

Die Dichtungen des Tannhäusers –  
Kommentar auf Grundlage der Kieler Online-Edition

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität  
zu Kiel

vorgelegt von

Leevke Mareike Schiwek

Kiel

30.1.2017

Erstgutachter:

Prof. Dr. Timo Reuvekamp-Felber

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Ralf-Henning Steinmetz

Tag der mündlichen Prüfung:

31.5.2017

Durch den zweiten Prodekan Prof. Dr. Elmar Eggert zum Druck genehmigt:

15.6.2017

# INHALTSVERZEICHNIS

## Teil I: Einführung

1. Vorbemerkung	S. 1
2. Sagengestalt „Tannhäuser“	S. 2
2.1. „Tannhäuser und Frau Welt“	S. 2
2.2. „Tannhäuser und Venus“	S. 3
2.3. Tannhäuser-Ballade	S. 3
2.4. Tannhäuser bei den Romantikern	S. 5
2.5. Die Wagner-Oper	S. 6
2.6. Tannhäuser-Euphorie im 19. Jahrhundert	S. 8
2.7. Tannhäuser im 20. Jahrhundert	S. 8
3. Texte unter der Autorsignatur „Tannhäuser“	S. 10
3.1. Das „Bußlied“	S. 12
3.2. Die Hofzucht	S. 12
3.3. Meisterlieder in Tannhäuser-Tönen	S. 13
4. Die Forschungslage zum Tannhäuser in C	S. 14
4.1. Editionen und Kommentare	S. 15
4.2. Monographien	S. 17
4.3. Forschungsliteratur zu einzelnen Aspekten	S. 18
5. Die edierten Handschriften	S. 19
5.1. Die Große Heidelberger Liederhandschrift (C)	S. 19
5.1.1. Tannhäusers Miniatur	S. 20
5.1.2. Textgestalt	S. 22
5.2. Die Berliner Liederhandschrift mgf 922 (b)	S. 22
5.3. Die Kolmarer Liederhandschrift (k)	S. 23
5.4. Die Berliner Handschrift mgq 414 (q)	S. 24
6. Das Tannhäuser-Œuvre in C	S. 24
6.1. Mögliche biographische Anhaltspunkte	S. 26
6.2. Rollen	S. 28
6.3. Tanzmotiv	S. 30
6.4. Kataloge	S. 32
6.5. Spuren der Sage	S. 34
7. Einrichtung des Kommentars	S. 36

## Teil II: Kommentare

Tannhäuser 1: <i>Uns kumt ein wunneclîchiu zît</i>	S. 37
Tannhäuser 2: <i>Went ir in ganzen fröiden sîn</i>	S. 48
Tannhäuser 3: <i>Der winter ist zergangen</i>	S. 58
Tannhäuser 4: <i>Ich lobe ein wîp</i>	S. 72
Tannhäuser 5: <i>Der künic von Marroch</i>	S. 87
Tannhäuser 6: <i>Ich muoz clagen</i>	S. 101
Tannhäuser 7: <i>Wol ûf, tanzen überal</i>	S. 112
Tannhäuser 8: <i>Jârlang blæzet sich der walt</i>	S. 118
Tannhäuser 9: <i>Stæter dienst, der ist guot</i>	S. 124
Tannhäuser 9b: <i>Myr doyt wel der rijche wan</i>	S. 132
Tannhäuser 9k: <i>Des danhusers Lûde Leich</i>	S. 136
Tannhäuser 10: <i>Mîn frowe, diu wil lônên mir</i>	S. 148
Tannhäuser 11: <i>Gegen diesen wînnachten</i>	S. 154
Tannhäuser 12: <i>Hier vor dô stuont mîn dinc alsô</i>	S. 162
Tannhäuser 12q: <i>In don heussers hoff don 7 lieder</i>	S. 169
Tannhäuser 13: <i>Wol im, der nû beizen sol</i>	S. 178
Tannhäuser 14: <i>Daz ich ze herren niht enwart</i>	S. 188
Tannhäuser 15: <i>Dank habe der meie</i>	S. 197
Tannhäuser 16: <i>Es sluoc ein wîp ir man ze tode</i>	S. 202

