

Dieter Borchmeyer

Aus deinem süßen Munde

Laß saugen süßen Tod!

Die Oper:

Le jeu de l'amour et de la mort

30. Juli 2008

Festspiel-Dialoge 2008

Dieter Borchmeyer

*Aus deinem süßen Munde
Laß saugen süßen Tod!*

Die Oper:

Le jeu de l'amour et de la mort

Mir thut's so weh im Herzen!
Ich bin so matt, so krank!
Ich schlafe nicht vor Schmerzen;
Mag Speise nicht und Trank;
Seh' alles sich entfärben,
Was Schönes mir geblüht!
Ach, Liebchen! will nur sterben!
Dies ist mein Schwanenlied.

[....]

Aus deinem süßen Munde
Laß saugen süßen Tod!
Denn, Herzchen, ich gesunde
Sonst nie von meiner Not.

So lauten die Anfangs- und Schlußstrophe aus Gottfried August Bürgers *Schwanenlied*. Süßen Tod aus süßem Munde zu saugen – ein Motiv, das in der Weltliteratur an der Tagesordnung ist, aber vor allem *das* Thema der Oper bildet, die man mit dem Titel von Romain Rollands Drama aus dem Jahre 1925 *Le jeu de l'amour et de la mort* nennen könnte, das Spiel von Liebe und Tod, was im Deutschen freilich nicht so faszinierend klingt wie im Französischen, wo Liebe und Tod, *l'amour* und *la mort* fast gleich klingen. Das Französische vermag die Urverwandtschaft von Liebe und Tod durch die Klangverwandtschaft ihrer Bezeichnungen zwingend auszudrücken. Jedes große Liebesdrama ist ein Spiel von Liebe und Tod. Jede große Liebe trägt den Tod im Herzen. Die Liebe ist geradezu „Krankheit zum Tode“ wie in Goethes *Leiden des jungen Werthers* oder seinen *Wahlverwandtschaften*.

Warum aber wird die Affinität von Liebe und Tod so häufig gerade zum Thema der Oper, so häufig, daß man sie geradezu als eines der Lieblingsthemen dieser Gattung bezeichnen kann? Es ist müßig, über die Rangordnung der Künste zu streiten, aber in einem Punkt hat die Musik einen Vorrang vor den anderen Künsten: erst in ihr – erst in der Oper - finden die beiden gewaltigsten Mächte des Lebens: Eros und Thanatos ihre höchste Ausdruckserfüllung. Das hängt mit ihren einzigartigen Strukturgegebenheiten zusammen, in der Möglichkeit, die Sukzessivität, die transitorischen Momente des Dramas in simultane Strukturen zu verwandeln. Was im Schauspiel nacheinander abläuft, vermag in der Oper nebeneinander, beieinander, ineinander, als *nunc stans* zu existieren.

Die Musik allein vermag den Augenblick des Liebesglücks und den Augenblick des Todes ‚anzuhalten‘, ihn zu perpetuieren. Das sind die szenischen Momente, die dann von opernfremden Philistern als ridikul empfunden werden: daß jemand, der erschossen wird - wie Gustav III. im *Ballo in Maschera* oder Posa im *Don Carlos* von Verdi -, oder gar die als Leiche im Sack an ihren Vater

Rigoletto ausgelieferte Gilda noch langen Atem zu einem Sterbebesang finden. Das verstößt ebenso gegen die ‚dramatische‘ Wahrscheinlichkeit, wie auch das Liebesduett im gesprochenen Drama kaum eine Entsprechung findet. Der Liebesdialog setzt hier in der Regel eine äußere oder innere Störung voraus, zumindest eine Distanz, welche einen Diskurs, eine entwickelnde Rede motiviert. Während etwa Schillers *Don Carlos* erst in dem Moment beginnt, da die Liebe zwischen Carlos und Elisabeth bereits zur Vergeblichkeit verurteilt ist; gibt es in Elisabeths und Carlos' Liebesduett im Fontainebleau-Akt von Verdis Oper, der bezeichnenderweise der Schillerschen Dramenhandlung vorgeschaltet ist, weder Störung noch Distanz, es herrscht im wahrsten Sinne Einstimmigkeit zwischen den Liebenden: singen sie doch über mehrere Takte hinweg ihr Duett unisono. Entwicklung gibt es da nicht, die Zeit steht still.

Selbst die beiden großen Liebesdialoge im zweiten und dritten Aufzug des Liebesdramas schlechthin: Shakespeares *Romeo und Julia* sind Musterbeispiele für die Entwicklung des Dialogs infolge der Widerständigkeit der äußeren Umstände. Nicht die Präsenz ungestörten Liebesglücks wird von Shakespeare dargestellt, sondern die Situation vorher und nachher: Angst und Hoffnung in der Szene des Eheversprechens - das Nicht-wahr-haben-Wollen entschwindenden Glücks ("Es war die Nachtigall und nicht die Lerche") und Abschiedsschmerz in der Tagelied-Szene des dritten Aufzugs. Wie viel schattenloser wird das Liebesglück in den Romeo und Julia-Opern von Bellini und Gounod präsent! Immer wieder aber sind der Augenblick des höchsten Liebesglücks und der Augenblick des Todes ein einziger Moment. Wie viele, zahllose Liebestede werden zumal in der Oper des 19. Jahrhunderts gestorben!

