

EINLEITUNG

Mit dem Namen ‚Tannhäuser‘ verbindet man heute in erster Linie Richard Wagners im Jahr 1845 in Dresden uraufgeführte romantische Oper ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘, in der zwei ursprünglich voneinander unabhängige Sagenstoffe verarbeitet wurden. Zum einen die Sage von Tannhäuser und Frau Venus, die, entstanden vermutlich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nach ersten handschriftlichen Überlieferungen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts vor allem über spätere Drucke, nicht zuletzt in ‚Des Knaben Wunderhorn‘ (1805/08), große Verbreitung fand:¹ Tannhäuser lebt im Berg der heidnischen Göttin Venus und möchte ihr Reich nach einiger Zeit wieder verlassen. In einem langen Abschiedsdialog verweigert ihm Venus seinen Wunsch zunächst und versucht, ihn mit der Aussicht auf erotische Freuden umzustimmen. Erst nach einer Anrufung Mariens durch Tannhäuser lenkt Venus ein und lässt ihn unter der Bedingung ziehen, dass er ihr Lob auf der Welt verkünde. In der Hoffnung auf Vergebung seiner Sünden macht sich Tannhäuser auf den Weg nach Rom, um beim Papst sein Anliegen vorzubringen. Dieser jedoch weist ihn zurück und deutet auf einen dünnen Stab: So wenig dieser wieder grünen könne, so wenig werde er Gottes Vergebung erlangen. Aller Hoffnung beraubt, zieht Tannhäuser erneut in den Venusberg. Am dritten Tag jedoch grünt der Stab. Die Suche im Auftrag des Papstes bleibt ergebnislos, da man Tannhäuser im Berg der Venus nicht finden kann – der Pontifex ist nach dem Willen des Balladendichters verdammt.

Zum anderen verarbeitet Richard Wagner in seiner Oper den ebenfalls als Sage aus dem späten 13. Jahrhundert tradierten Streit von sechs Sängern am Hof des Landgrafen Hermann I. von Thüringen († 1217), die darum wetteifern, wer von ihnen dem Mäzen das beste sängerische Lob darbringe.² Die Verknüpfung beider Sagenstoffe ist dabei keine Idee Wagners, sie findet sich bereits in dem von Ludwig Bechstein 1835 publizierten Sammelband ‚Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes‘, wo Tannhäuser als Teilnehmer des Sängerkrieges auf der Wartburg geschildert wird. Eine ähnliche Überblendung findet sich in der Publikation ‚Über den Krieg von Wartburg‘ von Christian Theodor Heinrich Lucas aus dem Jahr 1838, in der Tannhäuser mit Heinrich von Ofterdingen gleichgesetzt wird und dadurch zum Teilnehmer des Sängerwettstreits wird.

So bekannt die Sagengestalt Tannhäuser vom Spätmittelalter über die Romantik bis in die heutige Zeit geblieben ist, so wenig weiß man über die historische Person des Dichters Tannhäuser, von dessen Œuvre wir ohne die ‚Große Heidelberger Liederhandschrift (C)‘ heute so gut wie nichts überliefert hätten. Als relativ gesichert gilt, dass Tannhäuser

¹ Hier und im Folgenden nach WACHINGER, Burghart: Tannhäuser-Ballade. In: ²VL 9 (1995), Sp. 611–616. Eine aktuelle Textausgabe findet sich bei DEMS. (Hg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Berlin 2010 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Bd. 43) [erstmals veröffentlicht in der Reihe Bibliothek des Mittelalters, Bd. 22, Frankfurt a. M. 2006], S. 210–217.

² Hier und im Folgenden nach BRUNNER, Horst, SCHRENK, Johann: Tannhäuser. Gunzenhausen 2014 (Auf den Spuren der Dichter und Denker durch Franken, Bd. 11), S. 58. Zu den verschlungenen Wegen, die zu Wagners Oper führten, vgl. auch HAUSTEIN, Jens: Der Tannhäuser klopft an Richard Wagners Tür! In: Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg kam. Eine Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners. 18. Mai 2013 bis 31. März 2014 auf der Wartburg. Hg. von Jutta KRAUSS. Regensburg 2013, S. 32–51.

