäuser« installiert – eine Schaukel zwischen den Argumenten Sexualität und Spiritualität des Eros. Diesen Doppelwelten sind zwei verschiedene kulturelle Räume zugeordnet: die zwiefach gefaßten Räume der Zuflucht wie der Ausflucht: Venusgrotte und Pilgerweg. Die Ambivalenz dieser Konzept- wie Raumstruktur wird anhand der beiden Kernmotive »Brunnen« und »Stern« durchexerziert: als eine Doppelerlösung ohne Sakralität. Es ist ein Modell, welches Liebe als ein Wunder extremer Unwahrscheinlichkeit faßt: oszillierend zwischen Sexualität und Spiritualität. Es war Niklas Luhmann, der einmal von der höchsten Unwahrscheinlichkeit gesprochen hat, daß der eine Liebende im System des anderen vorkommt, als der der liebt.¹⁶ Von dieser Unwahrscheinlichkeit scheint mir auch Wagners »Tannhäuser« zu handeln.

VI

Wenn Richard Wagner von Adorno der »berühmteste erotische Künstler der bürgerlichen Welt« genannt wird, so kommt wohl auch Thomas Mann ein ähnlicher Ehrentitel zu. Zumindest sein »Zauberberg«-Roman bietet ganz ohne Zweifel eine der ausgefeiltesten Darstellungen einer hoch komplexen Liebestheorie im 20. Jahrhundert. Thomas Mann, der Wagner verehrte, hat auf eigenwillige (und versteckte) Weise Wagners Liebestheorie aus dem »Tannhäuser« – insbesondere unter dem Aspekt des Sängerwettstreits – in den »Zauberberg« hineingespiegelt. Im Folgenden wird ein Umriss der Liebesproblematik im »Zauberberg« entworfen, bevor auf das Problem des Reflexes der Wagnerschen Konzeption in dieser Mannschen Liebesauffassung eingegangen werden kann.¹⁷

¹⁶ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982.

¹⁷ Grundzüge von Manns Liebesauffassung im »Zauberberg« habe ich bereits in einem Münchener Vortrag im Wintersemester 2005/06 entwickelt. Vgl. Gerhard Neumann, »Romantic Love« und gescanntes Gehirn. Helen Fischres Anthropologie und die moderne Literatur. In: Daniela Rippl/Verena Mayer (Hg.), *Gender Feelings*. München 2008, S. 175–191, insbes. S. 180–191.

Thomas Manns »Zauberberg« entwickelt, auf wohl kaum überbietbare Weise,¹⁸ das Paradigma, ja das Szenario einer Liebestheorie im 20. Jahrhundert – im Gegensatz zur bisherigen Tradition, welche Romane vorwiegend als Liebesgeschichten hervorgebracht hat. Thomas Manns Roman zielt darauf ab, eine Kulturdiagnose über die Verfassung der Liebe zu stellen, eine »Theorie« zu inszenieren, anhand derer sich der humane Status eben dieser Kultur ablesen läßt. Dabei operiert dieser experimentelle Roman nicht mehr mit Zweier-, Dreier- oder Viererkonstellationen als Strukturmustern des Erotischen und der erotischen Kommunikations-Strategien, sondern mit dem Argument der Einsamkeit, also des Einzelnen und seines Imaginären, der mit seiner Liebe allein ist – angesichts des Todes, angesichts der transzendenzlosen Endlichkeit des Lebens. In diesem Konzept des Eros, hinter dem sich Thanatos, der Tod, birgt, sind für Thomas Mann vier Momente der modernen »Liebeskultur« erkennbar. Erstens: Liebe ist eine Krankheit, die es zu heilen gilt. Sie ist, im Sinne Freuds, nicht auf Glück, sondern auf das Trauma der klassischen »Urszene« gegründet – als ein durch Angst, Schmerz, Wunde und Tod bestimmtes Ereignis. Zweitens: Liebe ist, im Sinne Michel Foucaults, ein Diskurs, kein Gefühl und kein Trieb; sie ist eine Redeordnung, gesteuert durch Lizenz und Tabu, die allererst produziert, wovon sie spricht. Drittens: In der Moderne, und auch dies ist eine Einsicht Michel Foucaults, wird die Frage nach der Individualität an die Liebe gerichtet, nicht mehr, wie zuvor, an die Transzendenz und nicht mehr, wie bei Descartes, an die Vernunft. Die neue Lebensformel lautet also: »Ich *liebe*, also bin ich«. Viertens: Liebe ist an Gewalt gekoppelt, ja sie ist die Maske des Todes und der Aggression. Liebe ist, in ihrer kulturellen Funktion, nur denkbar vor der Folie des Krieges: eines Weltkrieges, wie sich zeigen wird, der die Welt verändert.