„Stark wie der Tod ist die Liebe, unerbittlich wie die Unterwelt die Leidenschaft“, singt in der Bibel das *Hohelied Salomonis* (8, 6). Im Motto der Salzburger Festspiele dieses Jahres heißt es umgekehrt: Stark wie die Liebe ist der Tod. Dadurch wird freilich der Vergleichspunkt und damit die

Gesamtaussage der Bibelstelle auf den Kopf gestellt – in deutlichen Gegensatz zu den Grundlagen der jüdischen Religion gerückt, die eine Lebens-Religion ist und dem Tod seine Allmacht abstreitet. Daß der Tod "stark" wie die Liebe ist, versteht sich von selbst, ja nach unserer Erfahrung ist er weit stärker, denn der Liebe kann man allenfalls entgehen, dem Tod aber leider nicht. Die unerhörte Herausforderung der Bibelstelle ist nun jedoch, daß er der Macht des Todes trotzt, ihm seinen Stachel zieht und ihm die Liebe als gleichmächtige Gegenmacht entgegensetzt.

Und ist die Liebe nicht in der Tat gleichmächtig? Siegt sie nicht – gerade in den Opern, die wir dieses Jahr in Salzburg erleben, über den Tod? Ist sie doch mit ihm nicht vorbei, triumphiert sie doch gerade im Moment des Verlöschens des irdischen Lebens – als eine metaphysische, ins Jenseits oder ins Ursein der Dinge verweisende Macht. Der Tod vermag die „Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich“, mit Schopenhauer zu reden, nicht anzutasten, er richtet, nun ganz unschopenhauerisch gedacht, nichts aus gegen die Liebe als Garantin dieser Unzerstörbarkeit. Der Tod vermag die Liebenden in ihrer nun einmal hinfälligen irdischen Existenz zu vernichten, aber nicht ihre Liebe als solche, die sich gerade im Tod bewährt, ja sich durch den Tod oft erst in ihrer reinsten Form offenbart. In Schillers *Kabale und Liebe* wie in Verdis Schiller-Oper *Luisa Miller* ist es gerade die Gewißheit des Todes durch das Gift, das sie getrunken haben, die den Liebenden erst ihr rückhaltloses Liebesbekenntnis ermöglicht, sie über allen Zweifel an sich selbst und an der Liebe des anderen erhebt, und auch Wagners Tristan und Isolde erfahren erst im Moment, da sie vermeintlich den Tod getrunken haben, ihre eigene unauslöschliche Liebe und die Liebe des anderen, und sie sind bereit, sich ganz ohne gesellschaftliche Rücksichten oder Fremdbestimmung ihrer Liebe hinzugeben, für sie zu sterben, weil diese rückhaltlose Liebe nur im Tod für sie möglich ist. Der Tod ist die Katharsis, die reinigende Macht der Liebe. Und wie oft ist sie das auch sonst auf der Opernbühne – auch und gerade am Schluß von Verdis *Otello*.

Tod und Liebe, Eros und Hades (in der Bibel: Scheol) sind gleich mächtige Konkurrenten. Sie trotzen gegeneinander – wie Don Giovanni gegen den aus dem Jenseits noch einmal wiederkehrenden Komtur und wider die Hölle, die ihn zu verschlingen droht: ein gewaltiger Agon zwischen Eros und Thanatos im letzten Lebensmoment des „dissoluto punito“, des bestraften Bösewichts, wie der meist unterdrückte Haupttitel der Oper heißt. Oder aber Liebe und Tod sind in mystischer Sympathie verbunden, wie für Tristan und Isolde - ja als Entgrenzungserfahrung sind sie heimlich eins. So, **wenn der Tod in Hofmannsthals frühem Dramolett *Der Tor und der Tod* dem vor dem Sterben zurückschreckenden Claudio vor Augen führt, daß er ein heidnischer, kein christlicher Tod ist: kein „Gerippe“ wie in der später von Hofmannsthal adaptierten spätmittelalterlichen Moralität des *Jedermann*, sondern „aus des Dionysos, der Venus Sippe“: ein „großer Gott der Seele“, der das Ich in der Todes- wie Liebesentgrenzung mit dem Weltgrund eins werden läßt.**