## Anhang:

Literaturverzeichnis	S. i
Quellenverzeichnis	S. x
Abkürzungsverzeichnis	S. xv

## Teil I: Einführung

### 1. Vorbemerkung

Bei Eingabe in die *google*-Suchmaschine erhält man für das Stichwort „Tannhäuser“ 1.486.000 Ergebnisse.<sup>1</sup> Von den ersten zehn Einträgen beziehen sich acht auf die Wagner-Oper, einer auf ein Fantasy-Rollenspiel („Operation Tannhäuser“), das sich mit dem Zweiten Weltkrieg befasst, und nur einer meint den mittelalterlichen Dichter. Mit Blick auf die ersten hundert Einträge bestätigt sich dieser Eindruck: Nur insgesamt drei Einträge behandeln den mittelalterlichen Dichter, darunter der *wikipedia*-Artikel und die Kieler Online-Edition, weitere sieben befassen sich mit Tannhäuser als Sagengestalt (Tannhäuserballade, Heine, Bechstein etc.), die übrigen 90 sind entweder Betriebe oder Personen mit dem Eigennamen „Tannhäuser“ oder beziehen sich auf die Oper.

Dieser Befund<sup>2</sup> verdeutlicht das, was man in der mediävistischen Forschung schon lange Zeit weiß: Das Werk des mittelalterlichen Dichters Tannhäuser wird wie kein zweites von seiner Rezeption überlagert oder vielmehr von der Rezeption der Sagengestalt „Tannhäuser“. Denn ob und inwieweit es einen Zusammenhang zwischen den unter der Autorsignatur in der Großen Heidelberger Liederhandschrift C überlieferten Texten und der Sagenbildung um die Person des Tannhäusers gibt, ist bis heute ungeklärt und muss es vermutlich auch bleiben. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass Publikationen gerade in jüngerer Zeit sich entweder wie TEBBEN<sup>3</sup> mit der Sagengestalt oder wie PAULE<sup>4</sup> und KISCHKEL<sup>5</sup> mit den in C überlieferten Texten auseinandersetzen. Auch diese Arbeit bildet hier keine Ausnahme; da es das vorrangige Ziel ist, einen Kommentar zu den Texten des Tannhäuser-Ceuvres in C zu bieten, stehen diese selbstverständlich im Fokus. Doch gerade die Legendenbildung um die Gestalt des Tannhäusers, die manch ein Mediävist beklagen mag, da sie bisweilen den Blick auf die Person des mittelalterlichen Dichters verstellt, wenn es denn tatsächlich einen gab, führt dazu, dass das Interesse an Tannhäuser in der Moderne ungebrochen groß ist. Doch findet der Zugang gerade entgegen der Chronologie statt, indem die meisten Rezipienten erst durch den Kontakt mit der Sagengestalt auch ein Interesse für die mittelalterlichen Texte entwickeln, das populärste Beispiel dafür ist selbstverständlich die Wagner-Oper. Daher muss die Legendenbildung um die Person „Tannhäuser“ berücksichtigt werden, um einem etwaigen Einfluss der Sage auf das

---

<sup>1</sup> Stand: 31.8.2016.

<sup>2</sup> Zum Vergleich: Bei der Eingabe „Rumelant“ ergibt die *google*-Suche nur 5.280 Einträge, dafür beziehen sich die zehn ersten Einträge alle auf den mittelalterlichen Dichter. Selbst „Walther von der Vogelweide“ bringt es nur auf 346.000 Einträge, doch stehen die vorderen 100 Einträge alle in Bezug zum Dichter (Stand: 31.8.2016).

<sup>3</sup> KARIN TEBBEN: *Tannhäuser. Biographie einer Legende*, V&R: Göttingen 2010.

<sup>4</sup> GABRIELA PAULE: *Der Tannhäuser. Organisationsprinzipien der Werküberlieferung in der Manessischen Handschrift*, M&P: Stuttgart 1994.

<sup>5</sup> HEINZ KISCHKEL: *Tannhäusers heimliche Trauer. Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter*, Niemeyer: Tübingen 1998 (Hermaea 80).

Verständnis der Texte in C vorzubeugen, indem die Sagentradition bewusst mitverhandelt wird. Das bietet andererseits aber auch die Gelegenheit, noch einmal genau zu prüfen, ob die Texte unter der Autorsignatur „Tannhäuser“ tatsächlich unabhängig von der Sagengestalt betrachtet werden müssen oder ob sich Spuren der Sage bereits in ihnen finden, es also kein Zufall ist, dass unter allen mittelalterlichen Dichtern gerade Tannhäuser zur Legendenbildung diente. Im Folgenden werden, dem Blick der meisten Rezipienten folgend, zuerst die Tannhäuser-Sage und ihre Rezeption kurz vorgestellt, bevor die mittelalterlichen Texte behandelt werden.

