

Sven Friedrich

tannhaeuser@venusberg.de

Wir erleben nicht mehr das Drama der Entfremdung, wir erleben die Ekstase der Kommunikation. Und diese Ekstase ist obszön. Obszön ist das, was jeglichem Blick, jeglichem Bild, jeglicher Repräsentation ein Ende macht. ... Es handelt sich nicht mehr um die Obszönität des Verborgenen, Verdrängten, im Dunkeln Liegenden, sondern um die des Sichtbaren, des Allzusichtbaren, dessen, was sichtbarer ist als das Sichtbare; es handelt sich um die Obszönität dessen, was kein Geheimnis mehr hat, was sich vollständig in Information und Kommunikation auflösen lässt.¹

Venusberg ist Cyberspace.² Und Tannhäuser ist der Pionier dieses neuen, hyperrealen Universums. Er erprobt in dessen virtueller Realität jene „fatalen Strategien“³ der Kommunikation, bei denen sich das Individuum in seinem virtuellen Alias auflöst, sein Ich nicht mehr an empirischen Bezügen zum ihn umgebenden Realen festmacht und überprüft, sondern in einer künstlichen Welt medialer Simulation situiert. In dieser virtuellen Realität entsteht die Welt und ihre Wahrnehmung nicht mehr aus der Relation zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, sondern wird simuliert durch das sich ewig perpetuierende Spiel der Zeichen, die ausschließlich nur noch auf sich selbst verweisen und bezogen sind. Der empirische Grund geht verloren, in der Ekstase einer totalen Kommunikation verkehren nurmehr die simulierten Projektionen der Bilder miteinander, die das Ich von sich selbst entwirft. Tannhäuser ist der Surfer in diesem hyperrealen Me-

¹ Jean Baudrillard: Das andere Selbst: Habilitation, Wien: Passagen 1987, S. 18f.

² Diese Aussage kann auch als sinn- und zeitgemäße Umformulierung der Aussage Wieland Wagners „Walhall ist Wall-Street“ verstanden werden.

³ Jean Baudrillard: Die fatalen Strategien, München: Matthes & Seitz 1991.

dium, das realer ist als die soziale Realität der Wartburg, die es zwar erzeugt hat, von ihm aber zugleich durchdrungen und überwachsen wird.

Eine medientheoretische Beschreibung des Tannhäuser offenbart das überaus Zeitgemäße seiner Kommunikationsstrukturen und -formen. Aus der Perspektive der postmodernen Sozialphilosophie – und hier insbesondere Jean Baudrillards – wird man feststellen, dass die mediale Hyper-Realität des Venusbergs und die Metarealität des Sängerkriegs als Theater auf dem Theater zugleich die Sozialdiskurse im gegenwärtigen Informations- und Medienzeitalter ästhetisieren. Tannhäuser beschreibt insofern ein postmodernes Medien-Szenario, als dass sich die virtuelle Hyper-Realität des Venusbergs in der kommunikativen Rückbindung an die Metatheatralität des Sängerkrieges als soziales Skandalon entpuppt.

Baudrillard unterteilt die Geschichte der Menschheit seit der Renaissance in drei Stadien, die er als die „Drei Ordnungen der Simulakren“ bezeichnet.⁴ Simulakren stellen in seinem Verständnis abstrakte Systeme von Zeichen dar, die in einem bestimmten Verhältnis zur materiellen Welt stehen und so ein jeweils unterschiedliches Modell der Realität repräsentieren und bilden. Nur in einem solchen Modell könne der Mensch die Welt verstehen, deuten, reproduzieren und manifestieren. Nach Auffassung Baudrillards beeinflussen diese Simulakren die Realität, doch genauso beeinflusse selbige auch die Simulakren. Zunächst sei das Verhältnis also reziprok, bis schließlich in der Jetztzeit Realität und Simulakren zur Hyper-Realität verschmelzen, in der die Grenze zwischen wahr und falsch, zwischen Fiktion und Realität in der Simulation verschwindet.

Historisch sei die erste Ordnung der Simulakren das Zeitalter der Imitation von der Renaissance bis zum Beginn der industriellen Revolution, in der die Zeichen nicht mehr eine verbindliche Realität repräsentieren, sondern in Mode und camouffierenden Formen wie dem Stuck der barocken Architektur eine eigene Realität erzeugen und zugleich ästhetisieren, nämlich eine bestimmte Idee des Antikisch-Klassischen. Im Zeitalter der Produktion mit dem Beginn der Industrialisierung, der Massenproduktion und der Entstehung des Kapitalismus lösen sich die Zeichen aus ihren Signifikanzverhältnissen und beginnen ein wesensartiges Eigenleben. So löse sich beispielsweise das Geld zunehmend vom Signifikat seines materiellen Tauscherts, den es ja dem Grunde nach repräsentiere, um

⁴ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976), München: Matthes & Seitz 1988.

ein signifikantes Eigenleben zu beginnen, welches nicht mehr an eine materielle Realität rückgebunden sei, sondern diese geradezu (re)produziere. Im 20. Jahrhundert, dem Zeitalter der Simulation, habe schließlich die Entstehung von Informationstechnologien und audiovisuellen Massenmedien, massenhafter technischer Reproduktionsverfahren bis hin zu Gentechnik oder digitalen Kommunikationsnetzwerken zu einer virtuellen Simulation von Realität geführt, in der diese nicht mehr nur imitiert oder reproduziert, sondern als zweite, neben oder sogar über der empirischen Realität bestehende überhaupt erst erzeugt werde, die Empirie so verdoppele und ekstatisch zu einer Hyper-Realität übersteigere.

Medientheoretisch betrachtet ist der Venusberg weder konkreter Ort noch hermetische Phantasmagorie als Gegenwelt zur Wartburg, sondern der innerhalb der Gesellschaft mediatisierte Sexualdiskurs, dessen Zeichen aus ihren Signifikanzverhältnissen herausgelöst sind. Auch Wagners Libretto schweigt sich darüber aus, wie Tannhäuser eigentlich in den Venusberg gelangte. „Venusberg“ beschreibe demnach einen virtuellen Cyberspace, einen technisch erzeugten, medialen Kommunikationsraum der sozial tabuisierten erotischen Phantasmen. Als Medien-Diskurs wäre der Venusberg zugleich hyperreal, eine technisch aus dem Realdiskurs erzeugte Simulation einer virtuellen Realität. Dabei ist das Medium, von dem hier die Rede ist, keineswegs an technische Einrichtungen und/oder Gerätschaften gebunden wie die elektronischen Nachrichten- und Unterhaltungsmedien. Es geht vielmehr um einen Massendiskurs, wobei der Begriff der Medien-„Technik“ in diesem Zusammenhang im Sinne der griechischen τέχνη, als verfahrensmäßige Fähigkeit und Fertigkeit aufgefasst werden muss.⁵ Die mediale τέχνη des Sozialdiskurses Wartburg beruht