um das Jahr 1200, spätestens wohl um 1210 geboren wurde; wo, wissen wir nicht.³ Wer weitere Informationen zu Leben, Schaffen und der Person Tannhäuser erhalten will, muss dafür einen literaturwissenschaftlich höchst umstrittenen Weg gehen, denn der einzige Anhaltspunkt dafür sind die im ‚Codex Manesse‘ überlieferten Texte.⁴ Allerdings ist das Bild, das mit der heute gebotenen Vorsicht wissenschaftlicher Standards nach einer solchen kritischen Sichtung des Œuvres von der Person Tannhäuser entsteht, ein wesentlich fragmentarisches, als es die frühere Forschung noch glaubte zeichnen zu können. Es ist ein zwangsläufig unvollständiges, für viele nicht wirklich zufriedenstellendes Mosaik. Im Dunkeln bleibt vor allem, trotz einiger Anspielungen auf die Gegend um Nürnberg in seinen Texten (vgl. C Tannh 25, v. 2 und 33, v. 13),⁵ seine genaue Herkunft. Aber auch das Bild von Tannhäuser als Ritter, das vor allem durch die Miniatur der ‚Manessischen Liederhandschrift‘, die den Dichter in Deutschordensstracht zeigt, geprägt ist, lässt sich nicht belegen. Denn die Miniatur bezeugt lediglich, dass man sich Tannhäuser zur Entstehungszeit des Codex Anfang des 14. Jahrhunderts, also schon relativ bald nach seinem Ableben, als Ritter vorstellte, aber nicht, dass er wirklich einer war. Was man den Texten mit großer Sicherheit entnehmen kann, ist eine Verbindung Tannhäusers zur Person Herzog Friedrichs II. von Österreich († 1246), genannt der Streitbare. Dessen plötzlichen Tod in der Schlacht an der Leitha beschreibt der Dichter als einschneidendes Lebensereignis, durch das er der Einkünfte mehrerer Gutshöfe verlustig ging, die ihm bis dahin einen feudalen Lebensstil ermöglicht hatten und in deren Genuss er offenbar aus Dankbarkeit seines Mäzens Friedrich des Streitbaren gekommen war (vgl. C Tannh 37 u. 38). Nach und wohl auch vor seiner Zeit am Wiener Hof der Babenberger, an dem unter anderem auch Neidhart eine Zeit lang als Berufsdichter tätig war, führte der Tannhäuser ein Leben als fahrender Sänger. Die Unstetigkeit und Müßigkeit dieses Daseins finden vielfach Eingang in sein dichterisches Werk, vor allem in die Texte mit Sangspruchthematik, aber auch in das sog. Pilgerlied C Tannh 29–33, das zudem nahelegt, dass der Tannhäuser einmal im Heiligen Land gewesen sein könnte. Über weitere Gönner kann man nur mutmaßen, in jedem Fall buhlte der Dichter um Gunst am kaiserlichen Stauferhof, der besonders unter Kaiser Friedrich II. († 1250) als ein Eden der Kunstförderung galt, und auch bei den bayerischen Herzögen. Über die Lebensdaten der Fürsten aus dem sechsten Leich lässt sich schließlich ableiten, dass Tannhäuser nach 1266/67 gestorben sein muss. In seinem Werk kristallisieren sich sowohl realpolitische als auch literatur-

³ Vgl. BRUNNER/SCHRENK (2014): Tannhäuser, S. 3, die an späterer Stelle allerdings einige Argumente für eine Herkunft aus dem Dorf Thannhausen, einem Ortsteil der Gemeinde Pfofeld am Großen Brombachsee bei Weißenburg, anführen, vgl. S. 22–27. Wissenschaftlich eindeutig belegen lässt sich diese These dennoch nicht.

⁴ Vgl. hier und im Folgenden WACHINGER, Burghart: Der Tannhäuser. In: ²VL 9 (1995), Sp. 600–610, hier v. a. Sp. 600f.

⁵ Die Lieder, Leichs und Sangsprüche des Tannhäusers werden in dieser Arbeit nicht mehr mit den bisherigen Nummern angesprochen, sondern mit den Kurzbezeichnungen der neuen Edition, die im Rahmen des DFG-Projekts Lyrik des deutschen Mittelalters (LDM) entstanden ist. Diese bestehen aus der Sigle der Handschrift, dem Kürzel für den Autornamen und der zugehörigen Strophenfolge, also z. B. C Tannh 7–9 [= vormals Lied VII]. Alternativ wurden die Texte auch nach Gattungen getrennt und durchnummieriert, z. B. Leich 1 = C Tannh 1. Vgl. dazu auch die Tabelle zur Konkordanz im Abkürzungs- und Literaturverzeichnis.

und gattungsgeschichtliche Umbrüche der Zeit, die nachfolgend knapp kontextualisiert werden sollen.