## 2. Sagengestalt „Tannhäuser“

Die Sagengestalt „Tannhäuser“ ist keine Erfindung der Romantik, sondern hat ihre Wurzeln im Spätmittelalter. Mitte des 15. Jahrhunderts sind zwei Gedichte überliefert, die beide einen Dichter Tannhäuser im Zwiespalt der Gefühle zwischen irdischer Liebeslust und jenseitigem Seelenheil zeigen. Diese Grundkonstellation findet sich auch in der noch etwas später verschriftlichten Tannhäuser-Ballade wieder, die im Kontext der Minnesänger-Balladen des frühen 16. Jahrhunderts zu verstehen ist. Auf ihr basiert im Wesentlichen die weitere Rezeption der Sage, wie sie auch von den Romantikern vorgenommen wurde. Die Oper Richard Wagners stellt einen Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte dar, da sie, so umstritten sie auch war und ist, den Tannhäuser-Stoff in einer musikalischen Inszenierung einer breiteren Masse zugänglich machte und damit neue Maßstäbe setzte. Fast alle späteren Bearbeitungen kommen nicht um Wagner herum, orientieren sich an ihm, nehmen zu ihm Stellung oder lassen ihn gar bewusst außer Acht. Als Beispiel sei hier die Verbindung des Tannhäuser-Stoffes mit dem Sagenkreis um die Wartburg genannt, die fortan weite Verbreitung findet.<sup>6</sup>

### 2.1. „Tannhäuser und Frau Welt“

Das 182 Verse umfassende Dialog-Gedicht ist in einer Handschrift der Landesbibliothek Karlsruhe überliefert<sup>7</sup> und wird auf 1430/35 datiert.<sup>8</sup> Die Überschrift *Der thanhauser der gibt eyn gut ler* erinnert an eine Autorsignatur, doch indem der Tannhäuser selbst als einer der Gesprächspartner agiert, wird deutlich, dass damit nicht ein Dichter beschrieben werden soll, sondern vielmehr eine Rolle. So inszeniert sich der Dialogpartner Tannhäuser als der Prototyp des reuigen Sünders, der sich von der

---

<sup>6</sup> Hingegen hat die Vermischung von Tannhäuser- und Eckhart-Stoff bei Tieck nicht eine auch nur annähernd so lang anhaltende Wirkung.

<sup>7</sup> Cod. K 408, 142<sup>va</sup>-144<sup>vb</sup>.

<sup>8</sup> Vgl. BURGHART WACHINGER: *Tannhäuser und Frau Welt*,<sup>2</sup>VL, Bd. 9 (1995), Sp. 610.

personifizierten Frau Welt abwendet.<sup>9</sup> Stattdessen ruft er ihre Widersacherin Maria als Heilsbringerin an, die er um Erlass seiner Sünden bittet. Frau Welt kann ihn auch nicht mit den Liebesfreunden, die u.a. Venus zu bieten habe, überzeugen, Tannhäuser widersteht letztendlich der Versuchung und wendet sich ganz Maria zu. In diesem Gedicht sind also bereits viele zentrale Elemente der Sage angelegt: die Antithetik von diesseitigen Freuden und jenseitiger Heilserfüllung, die durch den Antagonismus zweier Frauen repräsentiert wird (Frau Welt, teilweise auch vertreten durch Venus, vs. Maria) sowie die Rolle Tannhäusers als Sünder und Büßer. Bemerkenswert ist, dass der Dialog mit Tannhäusers Abwendung von Frau Welt und ihrer Versuchung und damit der Hinwendung zu Maria schließt, folglich eine Erlösung Tannhäusers von seinen Sünden angenommen werden muss. Darin unterscheidet sich das Gedicht von späteren Varianten der Sage, z.B. den Fassungen der Tannhäuser-Ballade.