⁵ Der Begriff der τέχνη umfasst in der attischen Philosophie ein breites Bedeutungs- und Wirkungsspektrum bis hin zum aristotelischen Hylemorphismus, der Stoff-Form-Metaphysik als Grundlage seiner Ideenlehre. Im vorliegenden medientechnologischen Zusammenhang wird der τέχνη-Begriff zunächst im sokratischen Sinne aufgefasst. Sokrates verstand das „Wissen“, also die Konstruktion von Realität und Ethik, als Einheit des rein intellektuellen Verstehens (ἐπίστασθαι) mit dem pragmatischen Können (δύνασθαι) und dessen werkmässigen Erzeugnis (ἔργον) (vgl. Plato: Gorgias 491 a: „Von Schustern, Walkern, Köchen und Ärzten redest du immer.“) Zum anderen ist aber gleichermaßen die eben auch gerade gegen Sokrates gerichtete platonische Einsicht einer Suspendierung des Ethischen in der τέχνη von Bedeutung (vgl. Plato: Hippias I 296 d: „Damit ist es aus, dass Wissen und Können schlechthin immer auch gut sein sollen.“). Im Sinne Platons ist das bloße Wissen und Können der τέχνη – wie in der Medientechnologie – eine Fertigkeit, die – jenseits von Gut und Böse – zu allem fähig ist (πανουργία).

vor allem in den Ästhetisierungsmechanismen der Kunst, wie sie im Sängerkrieg zu Ausdruck und Manifestation gelangen.⁶

Die blutvolle Lebendigkeit des Venusbergs ist also nur eine scheinbare, ihre Dynamik ist die selbstreferentielle Tautologie ihrer sich gegenseitig immer wieder neu erzeugenden und ausschließlich aufeinander bezogenen Zeichen ohne jede wesensmäßige Relevanz für Subjekte und Objekte. Die Aufhebung von Zeit, Raum, Motivation und Kausalität im hyperrealen Diskurs siedelt ihn außerhalb der klassischen Vorstellungen von Wirklichkeit an. Dass hier Gesetzmäßigkeiten und Regeln dieser Wirklichkeit wie Vernunft, Moral oder Urteilskraft nicht gelten können, liegt auf der Hand. Von außen betrachtet ist die virtuelle Existenz also eine Para-Existenz. Wie die Schallwellen bei einer Rückkopplung oder die Atome bei einer Kernspaltung führt die sich selbst exponential dynamisierende Dynamik der Zeichen und ihrer Wahrnehmung durch ihre medial ermöglichte unendliche Beschleunigung von außen gesehen schließlich in die Erstarrung. Es ist die totenschlafähnliche Erstarrung, in der sich Tannhäuser eingangs befindet.⁷

Gegenstand von Venusberg wie Sängerkrieg sind also die postmodernen sexuellen Diskurse, die, unendlich beschleunigt und so erstarrt, stets fortschrittslos und zuständlich in sich selbst verharren. Beide sind auf je unterschiedliche Weise bildersüchtige Formationen mit der Tendenz zur Auflösung von Sinn und Bedeutung:

Bei der Sexualität, genau wie bei der Kunst, ist die Idee eines Fortschritts absurd. Obszönität und Transparenz dagegen schreiten unweigerlich voran, gerade will sie nicht mehr zur Ordnung des Begehrens, sondern zur Frenesie des Bildes gehören. Angesichts der Bilder wachsen Erregung und Gier maßlos an. Bilder sind zu unserem wahrhaften Sexualobjekt, zum Objekt unseres

⁶ Zu Wagners Medientechnologie handelte auch bereits Friedrich Kittler: Weltatem. Über Wagners Medientechnologie, in: Diskursanalysen 1: Medien, hg. v. F. Kittler, M. Schneider u. S. Weber, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 94-107. Kittler entwickelt die Beschreibung von Wagners Medientechnologie vor allem am Diskurs (oder τεχνη) des Atems und des Atmens. Die Aufhebung eines literalen Kunstbegriffs im Medium des Atmens steht in engem Zusammenhang mit den hier entwickelten Überlegungen, wobei die immanente Medientechnologie des Tannhäuser bei Kittler keine Erwähnung findet.

⁷ Diese Erstarrung erinnert an die kataleptische Erstarrung der Opfer der Europäischen Schlafkrankheit (Encephalitis lethargica), deren Erstarrung ebenfalls nichts anderes war, als eine exaltierte Beschleunigung der Motorik, eines katatonischen Tremors, der schließlich so stark wurde, dass er schließlich nur noch als totale Erstarrung empfunden und wahrgenommen werden konnte. Vgl. Oliver Sacks: Awakenings – Zeit des Erwachens. Reinbek: Rowohlt 1991.

Begehrens geworden. Die Obszönität unserer Kultur besteht genau darin, dass sich das Begehren mit seiner materialisierten Entsprechung im Bild vermischt – nicht nur das sexuelle Begehren, sondern auch das Verlangen nach Wissen, mit seiner materialisierten Entsprechung in der »Information« Diese Promiskuität und Allgegenwart der Bilder, diese virusartige Ansteckung der Dinge durch die Bilder sind das fatale Kennzeichen unserer Kultur.⁸

In seiner virtuellen Existenz- und Kommunikationsform, als „tannhaeuser@venusberg.de“, erfährt Tannhäuser jedoch keineswegs die erhoffte Genese einer neuen Identität, sondern die Hyper- oder Pararealität eines „paradis artificiel“ hypostasiert einzig die Einsamkeit durch deren Exponentialisierung in der hermetischen Abgeschlossenheit des abgetrennten Raums, wie ein Gegenstand oder schließlich der Blick in einem Raum aus Spiegeln immer nur die Simulation einer furchtbaren und grauenvollen Unendlichkeit ist. Doch nur hier ist fataler Weise das sehnsuchtsvoll erstrebte Unmögliche möglich: die kalte Entfesselung des reinen Eros einer aus allen lebensweltlichen Bezügen isolierten, unendlichen Liebesnacht. Doch einsam bleiben die Akteure allemal: die Göttin als göttliches Prinzip der geschlechtlichen Lust, nicht bereit oder im Stande, Mensch zu werden, noch auf der Vorstufe der wahren Mutterschaft als wahrhaft aus der Lust Leben Zeugende, und der Begehrende als aus der Isolation ins Begehren getriebene Einsame, zu sozialer Bindung im Grunde Unfähige. Kein hedonistischer Narzissmus, auch kein Erfahrungshunger oder sonst eine innere Energie, Macht oder Kraft treibt ihn an, sondern er wird wie eine Marionette an ihren Fäden oder der User durch die Bedingungen und Regeln der Software bewegt. Wird Heldentum durch die Freiheit des tätigen Handelns beschrieben, so ist Tannhäuser tatsächlich ein Anti-Held, denn er handelt nicht, sondern reagiert nur – und zwar von Anfang bis Ende. Und sein Reagieren ist immer fliehendes Ausweichen vor Zwängen, nie ist er wirklich frei und selbstbestimmt. Er selbst ist Teil der virtuellen Hyper-Realität, in welche er als Zeichen eingeschrieben wird.