Tannhäusers präsumtive Lebensspanne fällt in eine politisch sehr ereignisreiche Zeit:⁶ Im Reich der regierenden Hohenstaufen kam es in der Nachfolge Heinrichs VI. († 1197) zu Erbstreitigkeiten zwischen Philipp von Schwaben († 1208) auf staufischer Seite und dem Welfen Otto IV. († 1218), da Heinrichs Sohn, der spätere Friedrich II., zum Zeitpunkt des frühen Todes seines Vaters noch ein unmündiges Kind von knapp drei Jahren war, den Heinrich VI. zwar noch *vivente rege* hatte zum König wählen lassen, den die Fürsten im Reich aber nicht anerkannten. Der Kampf um den römisch-deutschen Königs-thron und den damit verbundenen Kaisertitel konnte erst mit der erneuten Wahl und Krönung Friedrichs II. im Jahr 1212 und nach einer vernichtenden Niederlage Ottos IV. in der Schlacht von Bouvines 1214 zugunsten der Staufer entschieden werden. Allerdings konzentrierte sich Friedrich II. in seiner Regentschaft in der Hauptsache auf das Königreich Sizilien, wo er durch rigide Reformen vormalige anarchische Strukturen beseitigte und einen streng organisierten Zentralstaat errichtete, wo hingegen das ohnehin durch den jahrelangen Thronstreit bereits geschwächte römisch-deutsche Reich nördlich der Alpen offenbar nicht im Zentrum seines Interesses stand. Die Bemühungen seines zunächst im Jahr 1228 als Stellvertreter eingesetzten und zum König erwählten Sohnes Heinrich (VII.) († 1242) zur Restitution der kaiserlichen Machtstellung im Reich scheiterten. Nach Zugeständnissen des Kaisers an die geistlichen und weltlichen Fürsten im ‚Statutum in favorem principum‘ (1231) lehnte sich Heinrich (VII.) gegen seinen Vater auf und wurde abgesetzt. Stattdessen ließ Friedrich II. seinen zweiten Sohn, Konrad IV. († 1254), zum römisch-deutschen König wählen und suchte die Aussöhnung mit den Welfen.

Ein weiterer Unsicherheitsfaktor waren die jahrzehntelangen Auseinandersetzungen zwischen Kaiser und Papst. Während Friedrich II. als Kind noch unter der Vormundschaft und dem Schutz Papst Innozenz' III. († 1216) stand, nahm ihm dessen Nachfolger Honorius III. († 1227), der Friedrich im Jahr 1220 zum Kaiser krönte, mehrfach das Versprechen ab, einen Kreuzzug auszurichten und anzuführen, und verpflichtete ihn im Vertrag von San Germano (1225) schließlich, diese Zusage spätestens bis 1227 einzulösen. Der Kaiser hielt sein Versprechen, allerdings musste er den begonnenen Kreuzzug wegen einer Seuche abbrechen, woraufhin ihn der neue Papst, Gregor IX. († 1241), exkommunizierte. Der unter dem Kirchenbann stehende Kaiser unternahm 1228/29 dennoch einen Kreuzzug, löste damit sein Versprechen ein und konnte durch Verhandlungen sogar nennenswerte Erfolge verbuchen, jedoch hob Gregor IX. den Bann erst im Spätsommer 1230 auf. Der Friede war nur von kurzer Dauer, vor allem deshalb, weil die machtpolitischen Konflikte und militärischen Auseinandersetzungen zwischen Papst und Kaiser in Italien weiter schwelten. Zu einer erneuten Eskalation kam es 1239, die in einer zweiten Exkommunikation endete und einige Jahre später auf dem Konzil von Lyon (1245) in der öffentlichen Absetzung Friedrichs II. durch Papst Innozenz IV. († 1254) gipfelte, der den Kaiser sogar als Ketzer bezeichnete. In der Folge kam es im römisch-deutschen Reich zu Gegen-königswahlen, die 1246 zunächst der thüringische Landgraf Heinrich Raspe für sich ent-

⁶ Zum historischen Abriss vgl. STÜRNER, Wolfgang: Dreizehntes Jahrhundert 1198–1273. In: Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte. Zehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 6. Stuttgart 2007, v. a. S. 156–312.

scheiden konnte, der allerdings bereits 1247 starb. Zu seinem Nachfolger wurde Wilhelm von Holland († 1256) gewählt, der sich nach dem endgültigen Ende der staufischen Herrschaft im Reich nach dem Tod Konrads IV. 1254 zwar als römisch-deutscher König durchsetzen, seine Macht aber nicht längerfristig sichern konnte.