***Wie die Alten den Tod gebildet* lautet eine archäologische Studie von Lessing, die um die These kreist, in der Antike sei der Tod nicht wie in der christlichen Tradition als abschreckendes Gerippe, sondern als Genius mit einer umgestürzten Fackel dargestellt worden, als des Schlafes Bruder. „Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen als eine verloschene, umgestürzte Fackel.“ Und in Schillers Nänie auf *Die Götter Griechenlands* lesen wir: „Damals trat kein gräßliches Gerippe / vor das Bett des Sterbenden“ – das weist ja auch der Tod in Hofmannsthals Dramolett von sich –, vielmehr: „Still und traurig senkt’ ein Genius / seine Fackel.“ Die Todesfackel: in Wagners *Tristan* wird das Bild der verlöschenden Fackel schließlich zum emphatischen Ausdruck der Todessehnsucht der Liebenden.**

Die Liebe scheut den Tod nicht – zumindest nicht im Mythos, in Poesie und Musik, wie die zahllosen todesentschlossenen, „Martern aller Arten“ nicht fürchtenden Liebesmartyrer zumal auf der Opernbühne bezeugen. Eher scheut der Tod die Liebe, wie der Urmythos aller Liebestragödien ausweist: Orpheus kann durch seinen Gesang und das Spiel seiner Lyra die Macht der Unterwelt bewegen, ihm die Geliebte zurückzugeben, ein einziges Mal einen abgeschiedenen Menschen wieder ins Leben zurückkehren zu lassen. Freilich: die Gewalt der Unterwelt erweist sich hier schließlich doch als stärker denn die Macht der Liebe, sie zieht Eurydike wieder ins Reich der Schatten zurück.

Der Orpheus-Mythos ist der musikalische Mythos schlechthin. Die erste vollständig erhaltene Oper (von Rinuccini und Peri) trägt den Titel *Euridice* (1600), und mit der *Favola d'Orfeo* begann auch Monteverdi vor 400 Jahren seine Musiktheaterlaufbahn. Auch da, wo er nicht direkt auf die Bühne gelangt, vernehmen wir diesen Mythos durch die ganze Operngeschichte hindurch – wie in Mozarts *Zauberflöte*. Tamino beschwichtigt, befriedet durch Musik – nicht mehr durch den vom Saiteninstrument begleiteten Gesang wie in der Antike, sondern durch die ‚absolute‘ Musik der Moderne: das Spiel der Flöte, die das Singen unmöglich macht – die Natur, seien es Tiere oder Elemente. Und er hat auch wie Orpheus die Herausforderung des Todes und der Unterwelt zu bestehen, in seinen Mysterienprüfungen, die in der Feuer- und Wasserprobe gipfeln.

Die tönende Liebe besiegt die Macht des Todes. „Tod, wo ist dein Stachel?“ fragt der 1. Korintherbrief (15,55), und so fragt triumphierend auch die moderne Erlösungsmacht der mit der Musik verbündeten Liebe. In Tamino kehrt sich freilich an einer Schnittstelle der Oper der Orpheus-Mythos geradezu um. Wie Orpheus sich nicht zu Eurydike umwenden darf, bis er auf die Erde

zurückkehrt, so ist Tamino bestimmt, sich von Pamina abzuwenden – bis zum Ende des Initiationsrituals, dem er sich unterwirft. Ja in Übersteigerung des antiken Mythos muß er fähig sein, den Eindruck zu erwecken, er liebe sie nicht mehr, ja sie seelisch zu foltern, wenn er sie gewinnen will. Selbst das tiefste Leid der Geliebten, die Ankündigung ihres Todes, auf die sich die Liebe in ihrer Unbedingtheit notwendig zubewegt, wenn ihr die Erfüllung im irdischen Raum versagt ist, verleitet ihn nicht, das Schweigegebot der Priester zu brechen. Pamina versteht dieses Gebot nicht. Entsagung ist ihr fremd, für sie ist Liebe das einzige Gesetz. Und da sie diese unbedingte Liebe durch Tamino verraten wähnt, kann sie sich nur noch einer anderen Unbedingtheit anvertrauen: dem Tod, der in der Gestalt des Dolches nun ihr „Bräutigam“ sein soll: Thanatos als Eros.

In ihrer Feindschaft wie in ihrer heimlichen Sympathie sind Tod und Liebe geradezu dialektisch aufeinander bezogen. Das weiß schon die Bibel, das weiß der antike Mythos. Doch nicht nur die Feindschaft zwischen Liebe und Tod, auch die Idee ihrer mystischen Einheit, die Eros und Thanatos verschmelzende Entgrenzungserfahrung, die wir mit der Romantik und in ihren Ausläufern über die Todeserotik Wagners bis zum *Fin de siècle* verbinden, weist bis zur Mysterienreligion der Antike zurück. Auf hellenistischen und römischen Sarkophagen sind, wie bereits Schopenhauer bemerkt hat, auffallend häufig erotische Motive - etwa Leda und der Schwan - dargestellt. Immer geht es da um die Liebe eines Gottes zu einem Sterblichen: des Dionysos zu Ariadne, des Zeus zu Semele oder der Artemis zu Endymion. In den romantischen Sagen und Märchen von der Liebe zwischen Menschen und Elementarwesen oder dämonischen Geistern kehrt diese antike Konstellation wieder: ob es weibliche Wesen sind wie die Wasserfrauen Undine und Melusine, die Kleine Seejungfrau in Andersens Märchen und schließlich die aus diesen Stoffen gemischte Rusalka

in Dvořáks Oper - oder Helden, die aus einer außermenschlichen Sphäre zu den Menschen herabsteigen wie Lohengrin. Wagner hat die Tragödie von Lohengrin und Elsa ausdrücklich als christlich-mittelalterliche Variante des Zeus-Semele-Mythos gedeutet.