Übermannt von der kalten Flut der erotischen Bilder, Zeichen und Phantasmen, von der Ekstase ihrer Kommunikation in dieser virtuellen Cyber-Realität, entspringt das von Baudelaire so gerühmte „Zu viel! Zu viel!“ Tannhäusers sinnlichem Überdruß, der Allgegenwart des Triebes und seiner Befriedigung und offenbart mithin tatsächlich einen erotischen Mangel. Oder um mit Baudrillard zu sprechen:

⁸ Baudrillard: Das andere Selbst, S. 28f.

Eines ist sicher: hat die Szene uns verführt, so fasziniert uns das Obszöne: Ekstase ist aber das Gegenteil von Leidenschaft. Begehren, Leidenschaft, Verführung, oder auch, nach Callois⁹, Ausdruck und Wettstreit – das sind die Spiele des heißen Universums. Ekstase, Faszination, Obszönität, Kommunikation, oder auch nach Callois, Zufall, Glück und Rausch – das sind die Spiele des kalten Universums, des coolen Universums (selbst der Rausch, insbesondere der Drogenrausch, ist kalt).¹⁰

Durch das weiße Rauschen der erotischen Simulation und den Rausch der unendlichen Beschleunigung der Zeichen um das Bewusstsein gebracht, erwacht Tannhäuser gerade in der träumerischen Erinnerung an die realen Erfahrungen des empirischen Lebens mit dem ganzen romantischen, natursehnsüchtigen Inventar von Glockenläuten, Zeitlichkeit, Sonnenschein, Sternenglanz, Wiesengrün und Nachtigallenruf. Anders als die Simulation ist der Traum die vollständig und ausschließlich aus der eigenen inneren Identität hervorgebrachte Phantasmagorie. Das Erwachen im Traum, als Traum, ist die paradoxe Antithese zur Para-Erfahrung der medialen Simulation.

Tannhäuser durchbricht den hyperrealen Simulationszustand mit der Kappung der Online-Verbindung zum Cyberspace in der Berufung auf „Maria“. Das signifikante Zeichen „Maria“ dringt wie ein Escape-Befehl in das perpetuum mobile der ansonsten ja vollständig signifikanzlosen erotischen Simulation ein und bringt es für einen Augenblick zum Stillstand. Die Referenz auf den fernen, fremden religiösen Diskurs durchbricht den Hermetismus des Systems und öffnet für den Moment des Stillstands ein Tor nach draußen. Dieser „Reset“ wirft Tannhäuser zurück an die Schwelle der empirischen Wahrnehmung. Wie ein Genesener oder aus einem Drogenrausch erwacht wird er aufgefunden und wieder aufgenommen, ja geradezu zur Rückkehr und Reintegration in seine vormalige soziale Realität überredet, der er in der virtuellen Hyper-Realität des Venusbergs entronnen zu sein glaubte, sie aber doch in Wahrheit nie verlassen hatte.

Das soziale System der Wartburg, dem Tannhäuser entstammt und entflieht, erscheint gleichfalls bereits als postmodernes. Es ist ein durchaus unkriegerisches, saturiertes, selbstzufriedenes Gemeinwesen, dessen uneigentliche Diskurse sich in Ästhetisierungen mediatisieren. Auch die Wartburg ist so durchdrungen von der Simulation ihrer Diskurse als Folge existentieller Identitäts-Zweifel. Die erotischen Bilder sind *in ihr*,

⁹ Roger Callois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Frankfurt, Berlin, Wien 1982.

¹⁰ Baudrillard: Das andere Selbst, S. 22; s.a.: Die fatalen Strategien, S. 83.

moralisch jedoch als Skandalon bewertet und daher tabuisiert. Gerade durch dieses Tabu aber herrscht Venus umso mächtiger – nicht nur im ästhetisierenden Bild von Wolframs Abendstern. Der Sozialdiskurs der Wartburg selbst erzeugte das Bild der Venus und ihres Hofes im Hörselberg als bildmächtige, hyperreale Simulation des verselbständigten Sexus. So mag auch für die Wartburg gelten:

Wenn der Sex beim Sex bleibt, wenn das Soziale beim Sozialen bleibt und nirgendwo anders, dann gibt es keine Obszönität. Aber heute breitet sich das Soziale, wie auch die Sexualität, nach überall hin aus – man spricht gleichermaßen von sozialen »Beziehungen« wie von sexuellen »Beziehungen« Dabei handelt es sich nicht mehr um eine transzendente mythische Sozialität, sondern um eine pathetische Sozialität der Annäherung, des Kontakts ..., der Prothese und der Rückversicherung. Hier geht es eher um eine Gesellschaft der Trauer, um eine Gruppe, die unaufhörlich über ihre verlorene Zweckbestimmung herumphantasiert. Die Gruppe ist genauso von der Sozialität besessen wie das Individuum vom Sex – beide sind sexuell von ihrem Verschwinden besessen.¹¹

Die *τεχνή* dieser Simulation beruht auf der Exilierung, Verbannung und Verteufelung des Naturprinzips „Venus“ und seiner Erhebung zum gegenweltlichen Dämon. Erst hierdurch wird die diskursive Simulation „Venus“ als solche überhaupt sichtbar. Die Handlung des Tannhäuser spielt zu Anfang des 13. Jahrhunderts. Der Widerstreit zwischen Heidentum und Christentum ist scheinbar zugunsten der christlichen Weltansicht und Weltordnung entschieden. Der Preis hierfür ist indessen die Verängstigung der Menschen vor der ehemals göttlichen spirituellen Energie und den irrationalen Naturkräften, die nun aber durch ihren Sturz zu entsetzlichen, vernichtenden Dämonen gewachsen waren. Der harmonische mythische Gleichklang des Menschen mit sich und der Natur erschien durch seine Verpflichtung auf eine spröde klerikale Religiosität entfremdet, welcher die Natur des Fleisches verdammt und mit den Verheißungen der Hölle bedrohte.