Auch in der Spätphase von Tannhäusers Leben kam das Reich nicht zu Ruhe. Die macht-politischen Auseinandersetzungen während des sogenannten Interregnums, das man bisweilen bereits mit dem Tod Friedrichs II. 1250, in der Regel aber spätestens mit dem Tod Konrads IV. 1254 beginnen lässt, wurde das römisch-deutsche Reich von zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen heimgesucht, die Zeit war geprägt von Instabilität und Rechtsunsicherheit. Nach dem gewaltsamen Tod Wilhelms von Holland wählte man in der Doppelwahl von 1257 mit Richard von Cornwall († 1272) und Alfons X. von Kastilien († 1284) gleich zwei neue Könige, die in entfernter Verwandtschaft zu den Staufern standen. Doch konnte keiner von beiden seine Herrschaftsansprüche erfolgreich durchsetzen oder gar die Kaiserkrönung erlangen. Erst im Jahr nach dem Tod Richards von Cornwall fand das Interregnum schließlich mit der einstimmigen Wahl Rudolfs I. von Habsburg († 1291) zum römisch-deutschen König, gegen erheblichen Widerstand Alfons' X. und des böhmischen Königs Ottokar II. Přemysl († 1278), im Jahr 1273 ein Ende.

Trotz aller politischen Konflikte galt der Stauferhof als angesehenes Zentrum von Wissenschaft und Kunst, an dem sich Gelehrte aus verschiedensten Kulturbereichen versammelten und nicht zuletzt Fahrende und Berufssänger wie der Tannhäuser auf *milte* oder gar eine feste Position hofften. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive fällt das Werk Tannhäusers in die sogenannte nachklassische Zeit, also die Zeit nach der ersten großen Blüte der mittelhochdeutschen Literatur um 1200, in der etwa die Romane Hartmanns von Aue, erste verschriftlichte Fassungen des ‚Nibelungenlieds‘, Gottfrieds ‚Tristan‘ oder Wolframs ‚Willehalm‘ und ‚Parzival‘ entstanden sind. Aber auch für die deutschsprachige Lyrik ist diese Zeit eine prägende, die man mit bis heute bekannten Dichternamen wie Heinrich von Morungen, Reinmar und Walther von der Vogelweide verbindet.⁷ Mit ihnen begann zugleich bereits eine Phase der Lyrik, die man mit der Wendung „Höhepunkt und Überwindung“⁸ zu fassen versucht hat, also ein erstes Abweichen von den etablierten Schemata des hohen Minnesangs, verbunden mit der verstärkten Tendenz zu Variation, kritischer Reflexion und Innovation. Tannhäusers Schaffenszeit ist damit nicht nur eine historisch bewegte Zeit, sondern fällt auch literaturgeschichtlich in eine Zeit des Umbruchs. Dies sei hier lediglich kurz erläutert: Die mittelhochdeutsche Lyrik des 13. Jahrhunderts, zu der das Œuvre des Tannhäusers zählt, hat dabei einen zweigeteilten Ruf. Gilt sie einerseits als innovativ im Umgang mit dem „Spektrum der bekannten Formen und Inhalte“,⁹ wird ihr andererseits häufig eine „Fortführung der bisherigen Lied-Traditionen [...] in schablonisierter“¹⁰ Form vorgeworfen. Der Behelfsbegriff ‚nachklassische Phase‘,

⁷ Hier und im Folgenden nach SCHWEIKLE, Günther: Minnesang. 2., korr. Aufl. Stuttgart 1995 (Sammlung Metzler, Bd. 244), S. 84–102.

⁸ Ebd., S. 89.

⁹ KÖBELE, Susanne: Einleitung. In: Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008. In Verbindung mit Eckart Conrad LUTZ und Klaus RIDDER hg. von DERS. Berlin 2013 (Wolfram-Studien XXI), S. 9–18, hier S. 9.

¹⁰ SCHWEIKLE (1995): Minnesang, S. 94.

den man gewöhnlich für die Lyrik ab 1210 bis etwa 1300 ansetzt, bezeichnet dabei eine Vielzahl kleinerer, aber oft sehr heterogener Korpora verschiedenster Lyriker, die sich thematisch und stilistisch nicht mehr so ohne Weiteres gruppieren lassen wie zuvor. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass die Œuvres in ihren Themen und ihrer gattungsgeschichtlichen Einbindung so vielschichtig sind wie die Zahl der Sänger. Neidhart etwa löst sich mit seinem ‚Gegensang‘ beinahe gänzlich von der Tradition des hohen Sangs, andere stellen sich bewusst in sie, greifen sie auf und variieren sie spielerisch. Neben diesen verschiedenen Entwicklungslinien im Minnesang gelangt parallel dazu seit Walther die zweite große Subgattung mittelhochdeutscher Lyrik zu zunehmender Popularität: der Sangspruch.