"Sterben bedeutete, von einem Gott geliebt zu werden und durch ihn an ewiger Seligkeit teilzuhaben", schreibt Edgar Wind in seinem berühmten Buch *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Der Humanist Pierio Valeriano bemerkt, daß diejenigen, "die sich nach Gott und nach einer Vereinigung mit ihm sehnen, zum Himmel emporgetragen und durch einen Tod, der der tiefste Schlaf ist, vom Leib befreit werden. Diese Todesart wurde von den symbolischen Theologen der Kuß genannt". Dem Tod des Kusses (*mors osculi*, *morte di bacio*) haben die Renaissancephilosophen zahllose Betrachtungen gewidmet. Und von diesem Todeskuß ist wie keine andere Musik der Renaissance die Madrigalkunst von Gesualdo versehrt, deren extreme harmonische Experimente, die weit auf die Zukunft der Musik vorausweisen, ihrer todeserotischen Semantik zu entspringen scheinen.

Mit einer ihrer metaphysischen Symbolik entkleideten „*morte di bacio*“ endet noch Verdis *Otello*; der Kuß der Liebe zu Beginn wird zum Kuß des Todes am Ende: „Un bacio ... ancora un bacio.“ Eine *imitatio perversa* der „*mors osculi*“ ist der Kuß, den Oscar Wildes und Richard Strauss' Salome auf die Lippen des abgeschlagenen Hauptes von Jochanaan drückt, der ihr Liebe versagt hat. Richard Wagner kommt der Vorstellung des Todeskusses, die an den *Eros funebre*, das Geheimnis der erotischen Darstellungen auf den antiken Grabmälern gemahnt, am nächsten, wenn er in einem Gespräch mit Cosima am 15. August 1869 bemerkt: "Der Liebeskuß ist die erste Empfindung des Todes, das Aufhören der Individualität, darum erschrickt der Mensch dabei so sehr." In einem Gedicht von Friedrich Rückert ("Nach Dschelaleddin Rumi") lesen wir ganz in diesem Sinne die Strophe:

So schauert vor der Lieb ein Herz,
Als wie vom Untergang bedroht.
Denn wo die Lieb erwachet, stirbt
Das Ich, der dunkele Despot.

Die Einheit von Eros und Thanatos als mystische Entgrenzungserfahrung hat in der deutschen Literatur vor der Romantik ihren mächtigsten poetischen Ausdruck in der Schlußszene von Goethes Dramenfragment *Prometheus* aus dem Jahre 1773 gefunden. Prometheus, dessen titanisches Pathos aus Goethes berühmter Hymne ("Bedecke deinen Himmel, Zeus") so deutlich hervortritt und mit dem auch das dramatische Fragment volltönend beginnt, dieser trotzend, auf sein Ich pochende Titan reift in diesem Fragment zu einem Mystiker der Entselbstung.

Erschüttert berichtet Pandora ihrem Vater Prometheus, wie sie eine ihr rätselhafte Begebenheit beobachtete - eine Liebesszene, die sie in ihrer kindlichen Naivität nicht erfaßt. Das Hinsinken der Liebenden, ihre Küsse, ihre Tränen sind ein ihr unbekanntes, sie zutiefst verstörendes Erlebnis. "Sag, / Was ist das alles, was sie erschüttert / Und mich?" fragt sie den Vater. Dessen lapidare Antwort: "Der Tod!"

PROMETHEUS Da ist ein Augenblick, der alles erfüllt.
Alles, was wir gesehnt, geträumt, gehofft,
Gefürchtet, meine Beste. Das ist der Tod.

PANDORA Der Tod?

PROMETHEUS Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde

Du ganz erschüttert alles fühlst,
Was Freud und Schmerzen jemals dir ergossen,
Im Sturm dein Herz erschwillt,
In Tränen sich erleichtern will und seine Glut vermehrt,
Und alles klingt an dir und bebt und zittert,
Und all die Sinne dir vergehn
Und du dir zu vergehen scheinst
Und sinkst und alles um dich her
Versinkt in Nacht, und du in inner eigenem Gefühle
Umfassest eine Welt,
Dann stirbt der Mensch.

PANDORA (*ihn umhalsend*) O Vater, laßt uns sterben!

Wer hörte aus diesen unerhörten Versen des vierundzwanzigjährigen Goethe nicht einen Vorklang von *Tristan und Isolde* heraus! Je weiter die Selbstwerdung fortschreitet, zu der Prometheus seine Menschen anleitet, desto größer wird die Sehnsucht nach Entgrenzung des Ich, nach einer Entselbstung, in der Tod und Liebe eins werden.