Heinrich Heine schilderte 1837 in seinem Aufsatz *Elementargeister*, den Wagner mit Sicherheit gekannt hat¹², und nochmals in seiner Schrift *Die Götter im Exil* (1853) die Verbannung der Freudengötter ins unterirdische Exil nach dem Sieg des Christentums und deren Verbündung mit den dort hausenden

¹¹ Baudrillard: Die fatalen Strategien, S. 66f.

¹² Im 3. Band des „Salons“ veröffentlicht. Vgl. Dieter Borchmeyer: Die Götter tanzen Cancan – Richard Wagners Liebesrevolten. Heidelberg 1992, S. 91f.

dämonischen Elementargeistern. Die vom Christentum ausgeschlossene und verteufelte sinnliche Lust, die sich in den antiken, nun dämonisierten Göttern verkörperte, bemächtigte sich – Heine zufolge – vor allem der „dionysischen“ Künsten Musik und Tanz. Schon der Umstand also, dass auf Wartburg ein *Sängerkrieg* stattfindet, verweist als Zeichen auf Venus, bevor überhaupt ein Wort gesprochen worden ist. Erst und allein die ästhetische Metaphorik initiiert und ermöglicht Kommunikation, wo sonst inhaltliche Sprachlosigkeit herrscht. Da in der metaphorischen Repräsentanz ästhetischer Zeichen das Geheimnis des Bezeichneten gewahrt bleiben kann, ist im ästhetischen Diskurs sogar die Kommunikation über moralisch sanktionierte und tabuisierte Gegenstände möglich wie eben Venus und Venusberg.

Im ästhetischen Diskurs kann das Fremde, Beängstigende, Verbotene, Bedrohliche durch Metaphern, Allegorien und Symbole beschrieben und ausgegrenzt werden. Zugleich kann man sich dieses fremde, hermetische Gebilde als solches wiederum zu Eigen machen. Die in den ästhetischen Zeichen und Bildern vermeintlich ausgegrenzte Gegenwelt kehrt so kommunikativ transformiert in die empirische Realität zurück, wobei seine soziale und moralische Sprengkraft eben in der Verweisung an den ästhetischen Diskurs aufgehoben wird.

Dem Sozialdiskurs der Wartburg ist der Venusberg ein Geheimnis, das aber selbstverständlich mitschwingt und mitgedacht wird, wenn es gilt, im Sängerkrieg die Liebe zu besingen. Die ästhetischen Zeichen, Chiffren und Symbole repräsentieren das Geheimnis des Venusbergs und verweisen darauf. Der Venusberg ist hier also ebenfalls nicht bloß eine Phantasmagorie, eine ästhetische oder psychische individuelle oder kollektive Spiegelung im Sinne eines Mythos oder einer Utopie, er ist keine transzendente oder jenseitige Verweisung von Unterwelt oder Überwelt, sondern er ist stets und ständig gegenwärtiger Teil des kollektiven Bewusstseins. Venusberg und Wartburg wären mithin keine antagonistischen Gegenbilder und –entwürfe, sondern Venusberg ist Teil des Wartburg-Sozialdiskurses und bezeichnet das üblicherweise in Geheimnis und Kunst verkleidete Sehnen und Wünschen, das „Es“ oder den „Trieb“.

Die Bannung des Dämons in Bild und Namen, seine diskursive Verortung als ästhetisch Bezeichnetes gemahnt an die urtümlichen Beschwörungs-Riten, mit denen der Mensch von alters her dem Fremden und Bedrohlichen Herr zu werden trachtete. Die Fesselung des Dämons im Bild ist die Notwendigkeit und der Beginn aller Kunst wie sie sich bereits in den steinzeitlichen Höhlenmalereien offenbart. Die diskursive Formation der

Kunst wäre demnach weniger als inspirativ-geniale Transformation einer Idee, sondern vielmehr wiederum, wie zuvor beschrieben, im Sinne der griechischen τέχνη, ein Medium der Fähigkeit und Fertigkeit zur Herstellung und Realisierung massenhafter Kommunikationsdiskurse.

Der Venusberg, keineswegs Bergespitze „auf wolkigen Höh'n“¹³, dem Olymp oder Asgard gleich, birgt eine Höhle, ein unterirdisches Reich und symbolisiert damit als – Zitat Venus – „in der Erde wärmendem Schoß“ gelegen zum einen die Verborgtheit der weiblichen Genitalien und bezeichnet zum anderen ebenso signifikant die ja ebenfalls unterirdisch gelegene Unterwelt. Das „wundernächt'ge Land, daraus die Mutter mich entsandt“ (Tristan), ist als Symbol von Vulva, Vagina und Uterus also der Ort des Geschlechtlichen, der Lust, der Zeugung, der Empfängnis und der (Wieder-)Geburt. Schon das Judentum hegte die von den Christen beibehaltene Vorstellung des Sterbens als Rückkehr in Abrahams Schoß (Luk. 16,22), also an den Ort, aus dem sie bei der Zeugung hervorgegangen waren wie aus dem Schoß der Mutter bei der Geburt. Das Erdbegräbnis ist also nichts anderes als die Rückführung des Toten in den Schoß der Urmutter Erde. Dieser urmythische Diskurs wird in die Venusberg-Symbolik eingeschrieben. Nicht umsonst sollte das Werk ursprünglich auch den Titel *Der Venusberg* tragen. Wagner selbst änderte den Titel erst im Hinblick auf die Zensurbehörden und die – signifikante – Namensgleichheit mit dem anatomischen Terminus des „mons veneris“, des weiblichen Schambers.

Das dämonische, unterirdische Höhlenreich mit seinen weitreichenden diskursiven Bezügen von „paradis artificiel“, Unterwelt und Mutterschoß ist zugleich eine erzromantische Chiffre und erscheint als Symbol hermetischer ästhetischer wie hyperrealer Existenz schlechthin. In der Mythologie mag man an den Kyffhäuser-Mythos ebenso denken wie an den Koppenberg im „Rattenfänger von Hameln“. Erscheint es in der bildenden Kunst beispielsweise in Schinkels Bühnenbildern zu Mozarts „Zauberflöte“ oder in den düstren, gleichsam zur Architektur domestizierten Formen der Carceri-Visionen Piranesis, so ist es in der romantischen Literatur geradezu ein Leitmotiv. So denke man an den legendären Traum von der Blauen Blume im 1. Kapitel des „Heinrich von Ofterdingen“¹⁴

¹³ „Auf wolkigen Höh'n / wohnen die Götter: / Walhall heißt ihr Saal.“ (Siegfried, 1. Aufzug, 2. Szene, Der Wanderer).