Für die mittelhochdeutsche Lyrik des 13. Jahrhunderts kann das Werk des Tannhäusers auf unterschiedlichen Ebenen als repräsentatives Beispiel gelten. Überliefert ist es beinahe ausnahmslos in der ‚Großen Heidelberger Liederhandschrift‘ (C), dort fol. 264^r–269^v.¹¹ Eröffnet wird die Sammlung des ‚Codex Manesse‘ von sechs weltlichen Leichdichtungen (C Tannh 1–6), daneben enthält sie, allerdings in der Handschrift nicht streng nach Gattungen getrennt, sechs Minnelieder (C Tannh 7–9; 10–12; 13–15; 16–18; 19–23; 40–42), drei Spruchtöne (C Tannh 24–28; 34–39; 43) und ein Pilgerlied (C Tannh 29–33). Lediglich von zwei Texten existieren spätere Fassungen. Das Lied *Stæter dienest, der ist guot* (C Tannh 13–15) ist in der ‚Berliner Liederhandschrift‘ mgf 922 auf fol. 65^v in abweichender Strophenfolge anonym erhalten; später außerdem in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (k) auf Bl. 72^r–73^v in einer um acht Strophen erweiterten Fassung mit bereits deutlich abweichendem Inhalt unter dem Titel *Des Danhusers Lüde Leich* (RSM ‚Tanh/4/1c‘). Ver einzelte Bruchstücke aus dem Spruchton C Tannh 24–28 finden sich in einem siebenstrophenigen Meisterlied der Berliner Handschrift mgq 414 auf Bl. 349^v–351^r. Neben dieser schmalen Parallelüberlieferung wird dem Tannhäuser noch eine in Reimpaarversen verfasste ‚Hofzucht‘ zugeschrieben, die im Wiener Codex 2885 auf Bl. 39^v–41^r und in einem Codex des Ferdinandeums Innsbruck FB 32001, Bl. 26^r–27^r tradiert ist und die man der Textgruppe der Tischzuchten zurechnen kann; ihre Zuschreibung an den Tannhäuser gilt als relativ gesichert. Größere Zweifel bestehen an der Echtheit eines dem Tannhäuser zugeschriebenen Bußliedes, das die ‚Jenaer Liederhandschrift‘ (J) auf fol. 42^v–43^r überliefert. Darüber hinaus finden sich noch mehrere Meisterlieder in Tannhäuser-Tönen, die möglicherweise auf verlorene Vorbilder zurückgehen.¹²

Obgleich Tannhäusers Werk von seinem Umfang her überschaubar ist, deckt es doch eine enorme thematische Breite ab und bedient in Bezug auf die Lyrik mit Minnesang, Sangspruch und Leich auch die drei wichtigsten lyrischen Subgattungen der mittelhochdeutschen Sprachperiode. Besonders für die Leichforschung ist Tannhäusers lyrisches Œuvre ein Glücksfall, denn von den meisten Lyrikern ist, wenn überhaupt, nur ein Leich überliefert. Mit sechs weltlichen Leichs darf man den Tannhäuser, neben Rudolf von Rotenburg, Ulrich von Winterstetten oder Frauenlob, zu den bedeutendsten Vertretern dieser Gattung zählen. Aber auch seine Minnelyrik und Sangspruchtöne zeichnen sich nicht

¹¹ Zur Überlieferung siehe WACHINGER (1995): Tannhäuser, Sp. 602–608.

¹² Vgl. dazu auch genauer Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts (RSM). Hg. von Horst BRUNNER und Burghart WACHINGER unter Mitarbeit von Eva Klesatschke u. a. Leitung der Datenverarbeitung Paul Sappler. Bd. 5. Katalog der Texte. Älterer Teil. Q–Z. Bearb. von Frieder Schanze und Burghart Wachinger. Tübingen 1991, RSM ‚Tanh/1/500–502, ‚Tanh/6/1–6, ‚Tanh/7/1.

durch thematische Beschränktheit aus, sondern sind im Falle der Minnelyrik ein gekonntes, experimentierfreudiges Wechselspiel von Tradition und Innovation. Die Sangsprüche verhandeln mit Fahrendenthematik, Gönnerlob- und Schelte, Wissens- und Kunstdiskurs, Didaxe und Religion viele relevante Themenbereiche der Gattung und sind immer wieder auch ein indirekter Spiegel der Zeit bzw. der historischen Lebensrealität. Das lyrische Werk Tannhäusers ist als eine Art Brennspiegel damit besonders geeignet für eine Studie, die Spezifika der mittelhochdeutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts in den Blick nehmen und dabei sowohl Minnesang, Sangspruch als auch Leich berücksichtigen will.