Im Bewußtsein dieser vier Argumente soll nun ein Blick auf die Liebesgeschichte in Thomas Manns »Zauberberg«-Roman geworfen werden. Sie ist einfach genug: Hans Castorp, ein unbedeutender junger Mensch aus dem »Tiefeland«, besucht seinen Vetter Joachim Ziemßen, der an Tuberkulose erkrankt ist, in einer Lungenheilstätte im »Hochgebirge«, in Davos. Er bleibt, zunächst gegen seine Absicht, sieben Jahre in der

¹⁸ Vielleicht nur noch übertroffen von Robert Musils »Mann ohne Eigenschaften«. Vgl. hierzu Gerhard Neumann, Androgynie und Inzest – Robert Musils Theorie der Liebe. In:

Bergwelt – bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In einem Sturmangriff der Infanterie kommt er dem Leser zuletzt aus den Augen. Seine Liebesgeschichte, wenn man es denn so nennen will, ist die seltsamste der Welt. Er begegnet Madame Chauchat, er küßt sie ein einziges Mal – ob er eine Liebesnacht mit ihr verbringt, bleibt mehr als offen. Trotzdem besteht der Autor darauf, daß sein Roman von der Liebe handle, und gar ausschließlich von dieser: »Kann aus Tod und Körperunzucht ein Traum von Liebe erwachsen«, heißt es da. »Wird aus diesem Weltfest des Todes einmal die Liebe steigen?«¹⁹ Aber was Thomas Mann schildert, ist keine Liebesgeschichte im üblichen Sinne, sondern vielmehr ein Laborexperiment auf die Möglichkeit der Liebe in einer Welt der Fremdheit, Einsamkeit und Aggression. In der Lungenklinik, dem »Berghof«, werden drei Schauplätze dieses Laborgeschehens erkennbar: ein medizinischer Schauplatz, auf dem Chirurgie und Psychoanalyse verhandelt werden; ein erotischer, repräsentiert durch das karnevaleske Bacchanal und die Allusion auf Wagners Venusberg im »Tannhäuser«; ein theatraler schließlich: durch den Musiksalon vergegenwärtigt, in dem Hans Castorp seine Opern-Schallplatten auflegt. Insgesamt handelt es sich um ein Experiment auf die »Liebe auf den ersten Blick«, also das rätselhafte Zustandekommen der initialen Aufmerksamkeit auf ein Liebesobjekt, das als einzigartig erfahren wird. Thomas Mann setzt hier die seltsamste Liebesbegegnung, die kurioseste erotische First-Contact-Situation in Szene, die man sich denken kann: Madame Chauchat läßt beim Eintritt in den Speisesaal eine Glastür schmetternd. Castorp, mit dem Rücken zu ihr, weiß sogleich und sagt es zu sich selbst: »Das galt mir!« Als er sie später erblickt, gewahrt er ihre Ähnlichkeit mit seinem Schulkameraden Přibislav Hippe, den er einstmals geliebt hat. So ist es, wie er erkennt, gar keine Liebe auf den *ersten* Blick, sondern eine solche auf den *zweiten*, ein rätselhaftes Ineinander von *Imprévu* und *Déjà-vu*, von Unverhofftem

Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Hg. von Hans Weichselbaum. Salzburg 2005, S. 151–180.