Pierio Valeriano hat in Verbindung mit dem Todeskuß und der Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott - welche auf die antiken Mythen von der Liebe zwischen Göttern und Sterblichen projiziert wird - das Bild der >Assumptio<, der Himmelfahrt gebraucht. Auch hier läßt sich eine Brücke zu Richard Wagner schlagen, der seine Isolde ja verschiedentlich mit der von ihm bewunderten *Assunta* von Tizian in Venedig verglichen hat. Wagner leugne geradezu, bemerkt Cosima im Tagebuch vom 22. Oktober 1882, "daß die Assunta die Mutter Gottes sei, das sei Isolde in der Liebes-Verklärung". Wagner hat intuitiv erfaßt, daß Tizians Gemälde etwas mit jener von den Renaissanceplatonikern

umkreisten Todeserotik zu tun hat: die Auffahrt der sterblichen Maria in den Himmel ist die ekstatische Vereinigung mit Gott - wirklich Liebesverklärung.

Doch Wagner glaubt nicht mehr an die Metaphysik, welche dieser Liebesverklärung zugrunde liegt. Daher bezieht er sie nun auf Isolde, auf eine Todeserotik, welche den einstigen theologischen Hintergrund ausblendet. An die Stelle der Liebe zwischen Göttern und Sterblichen tritt die Entgrenzungserfahrung einer rein menschlichen Liebe, auf welche die alten religiösen Vorstellungen von Eros und Thanatos symbolisch übertragen werden. Das zeigt sich etwa im Schlußgesang Isoldes, wenn sie auf Tristan hindeutet: "Immer lichter / wie er leuchtet, / [...] / Stern-umstrahlet / hoch sich hebt: / seht ihr, Freunde, / seht ihr's nicht?" (VII, 79 f.) Der Sternenkranz ist das herkömmliche Symbol der Assumpta! Und wenn Tristan und Isolde in ihrem Hymnus auf die Liebe im zweiten Aufzug singen: "Ohne Gleiche! / Überreiche!", gemahnen diese Verse an das Gebet Gretchens zur Mater Gloriosa in der Bergschluchten-Szene von Goethes *Faust*: "Du Ohnegleiche, / Du Strahlenreiche" (Vs. 12070 f.). Bilder der Marienmystik werden auf die weltimmanente Liebesmystik des *Tristan* übertragen.

Daß die >morte di bacio< bei Wagner die Bedeutung einer Begegnung von Gott und Mensch, des Eingehens in die ewige Seligkeit verloren hat, zeigt der Blick über *Tristan* hinaus auf die anderen Musikdramen Wagners. Liebe ist bei Wagner immer - sieht man vom komödiengerechten glücklichen Ende der *Meistersinger* ab - dem Tod verbunden, von radikaler Todesbereitschaft geprägt. Aber ihr Telos ist immer ein Aufgehen der Liebenden ineinander, mag auch der Himmel sanktionierend hinter solcher >Erlösung< stehen (wie zumal im *Tannhäuser*). Am Ende des *Fliegenden Holländers* steigt bezeichnenderweise nicht der Mensch zu Gott auf, sondern erleben der Erlöste und die Heilsbringerin gemeinsam ihre >Assumptio<: "In weiter Ferne entsteigen dem

Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt; er hält sie umschlungen" - eine >morte di bacio< ohne transzendenten Bezug.

Wo aber ein göttliches und ein menschliches Wesen Liebesverbindung eingehen, da ereignet sich gerade keine >Erlösung<: im *Lohengrin*, hinter dem ja nach Wagners eigenem Hinweis der Mythos von Zeus und Semele steht. Zwischen Lohengrin und Elsa, zwischen Göttlichem und Menschlichem waltet eine so tiefe Fremdheit, daß sie aneinander nur zugrundegehen können. Elsa stirbt ohne jegliche metaphysische Verklärung, Lohengrin aber kehrt mit dem "Geständnis seiner Göttlichkeit [...] vernichtet in seine Einsamkeit zurück", so ist in *Eine Mitteilung an meine Freunde* zu lesen. Brünnhilde schließlich ist kein göttliches Wesen mehr, als sie von Siegfried erweckt wird. Zwischen Göttern und Menschen ist in der *Walküre* eine unheilbare Kluft aufgebrochen. Der Kuß, mit dem Wotan seine Tochter in eine Art Todesschlaf versenkt, ist kein Todeskuß, der sie zu göttlichem Leben emporführt, sondern im Gegenteil beraubt er sie ihrer Göttlichkeit, versenkt sie ganz ins Menschliche. Erst ein Mensch kann sie darum aus diesem Todesschlaf erwecken.