Wie erklärt sich nun jedoch der methodische Zuschnitt der Studie, warum ist es lohnenswert, die Lyrik des Tannhäusers gerade unter referentieller und im Speziellen selbstbezüglicher Perspektive noch einmal neu zu beleuchten? Welchen Mehrwert hat ein solcher Zugang für die Interpretation der Texte, die bereits mehrfach Gegenstand von Einzeluntersuchungen waren?¹³ Dies soll beispielhaft an der zweiten Strophe des von der Forschung bislang als trivial abgetanen Minnelieds *Danc habe der meie* (C Tannh 40–42) evident gemacht werden. Hier zunächst die Strophe:

C Tannh 41

Ich hân dien jungen
vil dâ her gesungen,
des ist lanc,
als si mich des bâten
5 gegen den meien dô.
Dien lieben kinden
sanc ich bî den linden
mînen sanc.
die mir liebe tâten,
10 die schuof ich dicke frô.
Daz hât sich verkêret
nu leider alsô;
swer hie fuoge mîret,
wirt der doch vil selten drumbe gêret.
15 ân ir danc
sanc ich in ze leide, dien hôchgemüete ist kranc.

Die Eingangsstrophe des Liedes, C Tannh 40, eröffnet ein sommerlicher Natureingang, der sich zu einer ausführlichen Naturallusion auswächst und mit dem das Sprecher-Ich die Wonnen des Mai, namentlich Heide, Blumen, Wald und Vogelgesang, besingt (vgl. C Tannh 40 vv. 1–14).¹⁴ Im letzten Vers der Strophe allerdings gibt der Ich-Sprecher den Hinweis, dass seine eigene emotionale Verfasstheit der Sommerwonne eher entgegenstehe und von *swære* geprägt sei (vgl. ebd. v. 16). Mit der nun folgenden, oben abgedruckten zweiten

¹³ Stellvertretend seien hier etwa die Arbeiten von LANG, Margarete: Tannhäuser. Leipzig 1936 (Von deutscher Poeterey, Bd. 17), THOMAS, John Wesley: Tannhäuser. Poet and Legend. With Texts and Translations of his Works. Chapel Hill 1974 (Univ. of North Carolina Studies in the Germanic Language and Literatures, No. 77) oder PAULE, Gabriela: Der Tanhäuser. Organisationsprinzipien der Werküberlieferung in der Manessischen Handschrift. Stuttgart 1994 genannt.

¹⁴ Zur Unterscheidung von Natureingang und Naturallusion siehe EDER, Daniel: Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone. Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 66), v. a. S. 99–108 u. 126.

Strophe wird diese Selbstaussage ausführlich begründet. Die Betrübnis röhrt daher, dass der Ich-Sprecher wehmütig auf vergangene Zeiten zurückblickt, als er von jungen Leuten noch als Sänger zum Maientanz an der Linde gefragt war (vgl. vv. 1–8). Dies liegt aber bereits lange zurück (vgl. v. 3) und hat sich in der Zwischenzeit ins Gegenteil verkehrt. Ein neuerlicher Versuch, jüngeres Publikum mit seinem Gesang zu erfreuen, wurde offensichtlich nur leidlich angenommen und brachte dem Sänger Undank ein (vgl. v. 15f.). Das Sprecher-Ich sucht in dem in der Strophe geschilderten Gedankengang nach einer möglichen Begründung für diese Ablehnung seiner Kunst, die ihm schleierhaft ist. Warum ist sein Gesang nicht mehr gefragt? Schließlich war er früher ein Garant für großen Frohmut (vgl. v. 10). Der Ich-Sprecher kommt zu dem Schluss, dass der ‚Fehler‘ in seinem jungen Publikum liegen muss: *dien hôchgemüete ist kranc* (v. 16). Spätestens mit dieser Aussage wird deutlich, worum es in dieser Strophe eigentlich geht, nämlich um unterschiedliche Auffassungen von (Gesanges-)Kunst. Eingebunden ist diese Diskussion in einen Generationenkonflikt, denn wenn der Ich-Sprecher betont, seine Erfahrungen als Sänger beim Maientanz lägen bereits einige Zeit zurück, und er das Publikum, um dessen Gunst es geht, mehrfach als *die jungen* apostrophiert, spricht er aus einer Altersperspektive.¹⁵ Genau diese jungen Leute sind es, die nach Meinung des Sprecher-Ichs nicht mehr wissen, was unter wirklichem Frohsinn zu verstehen sei. Und dieser Frohsinn, daran besteht kein Zweifel, ist ein Ergebnis seines Gesanges, wie er selbst zuvor klargestellt hat: *(d)ien lieben kinden / sanc ich bî den linden / mînen sanc. / die mir liebe tâten, / die schuof ich dicke frô* (vv. 6–10). Allerdings war sein Gesang dabei an eine Bedingung gebunden, man musste ihn freundlich behandeln, ihn wertschätzen, und genau diese Wertschätzung ist es, die ihm inzwischen fehlt (vgl. v. 15f.). Begründet wird diese Entwicklung vom Sänger-Ich folgendermaßen: *swer hier fuoge mîret, / wirt der doch vil selten drumbe gêret* (v. 13f.). Das Erlangen von *vröude*, von *hôchgemüete* ist seiner Meinung nach an die *fuoge* gekoppelt, also gewissermaßen an das *aptum* des Gesanges.¹⁶ Diese Angemessenheit des Gesanges, die er als Sänger alter Schule weiterhin hochhält, ist nicht mehr gefragt. Im Gegenteil, wer sich als Sänger bemüht, die alten Gepflogenheiten fortzuführen, läuft Gefahr, auf Ablehnung zu stoßen und deshalb in Schwermut zu verfallen, weil er seiner Berufung, dem Singen, nicht mehr in gewünschter Weise nachkommen kann (vgl. C Tannh 40, v. 16). Zugleich betreibt das Sprecher-Ich mit seinen Aussagen eine subtile Eigenwerbung für seine Form des Gesanges und ein Appell an das Publikum, selbst nicht zu den Kritisierten zu gehören.