¹⁴ Die Idee der Identität des Minnesängers Tannhäuser mit dem mittelalterlichen Dichter Heinrich von Ofterdingen, der den Zeitgenossen übrigens als Verfasser des Nibelungenliedes galt, spiegelt sich z.B. im Vornamen Tannhäusers, Heinrich.

(1801/02) von Novalis. Hier verbinden sich sogar die Regenerationssymbole der Höhle und des Wassers – wie im Tannhäuser ebenfalls als Einschreibung eines Sexualdiskurses in eine virtuelle Hyper-Realität:

Hinter der Wiese erhob sich eine hohe Klippe, an deren Fuß er eine Öffnung erblickte, die der Anfang eines in den Felsen gehauenen Ganges zu sein schien. Der Gang führte ihn ... zu einer großen Weitung, aus der ihm schon von fern ein helles Licht entgegenlänzte. Wie er hineintrat, war er einen mächtigen Strahl gewahr, der wie aus einem Springquell bis an die Decke des Gewölbes stieg und oben in unzählige Funken zerstäubte, die sich unten in einem großen Becken sammelten ... ein unwiderstehliches Verlangen ergriff ihn, sich zu baden, er entkleidete sich und stieg in das Becken. Es dünkte ihn, als umflösse ihn eine Wolke des Abendrots; eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres, mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen; neue, nie gesehene Bilder entstanden, die auch ineinander flossen und zu sichtbaren Wesen um ihn wurden, und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jünglinge sich augenblicklich verkörperten.¹⁵

Die Höhle erscheint als Zentralmotiv auch in Jean Pauls „Hesperus“, in dem der Held Viktor abgeschieden von der Außenwelt in einer unterirdischen Höhle erzogen wird, sowie natürlich auch in der motivischen Vorlage von Tiecks „Der getreue Eckart und der Tannhäuser“. Auch in Tiecks „Runenberg“ (1812), den Wagner bis ins Alter immer wieder las, gibt es das Motiv der Zerrissenheit der Hauptfigur Christian zwischen dem zauberisch-dämonischen Liebesbann des hyperrealen erotischen Imagos, verkörpert in der virtuellen Bergkönigin, und der Neigung zur realen menschlichen Braut, die ebenfalls Elisabeth heißt. Auch Tiecks Christian ist ein Suchender, der auf geheimnisvolle Weise auf den Runenberg gelangt, wo er das mystisch-hermetische Erlebnis einer erotischen Vision hat, davon aber verstört und mit Schuldgefühlen beladen in die Welt des dörflichen Idylls gelangt, wo ihm die irdische Anmut Elisabeths entgegentritt.¹⁶

¹⁵ Novalis: Dichtungen und Fragmente, hg. v. Claus Träger, Leipzig: Reclam 1989, S. 8f.

¹⁶ Schließlich denke man auch an E.T.A. Hoffmans „Bergwerke zu Falun“ in den „Serapionsbrüdern“ (1818), aus denen Wagner ebenfalls einen Prosaentwurf zu einem Drama gestaltete, welcher werkgeschichtlich bezeichnenderweise genau zwischen Holländer und Tannhäuser fällt. Auch Manfreds Schloss in Capua in Wagners dramatischem Entwurf „Die Sarazenin“ (1843) erscheint als orientalisierender „Venusberg“ mit

Es ist nicht überraschend, dass das Thema des metatheatralen Sängerkrieges die „Liebe“ ist. Eigentlich hätte der Landgraf ja auch jedes andere Thema wählen können, eine äußere Notwendigkeit, ausgerechnet die Liebe besingen zu lassen, gibt es jedenfalls nicht. Wagner knüpft hier an den mittelalterlichen „Minnesang“ an, der aber bekanntlich weniger Liebeslyrik in unserem Sinne als romantische Ergießung subjektiven Empfindungslebens anzusehen ist, sondern vielmehr als formale Beschreibung zeitgenössischer Lebens- und Kulturform sowie deren Idealisierung. Es handelt sich also um *τεχνη* im zuvor beschriebenen Sinne, um eine Medientechnik, der Sängerkrieg ist mithin ein Medienereignis.

Außerdem hat Wagner im Textbuch tunlich verschleiert, warum der Sängerkrieg überhaupt veranstaltet wird. Fällt Tannhäusers Rückkehr „zufällig“ auf den schon vorher feststehenden Termin oder ist seine Rückkehr selbst der Anlass? Im Prosaentwurf berichtet der Landgraf selbst (später Wolfram) Tannhäuser von Elisabeths Liebe zu ihm und fordert ihn ziemlich direkt auf, beim Sängerpokal um sie zu werben und zu siegen, damit Elisabeth ihm den Preis nach seinem Wunsch reichen könne, der sie natürlich selbst ist. Die Sängerkriegs-Thematik wird Wagner ja auch in den Meistersingern von Nürnberg wieder aufgreifen, die er ja auch ursprünglich als eine Art Satyrspiel zur Tannhäuser-Tragödie geplant hatte. Der Sängerpokal fungiert mithin als kulturell legitimes und legitimierendes sexuelles Werberitual, als Simulation des geschlechtlichen Diskurses.

In der Kunst wird Kommunikation durch die symbolische Repräsentanz in ästhetischen Zeichen ermöglicht. Wenn Tannhäuser, wie so oft beschrieben, ein Künstlerdrama sein soll, dann wäre indessen allein Wolfram der Künstler, denn er ästhetisiert Venus als Ausdruck des kollektiven erotischen Diskurses mit einem metaphorisch-symbolischen Arsenal wie „Abendstern“ und „Wunderbrunnen“, das den bestehenden Strukturen eine Art kommunikatives Mimikry erlaubt: die Zeichen repräsentieren und reproduzieren die virtuelle Realität von Venus und Venusberg, die in ihrer Poetisierung jedoch im Rahmen des moralischen Kanons bleiben. Wolframs ästhetisches Zeichensystem ist dabei ebenso metaphorisch wie deutlich. Seine Bilder gestatten die Kommunikation des Geheimes, Verbotenen. In seiner Kunst wird die transzendente Verweisung des Immanenten möglich, das Verbotene wird in seiner

Bacchanal, dem „üppigen Nationaltanz“ der sarazenischen Tänzerinnen. Manfred hat als Feldherr noch das tribunenhafte Rienzi, ist aber auch schon ein Tannhäuser-Proteus als randständiger, von der Kirche verstoßener Sinnsucher.

ästhetischen Repräsentanz erlaubt und kommunikationsfähig. Es wäre also auch hier nach den Signifikanten dieser ästhetischen Symbole zu fragen.