Erst recht aber ist *Tristan und Isolde* eine Welt ohne erlösende Transzendenz - Wagners einziges Musikdrama ohne Gott und ohne Götter. In dem gewaltigen synästhetischen Hymnus, der *Tristan* abschließt, vollzieht sich gleichwohl die *Unio mystica* der Liebenden mit einem pantheistisch spiritualisierten Universum. Isolde fühlt sich in ihrer Todesekstase von Klängen, Lüften, Wogen und Düften umwallt und umrauscht. Das als Präposition und Präfix ständig wiederholte "um" suggeriert ein von allen Seiten einschließendes elementares Medium, in das sich Isolde mit Tristan auflöst. Diese Auflösung ist verbildlicht als ein "süß in Düften / mich verhauchen" - "ertrinken - / versinken" in "des Welt-Athems / wehendem All", mit dem sich der "süße Athem" aus Tristans Lippen vermischt: *Unio mystica* mit dem toten Geliebten als Eingehen in das göttliche All. "Die Liebe im *Tristan* ist nicht schopenhauerisch, sondern

empedokleisch zu verstehen", hat Nietzsche in einer nachgelassenen Aufzeichnung von 1875 geschrieben; sie sei "Anzeichen und Gewähr einer ewigen Einheit."

In der Tat: so sehr *Tristan* von Schopenhauer geprägt ist, dessen Pessimismus folgt er nicht; dieser weicht vielmehr einer Affirmation des Weltgrundes, die sich am Schluß des Musikdramas überwältigend manifestiert. Isolde's Liebestod hat nichts gemeinsam mit dem Erlöschen alles Begehrens im Nirwana, das nach Schopenhauer nur durch Entsagung erreicht wird. Davon hat Wagner sich in seinem Brief an Mathilde Wesendonck vom 1. Dezember 1858 und im Entwurf eines nicht abgesendeten Briefs an Schopenhauer aus der gleichen Zeit distanziert. Hier wie da beschreibt er gerade die Liebe als "Heilsweg", der zur Erhebung über den "individuellen Willenstrieb" führe. Wagner interpretiert gewissermaßen Schopenhauers "Metaphysik der Geschlechtsliebe" im Geiste von dessen Philosophie des Todes um.

In der wichtigsten philosophischen Quelle des *Tristan*: Schopenhauers Abhandlung *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich* (1819), die einst der dem Tode nahe und dem Lebenswillen entfremdete Thomas Buddenbrook in Thomas Manns Roman als metaphysische Trostschrift lesen wird, heißt es, das Sterben sei "der Augenblick jener Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unsers Wesens ausmacht, vielmehr als eine Art Verirrung desselben zu denken ist: die wahre ursprüngliche Freiheit tritt wieder ein, in diesem Augenblick, welcher [...] als eine restitutio in integrum betrachtet werden kann."

Zu dieser >restitutio in integrum< steht aber der Eros für Schopenhauer in diametralem Gegensatz. "Selbsterhaltung ist sein erstes Streben", sein Prinzip der "Egoismus". Bei Wagner nun - die symbolische Identität von Liebes- und Todestrank im *Tristan* ist dafür das tiefgründige, aus der Tradition des Tristanstoffs nicht ableitbare Zeichen - tritt Eros aus der Dienstbarkeit des

Lebens heraus, wird eins mit der Sehnsucht nach dem Tode, nach der Entgrenzung des Individuums, nach dessen Einheit mit dem All ("selbst - dann / bin ich die Welt").

Der Tod ist laut Schopenhauer "die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein". Das aber ist auch das Ziel der Liebe Tristans und Isoldes, die sich nur im Tode erfüllen kann. Deshalb tauschen sie die Identität (Isolde: "Du Isolde, / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!" Tristan: "Du Tristan, / Isolde ich, / nicht mehr Tristan!"), deshalb sehnen sie sich nach der Aufhebung des "süßen Wörtleins: und", das ihre Namen voneinander trennt, also ausdrückt, daß sie noch nicht eins, noch Ich *und* Du sind.

Durcheinander wollen sie ihre Entgrenzung erfahren. Nicht nur der Tod - auch die Liebe, der Tod in der Liebe, die Liebe im Tod ist >die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein<. Das ist die im Geiste Schopenhauers gegen Schopenhauer gerichtete Botschaft des *Tristan*, die eine aus antiken Mysterien stammende, vom Neuplatonismus der Renaissance und durch die Romantik wiedererweckte Todeserotik in eine Welt ohne Transzendenz überträgt.

Der Liebestrank des *Tristan* ist die Abkürzung eines komplexen psychologischen Vorgangs. Er erweckt ja nicht erst die Liebe Tristans und Isoldes, sondern macht die verschwiegene und verdrängte Leidenschaft nur bewußt. Er "habe entdeckt, was offenbar werden mußte", sagt Brangäne in Wagners Prosaentwurf zum *Tristan*. Weil beide glauben, den Tod - das Gift, das Isolde von Brangäne aus der Apotheke der Mutter verlangt hat - zu trinken, schwindet zwischen ihnen die Scheidewand illusionärer Wertvorstellungen und trotziger Selbstbewahrung. Nur der vermeintliche Todestrank ermöglicht das rückhaltlose Bekenntnis zur Liebe. Hier waltet kein Zauber mehr, sondern mit dem Titel von Calderóns Schauspiel zu reden: *Über allem Zauber Liebe* - eine Liebe aber, die der Zauber des Todes gezeugt hat.