Die oben zitierte Strophe, die den Mittelteil des Liedes bildet, ist also eine ausgedehnte Selbstreflexion des Sprecher-Ichs, ein ‚Über-sich-selbst-Nachdenken‘,¹⁷ bei dem

¹⁵ Zum Generationenkonflikt im Minnesang siehe etwa MILDNER, Manuel: Das ‚Lied im Lied‘ als Phänomen der Kunstreflexion im hohen und späten Minnesang. In: Formen der Selbstthematisierung in der vormodernen Lyrik. Hg. von Dorothea KLEIN. Hildesheim 2020 (Spolia Berolinensis, Bd. 39), S. 389–407, bes. S. 395–401.

¹⁶ Vgl. zum *vuoge*-Diskurs etwa GEROK-REITER, Annette: Die ‚Kunst der *vuoge*‘: Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang. In: Literarischer Stil: Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Hg. von Elizabeth ANDERSEN u. a. Berlin/Boston 2015, S. 97–118.

¹⁷ Zur Terminologie siehe PICHLER, Doris: Das Spiel mit Fiktion. Ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren. Heidelberg 2011 (Studia Romanica, Bd. 165), S. 65.

es um sein ganz eigenes Verständnis von angemessenem Gesang geht, mithin um einen Kunstdiskurs. Im Text sichtbar wird diese Selbstreflexion durch eine Häufung von Signalwörtern, in diesem Fall *gesungen* (v. 2), *sanc* (v. 7), *sanc* (v. 8), *sanc* (v. 15), die man jeweils als direkte Selbstreferenzen im Sinne eines ‚Auf-sich-selbst-Bezugnehmens¹⁸ bezeichnen kann. Indem diese Selbstreferenzen über Ich-Bezüge an das Sprecher-Ich gekoppelt werden (vgl. vv. 1; 4; 7f.; 16), wird außerdem klar, dass die Strophe konkret seinen Gesang bzw. seine Art des Singens, sein Verständnis dieser Kunst verhandelt. Genau dieses Kunstverständnis, das, was er selbst unter angemessenem Minnesang versteht, führt der Sänger in der dritten und letzten Strophe des Liedes vor, die sich über weite Strecken an der Tradition des hohen Sangs orientiert. Besungen und umworben wird eine Dame, an die sich das Sprecher-Ich exklusiv bindet und von deren *tröst* es existenziell abhängig ist (vgl. C Tannh 42, vv. 1–9). Als Lohn für ihr Entgegenkommen verspricht ihr der Ich-Sprecher Lobgesang in Form von Frauenpreis, mit dem er sie über alle Maßen erhöhen und damit Ruhm und Ansehen sichern wolle (vgl. ebd., vv. 10–14).