Der Brunnen mit seiner scheinbar unergründlichen Tiefe birgt das lebensspendende Wasser und möglicherweise einen Heilquell ebenso, wie der Blick in seinen schwarzen, undurchdringlichen Abgrund an den Tod gemahnt. Leben und Tod erscheinen also im Bild des Brunnens wie beim Höhlen-Symbol als Einheit. Tatsächlich versinnbildlicht das Symbol des Brunnens einerseits den Quell der Erkenntnis (1. Mose 16,14), des Heils, des Segens und der Reinigung, der Jugend, des Lebens und der Unsterblichkeit, wobei interessanterweise im Hebräischen der Brunnen mit demselben Wort bezeichnet wird wie das Auge, seinerseits Doppelsymbol für Geistigkeit und Sinnlichkeit, andererseits vermittelt beispielsweise die Offenbarung des Johannes den Brunnen als Symbol der Apokalypse: aus dem Brunnen des Abgrunds, der mit Feuer und Schwefel angefüllt ist und in den der gefesselte Teufel für 1000 Jahre geworfen wurde, quellen als synthetisch-dämonische Bestien riesige Heuschrecken mit Menschenköpfen und Skorpionschwänzen heraus. Nach Freud kann der Brunnen überdies als in die Erde, also den Schoß Gäas gesenktes Gefäß ebenfalls als Symbol der Vagina gedeutet werden.

Das scheinbar so harmlose Bild des „Brunnens“ erweist sich mithin ebenso wie der „Abendstern“, der ja nichts anderes als die Venus selbst ist, als Einschreibung des sanktionierten Sexualdiskurses. Dass der Abendstern Hesperus und der Morgenstern Phosphoros identisch sind, ist schon durch Pythagoras nachgewiesen worden, und auf diese Weise erhält die Venus auch eine Verwandtschaft mit Luzifer, dem vom Himmel gefallen „schönen Morgenstern“ (Jes. 44,12). In der Tat scheint der Sturz Luzifers verwandt mit der Exilierung der Venus: beides sind Ausschließungs- und Sanktionsmechanismen des sich zunehmend vom heidnischen Naturglauben befreienden und sich dem reinen, abstrakten Geist zuwendenden Christentums. Grimms „Deutsche Mythologie“ bezeichnet Frau Holda auch als Göttin der Brunnen.¹⁷ Mithin können Wolframs Lieder vom „Wunderbrunnen“ und vom „Abendstern“ als Simulationen der dämonischen Sinnlichkeit interpretiert werden, die nur nicht ausgesprochen wird, sondern sozusagen im Gewande der ideellen, sehnsuchtsvoll-romantisch verbrämten Geistigkeit verkleidet und ästhetisiert erscheint.

Wolframs Beitrag im Sängerkrieg ist also die gesellschaftskonforme mediale Simulation des sexuellen Diskurses durch äs-

¹⁷ Jacob Grimm: Deutsche Mythologie. Göttingen 1854, S. 248.

thetische Zeichen und Symbole. Dessen schamlose Entkleidung erfolgt durch den eruptiv-ekstatischen Ausbruch Tannhäusers „Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen...“, der seine im Venusberg-Cyberspace erfahrene und erlebte Hyper-Realität dieses Diskurses nun auf obszöne Weise in den Sozialdiskurs hineinträgt.

Tannhäuser ist in diesem Sinne also überhaupt kein Künstler, denn er schafft kein metaphorisches Zeichnen- und Verweissystem. Seine diskursive Funktion entspräche demnach eher der des postmodernen Pornographen. Erst der im Sängerkrieg kommunizierte Venusberg, nicht der Venusberg als virtuelle Realität, wird in seiner unausweichlichen, vergrößerten Sichtbarkeit von Tannhäusers Preislied obszön. Die Verdoppelung des Sichtbaren und die entblößende Entkleidung des Geheimnisses ist im Sinne Baudrillards jene obszöne Vergrößerung des Bildes hinter dem die erotische Realität verschwindet.

Der Begriff des Obszönen unterliegt bei Baudrillard zunächst keiner moralischen oder sonstigen Bewertung. Obszön ist für ihn das Übersichtbare und Überdeutliche. „Das Obszöne“, schreibt Baudrillard,

ist wahrer als das Wahre, es ist voll von Sex, die Ekstase des Sex, es ist die reine und leere Form, die wahrhaft tautologische Form der Sexualität (allein die Tautologie ist voll und ganz wahr). Es ist die Verbindung des Gleichen mit dem Gleichen. Das Obszöne ist der Sex in seiner eigenen Zurschaustellung: es ist der Sex, der in seiner eigenen organischen und orgiastischen Auswucherung erstarrt, so wie der Körper in der Fettleibigkeit und die Zellen in den Metastasen des Krebs. Das Obszöne ist keine heruntergekommene, karikaturhafte und vereinfachte Form der Sexualität, sondern die logische Steigerung der sexuellen Funktion; es ist das, was mehr Sex hat als der Sex; Sex, der in seine sexuelle Potenz erhoben wird – nicht die Vereinigung von Körpern ist obszön, sondern die geistige Überpräsenz des Sex; das Obszöne ist eine Eskalation der Wahrheit, die zum kalten Rausch der Pornographie führt.¹⁸

Der Venusberg an sich ist nicht obszön, ebenso wenig wie er moralisch anstößig ist, denn es fehlt in seiner virtuellen Realität, die ausschließlich aus den in der kollektiven Phantasie generierten und ausschließlich aufeinander bezogenen Zeichen und Bildern besteht, jede Bezugsgröße für ein moralisches oder ästhetisches Urteil.

Obszön dagegen ist die ekstatische Kommunikation dieser Zeichen und Bilder, ihr Bezug auf ein bestehendes Werte- und

¹⁸ Baudrillard: Die fatalen Strategien, S. 65.

Moralsystem, die Entkleidung ihres Geheimnisses, ihre pornographische Zurschaustellung – eben die Vergegenwärtigung des Venusberg-Szenarios in Tannhäusers Preislied-Ekstase im Sängerkrieg.