Kein Werk der Musikgeschichte ist so intensiv und exzessiv wie *Tristan und Isolde* erfüllt von jener "Sympathie mit dem Tode", die eine Lieblingsformel Thomas Manns gewesen ist. Es scheint kein Zufall zu sein, daß der Schatten nicht nur des poetisch-theatralen, sondern des wirklichen Todes dreimal auf eine Aufführung des todessüchtigen Musikdramas im Münchner Nationaltheater, seiner Uraufführungsstätte, gefallen ist. Wenige Wochen nach der Uraufführung des *Tristan* verstarb plötzlich der Sänger der Titelpartie: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Ein halbes Jahrhundert später brach der Dirigent Felix Mottl während einer *Tristan*-Aufführung bewußtlos zusammen und starb wenige Tage später am 2. Juli 1911. Und wieder gut ein halbes Jahrhundert später erlitt Joseph Keilberth - ein Dirigent, der tief von der Philosophie Schopenhauers und der Sympathie mit dem Tode geprägt war, wie Günter Rennert in seiner Trauerrede hervorhob - in einer Aufführung der Opernfestspiele am 20. Juli 1968 während des Zwiegesangs Tristans und Isoldes im zweiten Aufzug, unmittelbar nach Isoldes Worten "ohn Erwachen" einen tödlichen Herzschlag.

Der todeserotische Sog des *Tristan* ist ein Thema, das in der so stark wagnerisierenden europäischen Décadence-Literatur der Jahrhundertwende häufig wiederkehrt und immer wieder mit Wagners eigenem Tod in Venedig - wo er 1858 den zweiten Akt des nacht- und todestrunkenen Musikdramas vollendet hat - in motivische Verbindung gebracht wird. Wagners Tod bildet geradezu einen der Mythen des Fin de siècle, so bei Gabriele d'Annunzio, in dessen Roman *Il fuoco* (1900) der Kondukt mit Wagners Leichnam über den Canal Grande morbid-prunkvoll nachinszeniert wird, in Maurice Barrès' *La Mort de Venise* (1902) oder Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912), wo er mit einer Fülle von Allusionen auf Kunst und Leben Wagners in eine fingierte Schriftstellervita hinübergespiegelt ist. In Manns *Buddenbrooks* (1901) und seiner *Tristan*-Novelle (1903) bildet *Tristan* gewissermaßen die Todesursache ihrer Hauptfiguren. Hanno Buddenbrooks dilettantische *Tristan*-Metamorphosen

am Klavier nehmen den Tod des übersensiblen, dem Willen zum Leben absagenden Knaben vorweg, und die schwindsüchtige Gabriele Klöterjahn stirbt in der Novelle wirklich an der Exaltation durch ihr Spiel aus dem Klavierauszug des *Tristan*, ja dieser wird von dem Décadence-Literaten Spinell in diesen Tod buchstäblich hineininszeniert. Hier wird ästhetizistische Hybris und Grausamkeit, was in Wagners *Tristan* selber noch mystische Einheit von Liebe und Tod, eine Eros und Thanatos verschmelzende Entgrenzungserfahrung ist.

Die tiefgründigste Fortsetzung der Botschaft des *Tristan*, welche die Unio mystica von Tod und Liebe wieder an ihre antiken (Mysterien-)Quellen zurückführt, stellt die Schlußszene von Hofmannsthals und Strauss' *Ariadne auf Naxos* dar. Ariadne, von Theseus verlassen, da ihr von den Göttern Dionysos als Gatte bestimmt ist, erwartet nur noch den Tod. Der Tod ist hier wie immer, wo die Liebe in ihrer Unbedingtheit waltet, die einzige Macht, gegen die man die Liebe vertauschen kann. Und dieser Tausch, diese Täuschung vollzieht sich in der Begegnung mit Bacchus-Dionysos. Ariadne wähnt, der Tod hole sie auf seinem Schiff – dem Nachen des Totenschiffers – zu sich. Sie verwechselt Tod und Liebe, so wie Goethes Prometheus und Pandora beide identifizieren, sie nimmt Dionysos wirklich – wie der Tod selber sich in Hofmannsthals frühem Dramolett identifiziert – als Thantatos und diesen als „großen Gott der Seele“ wahr, der wahrhaft „des Dionysos, der Venus Sippe“ entstammt. Sie vertraut sich Bacchus an, „wie man sich nur dem Tod anvertraut“, schreibt Hofmannsthal in seinem großen *Ariadne*-Brief an Richard Strauss von Mitte Juli 1911. „Sie gibt sich ihm, denn sie nimmt ihn für den Tod; er ist Tod und Leben zugleich.“ Das ist das Geheimnis des Dionysischen als Erfahrung der Entgrenzung des Ich. Tod und höchstes Leben, wie es sich im „Ungeheuerlichen des erotischen Erlebnisses“ (Hofmannsthal) offenbart, werden eins. Das ist auch das Thema von Hofmannsthals *Semiramis*- Fragment von 1909: „Semiramis und der Tod: erst da sie weiß, daß sie stirbt, vermag sie Liebe zu fühlen, [...] nun erst *lebt* sie.“ Jetzt erst kommt sie zur Einsicht, „daß nur lebt, der den Tod in