Was über die Selbstbezüge bzw. über die Interpretation der Selbstbezüge im Kontext des ganzen Liedes sichtbar wird, ist also ein liedinternes Selbstverständnis von Singen, eine Art werkimmanente Poetik.¹⁹ Man kann wohl mit einer gewissen Berechtigung davon ausgehen, dass Lieder wie C Tannh 40–42 den Anspruch erheben, etwas über ihr ganz eigenes Kunstverständnis auszusagen, einen Beitrag zum Kunstdiskurs leisten zu wollen, denn es ist doch auffällig, wie stark sich in Strophen wie der oben zitierten der Fokus vom eigentlichen Grundthema – in diesem Fall dem Minnesang – wegbewegt und sich dem Singen zuwendet; das ist kaum Zufall. Damit ist nicht gemeint, dass sich aus solchen Passagen ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit im Sinne einer Regelpoetik ableiten ließe. Noch nicht einmal für das Werk eines Autors kann und darf man eine solche Verallgemeinerung vornehmen. Die Aussagen betreffen zunächst einmal allein das jeweilige Minnelied, den Sangspruch oder Leich. Trotzdem können selbstbezügliche lyrische Texte wichtige Zeugnisse für zeitgenössische Diskurse zum Thema Singen, Gesang und Sänger sein und sind gerade in einer Zeit, für die es eben keine Regelpoetiken gibt, einer der wenigen Anhaltspunkte für dichterisches Selbstverständnis überhaupt. Doch nicht nur über das Selbstverständnis des Sprecher-Ichs als Dichter und Sänger geben Selbstbezüge Auskunft. Sie können darüber hinaus Anhaltspunkte für zugrundeliegende (Minne-)Konzepte sowie für das Gattungs-, Traditions- und Innovationsbewusstsein eines Textes sein, damit letztlich das Gesamtverständnis des jeweiligen Textes erleichtern und die Interpretation wesentlich beeinflussen. Aufgerufen werden diese über vielfältige andere Formen von Referentialität, also im Fall der obigen Strophe etwa Motivzitate (z. B. *fuoge*-Motiv oder der Generationenkonflikt bzw. die Altersperspektive) oder Gattungstopik (z. B. der Natureingang).

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Zur Problematisierung des Poetik-Begriffes und begrifflichen Alternativen siehe BRAUN, Manuel, GEROK-REITER, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik. In: Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Hg. von Annette GEROK-REITER u. a. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 88), S. 35–66, hier S. 41f.

Das lyrische Œuvre des Tannhäuser, das die Handschrift C überliefert, erfüllt alle Kriterien, die man an eine explorative Studie der Formen und Funktionen von Selbstbezüglichkeit in der mittelhochdeutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts anlegen kann. In ihm sind alle Subgattungen, also Minnesang, Sangspruch und Leichdichtung mit mehr als einem Beispiel vertreten, und doch ist es in seinem Umfang überschaubar. Darüber hinaus beinhaltet es von jeder der drei Subgattungen Vertreter, die sich durch ein hohes Maß an Selbstbezüglichkeit auszeichnen, aber auch solche, bei denen Selbstbezug nur eine nebensächliche oder überhaupt keine erkennbare Rolle spielt und dafür andere Formen von Referentialität in den Vordergrund treten. Damit lässt sich innerhalb des Textkorpus einerseits untersuchen, inwiefern Selbstbezüge sich gattungsbezogen interpretatorisch auswirken, andererseits können aber auch Rückschlüsse zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Selbstbezüglichkeit und anderen Formen der Referentialität zwischen den drei Subgattungen gezogen werden. Um die Untersuchungen auf eine solide, modernen editionsphilologischen Kriterien entsprechende Textbasis zu stellen, wurde für diese Arbeit zunächst eine Neuedition des Tannhäuser-Werks erstellt, die an das DFG-geförderte online-Editionsprojekt ‚Lyrik des deutschen Mittelalters‘ (LDM) angegliedert ist.²⁰ Die so entstandenen Editionstexte und Kommentare finden sich als Print-Version auch im dritten Hauptkapitel dieser Arbeit. Daneben ist es notwendig, den bisherigen Begriffsgebrauch zum Komplex der Selbstbezüglichkeit in der Forschung aufzuarbeiten und für die Forschungsfragen dieser Untersuchung anzupassen. Auf diesem Fundament aufbauend, kann die Arbeit dann einen neuen Blick auf das Werk des Tannhäuser werfen, die bisherigen Betrachtungen der Texte um neue Aspekte erweitern und zugleich die Lyrik des 13. Jahrhunderts in ihrer Komplexität für die Forschung weiter erschließen. Darüber hinaus versteht sich die Untersuchung auch als ein Beitrag zur Erforschung selbstbezüglicher Phänomene in der Lyrik des 13. Jahrhunderts, die bislang noch wenig unter diesem Aspekt analysiert wurde. Nicht zuletzt wollen die Überlegungen auch zeigen, wie und warum sich das Phänomen der Selbstbezüglichkeit dazu eignet, die Tiefenstrukturen lyrischer Texte genauer zu durchdringen, oder anders gesagt: Sie wollen zeigen, dass Selbstbezüglichkeit ein interpretatorischer Schlüssel für die Texte ist.

²⁰ Siehe <http://www.ldm-digital.de>. Das Projekt ist an den Universitäten Erlangen-Nürnberg und Stuttgart angesiedelt und steht unter der Leitung von Sonja Glauch, Florian Kragl und Manuel Braun.