„Du sollst Dir kein Bildnis machen!“ Das zweite der zehn Gebote, das Bilderverbot, begreift die Obszönität des aus seinem Signifikanzverhältnis herausgelösten Bildes. Die Erfahrung Gottes wie der Liebe ist das höchste Geheimnis, deren bildliche Darstellung aber ist obszön:

Was keine Illusionen mehr hervorruft, ist tot und schreckenerregend. Wie zum Beispiel ein Leichnam oder ein Klon – und noch allgemeiner gesagt, alles, was sich mit sich selber derartig verbindet, dass es nicht einmal mehr in der Lage ist, mit seiner Erscheinung zu spielen. Diese Grenze der Entillusionierung ist die Schwelle zum Tod. Gegen das Wahre des Wahren, gegen das Wahrere als das Wahre (das unmittelbar pornographisch wird), gegen die Obszönität der Evidenz und gegen die widerliche Promiskuität mit sich selber, die sich Ähnlichkeit nennt, muss man wieder Illusionen setzen; man muss die Illusion wiederfinden, das heißt jene zugleich unmoralische und unheilvolle Fähigkeit, dem Gleichen das Gleiche zu entreißen. Diese Fähigkeit nennt sich Verführung. Auf die Verführung und gegen den Schrecken setzen: das ist der Einsatz, es gibt keinen anderen. Die Abschaffung jeder Szene, jeder Fähigkeit zur Illusion, das Aufheben der Distanz, jener Distanz, die durch das Zeremoniell oder die Spielregel aufrechterhalten wird – das ist der Triumph der Promiskuität in allen Bereichen. Erotisierung und Sexualisierung sind nur ein Ausdruck dieser Vermischung ... aller Rollen. ... Die »andere Szene«, die des Unbewussten und des Phantasmas, kann uns nicht über den Verlust der fundamentalen Szene der Illusion hinwegtrösten.¹⁹

An keiner Stelle wird allerdings gesagt, was denn nun eigentlich das spezifisch Verwerfliche an Tannhäusers „furchtbarem Verbrechen“ war, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als entspränge das allgemeine Entsetzen nach Tannhäusers leidenschaftlichem Ausbruch der schamvoll entblößten Nacktheit der von der Gesellschaft sorgsam verborgenen und sublimierten Triebe. Die Abwehr und der gesellschaftliche Sanktionsmechanismus entspringt also der peinlichen Einsicht in den eigenen virtuellen Venusberg. Nicht die virtuelle, hyperreale Existenz im Venusberg ist der eigentliche Skandal, sondern die Rede darüber.

¹⁹ Baudrillard: Die fatalen Strategien, S. 61.

Die soziale Sanktion dieser Rede aber ist ihrerseits obszön, denn sie unterliegt als Skandalon dem sozialen Tabu, während beispielsweise die Obszönität des Krieges keinerlei sozialer Sanktion unterliegt und daher auch nicht als obszön wahrgenommen wird. Biterolf darf den Krieg in seinem Sängerkriegs-Beitrag jedenfalls ungestraft verherrlichen. Es ist die gleiche diskursive Formation wie in Francis Ford Coppolas großem filmischen Anti-Kriegs-Opus „Apocalypse Now“, wenn sich die mystische Hauptfigur, der Vietnam-Aussteiger Colonel Kurtz in den letzten Worten vor seiner Liquidierung mokiert: *„We train young men to drop fire on people. But their commanders won't allow them to write »fuck« on their airplanes because it's obscene!“*²⁰

²⁰ John Milius / Francis Ford Coppola: Apocalypse Now (1979), transkr. v. Panu Virtanen, http://film.tierranet.com/films/a.now/an_tscript.html. Die Ironie der Obszönität im Spiegel eines „bürgerlichen“ Moralbegriffes, welcher Pornographie – nicht aber Krieg – sanktioniert, findet im gleichen Film ihren frappanten Niederschlag in der berühmten Szene eines Hubschrauberangriffs auf Vietcong-Dörfer mit Napalm, in welcher kongenial Wagners „Walkürenritt“ zitiert wird, der über Kopfhörer und Außen-Lautsprecher der Hubschrauber eingespielt und mit dem die Szene untermalt wird. Die Verwandlung des Mediums Bayreuth in das Medium Hollywood durch die Transformation der Walküren in Bord-MG-Schützen und der Sturmrosse in Kampfhubschrauber der US Airborne Cavalry (!) hatte unter anderen Kittler (a.a.O., S. 104) in zutreffender Weise erwähnt. Hier findet sich auch der Hinweis auf die analogen diskursiven literarischen Transformationen von Wagners Medientechnologie bei Marcel Proust und Ernst Jünger: Robert Marquis de Saint-Loup, ein brillanter junger Offizier im Ersten Weltkrieg ästhetisiert bei Proust die „Schönheit“ des Schauspiels von angreifenden deutschen Zeppelinen und den französischen Abwehrscheinwerfern als „Apokalypse“, bei der Zeppeline zu Walküren und Sirenengeräusche zum Walkürenritt würden. Zitiert wird diese Passage von Ernst Jünger in dessen Kriegstagebuch „Strahlungen“, eben in jener berühmtesten Schilderung seiner passiven, theatralen Schau-Lust an der „hohen Schönheit“ und „dämonischen Kraft“ der Multimedia-„Schauspiele“ bei den Nachtbomber-Luftangriffen der Royal Air Force auf das besetzte Paris, deren „Strahlungen“, sich in einem vom Autor auf der Dachterrasse des Hôtel Raphael in der Hand gehaltenen „Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen“, spiegelten. (Marcel Proust: A la recherche du temps perdu, hg. v. Pierre Clarac u. André Ferré, Paris 1954, Bd. 3, S. 758. Ernst Jünger: Strahlungen, Stuttgart o.J., Bd. 2, S. 159f. u. 281. Über Wagner, Proust, Jünger und Coppola vgl. Norbert W. Bolz: Vorschule der profanen Erleuchtung, in: Walter Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik, hg. v. N. Bolz u. R. Faber, Würzburg 2/1985, S. 219f.)

Beruhet Wagners Medientechnologie auf der Wirklichkeitsausdehnung eines theatralen Diskurses in Form der Bayreuther Festspiele als Hollywood avant la lettre, so transformieren die medialen Diskurse Coppolas, Prousts und Jüngers umgekehrt Wagners Medientechnologie als Theatralisierung realen Geschehens. Das Medium enthüllt die Obszönität eines Vorgangs gerade in dessen Ästhetisierung. Die Medientechno-

Allein Elisabeth erscheint durch die plötzliche Manifestation der Venus nicht skandalisiert. Sie war ja Tannhäuser gegenüber sogar zum sexuellen Diskurs ohne jede Ästhetisierung im Stande:

*Doch welch ein seltsam neues Leben
rief euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
bald drang's in mich wie jähe Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!*

Auch Elisabeths Verhalten im Sängerkrieg offenbart ihre ursprüngliche sexuelle Identität: Als Tannhäuser Wolframs Deutung der Liebe im Bild des unnahbaren „Wunderbrunnens“ dahingehend aufgreift, dass der Liebe „wahrstes“ Wesen sich erst demjenigen offenbare, der die Lippen an eben diesen unversiegbaren Brunnen lege, um des Durstes Brennen, den Trieb nämlich, zu kühlen und in vollen Zügen Wonnen zu trinken, da macht Elisabeth „eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeigen; da aber alle Zuhörer in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück.“, so die Regieanweisung Wagners. Selbst noch in ihrem Gebet im 3. Akt bekennt sie der „Allmächt'gen Jungfrau“ ihr Herz von ihr abgewandt zu haben und dass „sündiges Verlangen“ und „weltlich Sehnen“ in ihr keimte, die sie nun freilich unter tausend Schmerzen in ihrem Herzen abzutöten trachte.