sich aufgenommen hat“. Und nur wer den Tod in sich aufgenommen hat, vermag wahrhaft zu lieben.

Stark wie der Tod ist die Liebe. Wir haben diese biblische Botschaft durch die Geschichte zumal der Oper verfolgt, sei es, daß diese Stärke sich in einer Gegnerschaft von Tod und Liebe bekundete, die dem Tod zwar den Sieg über die Liebenden in ihrer irdischen Existenz, der Liebe als solcher aber die metaphysische Erhebung über die Macht der Vergänglichkeit und Vernichtung gönnte, sei es daß Tod und Liebe sich in ihrer Stärke mystisch vereinigten. Daß die Liebe so stark wie der Tod zu sein vermag, ist im *Hohenlied* der Macht Gottes zu danken, die ihr diese Lebens-, Überlebens-, Übersterbenskraft verliehen hat. In der christlichen Botschaft aber gründet die Vorstellung der erlösenden Macht der Liebe. Aus Liebe zu den Menschen opfert Gott seinen eigenen Sohn, nimmt dieser den Tod auf sich, um die Menschen zu erlösen: aus Liebe - durch den Tod. In der Erlösungstat Jesu Christi werden beide eins, raubt Liebe dem Tod endgültig seinen Stachel und seine Siegesmacht.

In einer säkularisierten, glaubenslos gewordenen Welt schwindet diese metaphysische Gewißheit des Sieges göttlich-erlösender Liebe über den allesverschlingenden Tod. Doch sie wird auf die erotische Liebe übertragen. Daß diese Erlösung impliziert, ist die geheime Botschaft der modernen Liebesreligiosität geblieben. Der Schluß von Wagners *Tannhäuser* ist das Musterbeispiel einer erotischen Erlösungsliebe vor christlichem Hintergrund. Und noch in Massenets *Werther* tritt sie zutage. Der sterbende Werther vernimmt die Weihnachtsbotschaft, die leitmotivisch das Werk durchzieht, und deutet in ihrem Sinne die Liebe als Erlösungsmacht, die ihm Unsterblichkeit sichert. Und es bleibt die Hoffnung auch des religionslosen Menschen: daß die Liebe so stark wie der Tod ist, daß wir uns in der Liebe über unsere Hinfälligkeit erheben. Nirgends aber erfahren wir das mehr als in der Musik, die uns über die Zeitlichkeit des Daseins zu erheben vermag, in jenen Momenten

des Liebesglücks, die kein anderer Komponist so überwältigend zu gestalten vermocht hat wie Mozart.

Zu den bewegendsten Zügen von Mozarts Musik gehört die Kunst, den Augenblick – der oft wahrhaft ein Augen-Blick ist – so zu vergegenwärtigen, daß die Zeit stillzustehen scheint, ja so erfüllt ist, daß man von ihrem Fortschreiten nichts mehr wissen mag. Das ist der Zustand reinen Glücks, den Pamina und Tamino nach der Feuer- und Wasserprobe singend preisen: „Ihr Götter! Welch ein Augenblick! / Gewähret ist uns Isis' Glück!“ Dieser Zustand des reinen Glücks aber stellt sich aber immer wieder dann überwältigend dar, wenn der Tod im Hintergrund steht, wie eben in jener Feuer- und Wasserprobe, der tödlichen Drohung der Elemente, oder im Zwiegesang Belmontes und Constanzes in der *Entführung*: in dem Moment, da die Liebenden der Überzeugung sind, daß ihnen der Tod bevorsteht.

Beethoven hat diese Mozartische Augenblickserfahrung im *Fidelio* in dem Moment wiederholt, da Leonore Florestan die Ketten abnimmt: „O Gott! – Welch' ein Augenblick!“ Hier wie da wird der in sich gesättigte, vollkommen gegenwärtige Augenblick – als Augen-Blick der wiedervereinigten Liebenden – beschworen, in dem nichts mehr aussteht, da mit den Worten der Drei Knaben in der *Zauberflöte* wirklich „die Erd' ein Himmelreich / Und Sterbliche den Göttern gleich“ sind. Den Göttern gleich, da der Mensch in diesem Moment über alle Vergänglichkeit erhoben scheint. Das aber ist die Erfahrung der Musik – das vielleicht tiefste Geheimnis der Oper.