¹⁹ Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt a.M. 2000, S. 984: »Augenblicke kamen«, heißt es am Schluß des Textes – und Thomas Mann spricht dabei seinen über das Schlachtfeld stolpernden Helden an: »[...] wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs. Wird aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?« (Ebd.) Und der Autor fügt hinzu: »Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst.« (Ebd.)

und längst Bekanntem; ein ›Liebesgefühl‹ der besonderen, der singulären, der »modernen« Art. Das homoerotische Kindheitserlebnis und das heteroerotische Gegenwartserlebnis erweisen sich als unauflösbar ineinander verwunden. Man könnte sagen, daß der ganze Roman diese Diffusion des *gender feeling*, diese Rollenmischung also, zum Grundereignis ›moderner‹ Liebe zu machen sucht. Ist es eine Liebesgeschichte zwischen Mann und Frau, Castorp und Chauchat, um die es hier geht? Oder eine solche zwischen zwei Knaben, Castorp und Pribislav? Oder handelt es sich gar um eine solche zwischen zwei jungen Männern, Castorp und Ziemßen? Oder geht es vollends und generaliter um das Spiel der Erotik zwischen Leben und Tod – denn der Name »Hippe« ist ja eine Allusion auf den Sensenmann; und in der spiritistischen Sitzung mit Dr. Krokowski wird der tote Joachim als Liebesobjekt beschworen!

Mit einer solchen Umwidmung der Liebesgeschichte in ein Liebesexperiment zeigt sich, daß die Begegnung zwischen Chauchat und Castorp und die Entwicklung ihrer Liebesbeziehung nicht mehr die erzählerische Mitte des Romans ausmacht. Die Stelle der Liebesgeschichte, wie sie der traditionelle Roman fordert, bleibt vielmehr leer, ereignislos geräumt. Um diese leere Mitte aber werden Deutungs-Szenarien aufgebaut: verschiedene diskursive Versuche, »Liebe« – im Sinne eines Gedichtes von Ingeborg Bachmann – »zu erklären«.²⁰ Das heißt aber: Das rätselhafte Ereignis der Liebe steht handlungslos in der Mitte; um dieses angeordnet erscheinen dann, gewissermaßen im Labor herauspräpariert, die verschiedenen Hermeneutiken der Liebe, die die Jahrhundertwende zu bieten hat. Worauf es Thomas Mann ankommt, ist gerade diese Reibung zwischen dem resistenten Rätsel von ›Liebe Fühlen‹ einerseits und den einander widersprechenden Deutungsversuchen dieses Rätsels andererseits. Dabei sind es im Ganzen nicht weniger als vier solcher Hermeneutiken, die aufgerufen werden – und gerade diese sind, wie man hinzufügen kann, die historisch repräsentativen Deutungsansätze für die Liebe in der Kultur des 20. Jahrhunderts überhaupt.

Da ist als erstes die Konfiguration von Settembrini und Naphta, von aufgeklärtem Humanismus hier und religiöser Barbarei dort, von Caritas also, die der düster-gewaltsamen Erotik gegenübergestellt wird.

²⁰ »Erklär mir, Liebe«. In: Ingeborg Bachmann, Gedichte. Erzählungen. Hörspiel. Essays. München 1964, S. 41f.

Da ist, als ein zweites Szenario, die Konstellation von Hofrat Behrens und Dr. Krokowski, von Chirurg und Psychoanalytiker, von Physiologie und Seelenkunde. Hier, zwischen beiden, findet die folgenreichste Diskussion des Themas »Erklär mir, Liebe« statt; nämlich die Auseinandersetzung um die Frage, ob es neben der seelen-kulturgeschichtlichen auch eine physiologische Erklärung der Liebe geben kann. Krokowskis vielbesuchte Vorlesungen über die Liebe vor den Patienten des Sanatoriums stehen ganz im Zeichen der Freudschen Theorie. Ein drittes Deutungs-Szenario liefert der Karneval im Sanatorium, der, als eine sexuelle Orgie, als ein Ritual des vertige, gegen die mystische Versenkung in eine Vision der erotischen Menschheitsgeschichte gestellt wird, wie sie Castorp erlebt, als er sich im Schneegestöber (im berühmten Kapitel »Schnee«) verirrt – eine Vision des phylogenetischen Erbes des Begehrens zwischen Idylle und Barbarei. Der vierte und letzte Deutungsansatz wird dann durch die Gegenüberstellung des Bacchanals, des Liebesbanketts, das Mijnheer Peeperkorn veranstaltet, und der spiritistischen Sitzung, die Dr. Krokowski abhält, geliefert: das Gegeneinander-Ausspielen des Geistes des platonischen Symposions und des christlichen Abendmahls (verkörpert in der Heilandsfigur Peeperkorns) gegen die psychoanalytische »Gespenster«-Beschwörung, die in der spiritistischen Sitzung des Seelenarztes und Analytikers Krokowski Gestalt annimmt.