Elisabeth verkörpert somit die Tragik des postmodernen sexuellen Diskurses. Als Lebensform durch ästhetische Überhöhung ebenso unmöglich gemacht wie durch die Enthüllung seines Geheimnisses obszön und damit zu toter Bedeutung, zum sozial sinnentleerten Diskurs geworden, wird seine Ekstase zur Metastase, zum Krebs als Vorwegnahme des Todes. Bereits Franz von Baader – so Baudrillard –

bestimmt die Metastase, die mit der Ekstase verbunden ist – in seiner Abhandlung »Über den Begriff der Ekstasis als Metastasis« - als Vorwegnahme des Todes, des Jenseits des eigenen Todes, mitten im Leben selber. ... Diese ... kann bis hin zu den gegenwärtigen Informationssystemen verallgemeinert werden, die ihrerseits

logie, sei es Venusberg, Walkürenritt oder die Terrasse des Pariser Hotels Raphael, wurde und wird indessen immer wieder für ihre obszönen Enthüllungen verantwortlich gemacht als ob es die in ihrer Entkleidung oder Ästhetisierung obszön erscheinenden Vorgänge erzeugt hätte, was aber natürlich nicht der Fall ist. Der Verweis der Moral auf das Medium und dessen Technologie greift genauso zu kurz, wie die Absicht, das Kind im Märchen von „Des Kaisers neuen Kleidern“ für die erkannte Wahrheit über des Kaisers tatsächliche Nacktheit mit den Worten „Aber er hat ja nichts an!“ verantwortlich machen zu wollen.

auch metastatisch im Sinne einer Vorwegnahme von toter Bedeutung innerhalb der lebendigen Signifikation sind und die dadurch zu einer Produktion von zuviel Sinn werden, zu einer Produktion von überflüssigem Sinn, zu so etwas wie einer nutzlosen Prothese. Genauso ist es mit dem Porno: er bezieht seine phantasmische Anziehungskraft aus der Vorwegnahme von totem Sex in der lebendigen Sexualität, aus dem Druck des toten Sex Damit lässt der Porno auch die Sexualität als überflüssig erscheinen – das Obszöne an ihm ist nicht, dass er zuviel Sex hat, sondern dass er letzten Endes den Sex überflüssig macht.²¹

Absterben und Tod kennzeichnen die sexuellen Diskurse von Venusberg und Wartburg gleichermaßen. Ist es im Cyberspace des Venusbergs die bloße Illusion brünstig-blutvollen Lebens, welches in Wahrheit jedoch nur ein ziel- und zweckloses Spiel der sich perpetuierenden, selbstreferentiellen Zeichen ist, so ist es auf Wartburg die sublimierte ästhetisch-mediale Überhöhung des sexuellen Diskurses zur „hohen Minne“, die Liebe und Geschlechtlichkeit als solche überflüssig macht und tötet.

„Tannhäuser, Tristan und Parsifal, die gingen zusammen“, bemerkte Richard Wagner noch am 6. Oktober 1882 zu Cosima.²² Die angesprochene Verwandtschaft bezieht sich auch auf sehr ähnlich gelagerte sexuelle Medial-Diskurse in allen drei Werken. Es wäre zu überprüfen, inwieweit das hier dargelegte Konzept virtueller Realitäten auch für die hermetische Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde gilt und womöglich sogar für die gesamte sichtbare Handlung des Parsifal, dessen einziger Realitätsdiskurs in Parsifals Irrfahrten zwischen dem 2 und 3. Aufzug stattfindet, der allein in der Musik vermittelt wird.

Am Schluss werden Tannhäuser und Elisabeth der unversöhnlichen Spannung zwischen den sexuellen Diskursen endgültig durch den Tod entrissen. Das Ende bleibt allerdings eigentümlich vordergründig und opernhaft und bezeichnet möglicherweise erneut eine metatheatrale, mediale Projektion des sozialen Diskurses der Wartburg mit seinen Wünschen und Hoffnungen. Tannhäuser jedenfalls entsagt ja nicht wirklich; mit dem gescheiterten Buß-Projekt zieht es ihn wieder in die virtuelle Realität des Venusbergs zurück. Er stirbt keineswegs mit der Wiedererlangung seines „Heils“. Wolframs Zuruf „Heinrich, du bist erlöst!“ ist kein Tatsachenbefund, sondern Ausdruck religiöser Hoffnung und Heilserwartung. Das Ergrünen des Bi-

²¹ Baudrillard: Die fatalen Strategien, S. 37f.

²² Cosima Wagner: Die Tagebücher Bd. IV (1881-1883), hg. u. kommentiert v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Zürich: Piper 1976, S. 1016.0

schofsstabs als Zeichen göttlicher Gnade bezieht sich weniger auf Tannhäuser, sondern suspendiert das zweifelhafte Entsaugungs-Ethos, aus dem heraus Tannhäuser seine von vorneherein vergebliche Romfahrt angetreten hatte, den klerikalen Geist und dessen Institutionen.

Eine Synthese gibt es nicht. Denn die Oper schließt nicht mit dem apotheotischen Finale der Ouvertüre, der in den versammelten Bläsern aufsteigenden E-Dur-Tonika, sondern der Vorhang fällt ohne irgend eine musikalische Schlussfigur zu den sich um sich selbst drehenden, ostinat pochenden Viertel- und Achteltriolen. Nicht einmal der Schlusstakt wird beispielsweise durch ein ritardando oder gar eine Fermate markiert, sondern enthält nur eine schlichte Viertelnote! Die Oper endet mithin eigentlich nicht, sondern sie *hört auf*.

Mithin kommt auch das perpetuierende Spiel der ästhetischen Zeichen auf dem metatheatral inszenierten Final-Tableau zu keinem wirklichen Stillstand, die diskursiven Formationen von Wagners Medientechnologie im Tannhäuser bleiben unverändert und unwandelbar, denn die individuelle existentielle Tragödie bleibt episodenhaft angesichts des weißen Rauschens der totalen Kommunikation im verlockenden virtuellen Cyberspace der erotischen Maßlosigkeit.