Es sind die leitenden Aporien einer kulturellen Hermeneutik der Liebe, der Geschlechter-Differenz, die durch diese vier Szenarien vor Augen gestellt werden. Was gezeigt werden soll, ist dieses: Es gibt zwar vier große Deutungsmuster dessen, was Liebe sein kann, die virulent sind; aber sie greifen nicht mehr wirklich als Instrumente kultureller Analyse. So ist es denn, gewissermaßen handlungslogisch, nur konsequent, wenn im Sanatorium nach dem erfolglosen Durchspielen dieser Modelle auf verschiedenen Schauplätzen Ratlosigkeit ausbricht, der »große Stumpfsinn«, wie das entsprechende Kapitel heißt. Während nun aber die übrigen Insassen des Sanatoriums resignieren, unternimmt Castorp einen letzten Versuch, »das Wesen der Liebe zu ergründen«.²¹ Er zieht sich allein in den Musiksalon zurück und inszeniert dort eine private Phantasmagorie

²¹ Zu dem Verhältnis von Sängerkrieg und Musiksalon vgl. Gerhard Neumann/Lothar Kammel, Thomas Manns »Zauberberg«. Eine Kulturtheorie der Liebe. In: Günter Schnitzler/Edelgard Spaude (Hg.), *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Freiburg i.Br. 2004, S. 11–35, hier S. 31f.

der Möglichkeiten der Liebe in der Kultur – nicht als ein Theater von Bildmodellierungen, auch nicht von klinischen oder ästhetischen Institutionen, sondern vielmehr auf einer Bühne von Klangproduktionen. Was hier stattfindet, ist der Dialog mit einem elektrischen, analogen Medium; nicht mit einem lebendigen Liebespartner geführt, sondern mit dem »allermodernsten«²² Grammophonapparat und der in ihm gespeicherten Musik. Castorp spielt sich nachts – in gänzlicher Einsamkeit – seine fünf Lieblingsplatten vor; man könnte es die Inszenierung eines solitären Organismus nennen. Er öffnet sein kleines Theater, wie es im Text heißt, und evoziert, vorwiegend in Arienform, fünf begründende Situationen des europäischen Liebesdiskurses.

Die erste Platte läßt eine klassische Dreierkonstellation in ihrer Verbindung mit dem Opfer-Thema zu Gehör kommen, die Konfiguration von Aida, Radames und Amneris in Verdis Ägypten-Oper »Aida«. Die zweite Platte präsentiert Debussys Musikstück »L'après-midi d'un faune«, als das narzißtische Sich-Verströmen und die sich selbst genießende Einsamkeit des Eros – es ist die eigentliche Situation Hans Castorps auf dem Zauberberg –; nicht ohne Anspielung auf die legendäre und skandalöse Choreographie Nijinskys zu dieser Musik.²³ Auf der dritten Platte findet sich eine Arie aus Bizets »Carmen«, jener Oper, die, von Nietzsche gegen Wagner ausgespielt, den Kampf der Geschlechter auf Leben und Tod und die Rolle der *femme fatale* darin zum Thema hat. Die vierte Platte gibt eine Arie aus Gounods »Faust«-Oper wieder, die Arie des Valentin, in der das Motiv der Kindsmörderin, der verführten und verlassenen Unschuld, mit dem der Geschwisterliebe, des Bruders, der das »Schwesterblut« schützt, verschränkt erscheint. Und die fünfte Platte schließlich enthält das Schubert-Lied vom Lindenbaum, das »bezaubernde Lied« der Liebe,²⁴ hinter dem doch, wie Castorp innewird, zuletzt der Tod steht. Denn mit diesem Lied auf den Lippen verliert sich am Schluß des Romans Hans Castorp im Geschützfeuer eines Infanterieangriffs im Ersten Weltkrieg.

Es ist ganz offensichtlich, daß Thomas Manns »Zauberberg«-Roman ein Experiment auf die Treibkraft der Sexualität in der Kultur zu erkennen gibt, ein neues hermeneutisches Programm der Liebe offenbart. Die

²² Mann, Zauberberg (wie Anm. 19), S. 876.

²³ Vgl. Neumann/Kammel, Thomas Manns »Zauberberg« (wie Anm. 21), S. 28f.

²⁴ Mann, Zauberberg (wie Anm. 19), S. 896.

wesentlichen Argumente dieses Programms sind die folgenden. Erstens: Das Liebesgefühl der Geschlechter, als Dispositiv der Kommunikationskultur, ist, namentlich in seiner Rollenkonzeption, nicht mehr eindeutig definiert – es ist ein Mischphänomen. Es verflacht homo- und heteroerotische Strebungen in einem unlöslichen Knoten von *Déjà-vu* und *Imprévu*. Zweitens: Es gibt keine diskursiven Möglichkeiten der Codierung von Intimität – nur Einsamkeit statt erotischer Vereinigung; nur das Musikalisch-Imaginäre anstelle des Symbolischen. Drittens: Liebe lässt sich nicht kommunikativ organisieren, sondern nur virtuell und imaginär; sie wird zum Medien-Ereignis, zu einer solitären bildlosen Inszenierung. Viertens: Das Gesicht der Liebe wird als Maske des Todes erkennbar. Und damit widerruft Thomas Mann das Deutungsmuster der Liebe, das Richard Wagner, noch im Zeichen religiös-ästhetischer Erlösung, im Sängerkrieg auf der Wartburg in seinem »Tannhäuser« bereitgestellt hatte – und als dessen Kontrafaktur das Kapitel »Fülle des Wohllauts« im siebten Teil des »Zauberbergs« wohl zu lesen ist. Auf lakonische Formeln gebracht, lautet die Botschaft, die Thomas Mann in seinem Romanexperiment zur Bedeutung des Liebesgefühls für die Kultur des 20. Jahrhunderts zu vermitteln sucht: Liebe ist von extremer Einsamkeit; Liebe ist eine imaginäre Projektion; Liebe ist die Maske der Aggression; Liebe ist bestimmt durch eine unlösliche Diffusion von Empfindung der Geschlechterrollen, von homo- und heteroerotischer Strebung.

Der Held des Mannschen Romans, Hans Castorp, ist ein »Venusritter« (Wagner) wie Tannhäuser: mehrere Jahre auf den Zauberberg gebannt, ins Interieur, in die Grotte des Lungen-Sanatoriums, wenn man denn so will. In seinem Bemühen, das Wesen der »wahren Liebe« zu ergründen, zitiert Castorp in dem berühmten Kapitel »Fülle des Wohllauts« Wagners Sängerstreit auf der Wartburg – gewissermaßen als Urszene der modernen Theorie-Debatte in Sachen Liebe. Aber Hans Castorp tut dies nicht mit einer Gruppe von Sängern, wie Thüringens Landgraf, sondern allein; in einer nächtlichen Grotte, dem Musiksalon des Sanatoriums; als Solitär also. Und er tut es nicht mit Hilfe lebendiger Sänger, sondern der modernen Medien, die Konserven von Sängerstimmen transportieren: den Schallplatten nämlich, abgespielt auf dem – wie es heißt – »allermodernsten« Grammophon. Castorps fünf Lieblingsplatten, die er auflegt, inszenieren, imaginär, fünf begründende Situationen des europäischen

Liebesdiskurses – wie die Sänger auf der Wartburg, die sich auf den Dichterkreis von Blois beziehen. Es ist die Struktur dieser Szene, die auf das Vorbild im zweiten Akt des »Tannhäuser« verweist, eine Hommage an den vorgängigen Liebestheoretiker Richard Wagner. Es ist dabei dem Raffinement und der Dezenz Thomas Manns zu verdanken, daß unter den fünf Platten keine einzige von Wagner ist. Der von Mann hochgeschätzte Wagner ist nur durch die Struktur des Sängerwettstreits präsent. Die Sache der Liebe ist im 20. Jahrhundert keine Sache der Gesellschaft mehr; sondern vielmehr eine des radikal Einsamen; eine Sache der höchsten Einsamkeit. Der Gesprächspartner des Liebenden ist nun das technische Medium. Roland Barthes, in seinen »Fragments d'un discours amoureux«, hat es lakonisch zur Sprache gebracht: »[L]e discours amoureux«, schreibt er, »est aujourd'hui d'une extrême solitude.«²⁵

²⁵ Roland Barthes, *Œuvres complètes*. Hg. von Éric Marty. Bd. 3: 1974–1980. Paris 1995, S. 459.