## 2.2. „Tannhäuser und Venus“

In dem 1453 ebenfalls in einer Handschrift der Karlsruher Landesbibliothek überlieferten,<sup>10</sup> mit 71 Versen aber deutlich kürzeren Dialog-Gedicht, tritt der Sünder Tannhäuser direkt der Liebesgöttin Venus gegenüber, um von ihr Abschied zu nehmen. Dies ist neben der Lokalisierung des Dialogs im Venusberg der wesentliche Unterschied zu „Tannhäuser und Frau Welt“, während die meisten anderen Elemente gleich bleiben. Der reuige Sünder Tannhäuser wendet sich von Venus (Liebeslust im Diesseits) ab und Maria (Vergebung im Jenseits) zu und bleibt diesem Entschluss treu, indem er endgültig von Venus Abschied nimmt.

## 2.3. Tannhäuser-Ballade

Im 15. bis 17. Jahrhundert ist in verschiedenen Varianten eine Tannhäuser-Ballade überliefert. Grundsätzlich sind vier Fassungen der Ballade (A–D) auszumachen,<sup>11</sup> von denen die von Jobst Gutknecht 1515 in Nürnberg gedruckte Fassung B den konsistentesten Text bietet und am weitesten verbreitet ist. Beherrschendes Gestaltungselement ist der Abschiedsdialog zwischen Venus und Tannhäuser, der unabhängig von der Fassung mindestens die Hälfte der Ballade einnimmt, die narrativen Passagen hingegen sind eher knapp gestaltet. Damit greifen die Balladen die Dialogstruktur der beiden Gedichte auf, ein direkter Traditionszusammenhang konnte bisher aber nicht bewiesen werden. Auch inhaltlich gibt es viele Gemeinsamkeiten: Venus und Maria werden als antagonistische

---

<sup>9</sup> Die Nähe zum Bußlied der Jenaer Handschrift, wie sie schon SIEBERT attestiert (vgl. S. 225), wird vor allem durch diese Rolle offensichtlich.

<sup>10</sup> Cod. St. Georgen 74, 46<sup>r</sup> – 47<sup>r</sup>.

<sup>11</sup> Zu den Textzeugen im Einzelnen vgl. BURGHART WACHINGER, *„Tannhäuser-Ballade“*, <sup>2</sup>VL, Bd. 9 (1995), Sp. 611–612.

sche Frauenkonzepte entworfen, zwischen denen Tannhäuser sich entscheiden muss. Die Dichterfigur Tannhäuser sündigt, ist aber bereit, Buße zu tun und sich mit der Hilfe der Jungfrau Maria von der Liebesgöttin Venus abzuwenden. Die Personenkonstellation inklusive der Zuschreibungen bleibt also gleich, wird aber um eine entscheidende Figur ergänzt. Denn wie eingangs Tannhäusers Einzug in den Venusberg kurz skizziert ist, wird auch erzählt, was geschieht, nachdem der Protagonist der Liebesgöttin abgeschworen und ihren Berg verlassen hat. Der reuige Sünder pilgert nach Rom, um vor dem Papst die Beichte abzulegen. Dieser verweist auf seinen dürren Stab: *als wenig es begrünen mag, kumpst du zu gottes hulde.*<sup>12</sup> Daraufhin begibt sich Tannhäuser zurück in den Venusberg. Als nach drei Tagen der Stab tatsächlich grünt, lässt der Papst Tannhäuser suchen, doch der ist nicht mehr aufzufinden. Dieses offene Ende der Ballade, das in allen Fassungen etwas unterschiedlich gestaltet ist, hat in der Forschung Anlass zu vielen Spekulationen gegeben, macht aber die Ballade für den Rezipienten besonders interessant.<sup>13</sup> Gegenüber den beiden Dialoggedichten wird der Fokus der Handlung vom Sünde-Reue-Prinzip, für das die Tannhäuser-Figur steht, auf die Sünde des Papstes verlagert. Besonders explizit formuliert wird das in B: Tannhäuser nimmt Abschied von Maria und kehrt in den Venusberg zurück, da Gott ihn dorthin sende. Er scheint also die Weigerung des Papstes, dem Stellvertreter Gottes auf Erden, ihn von den Sünden freizusprechen, als Gottesurteil zu interpretieren. Am Ende der Ballade erfährt der Rezipient auch nicht, wie das Leben Tannhäusers im Venusberg weitergeht, sondern wird über das Schicksal des Papstes infolge seines Fehlers in Kenntnis gesetzt: *des must der vierte Babst Urban auch ewiglich sein verloren.*<sup>14</sup>

Nur in Fassung B ist der Papst mit dem Namen Urban IV. spezifiziert, der in der Zeit lebte, die man für die Entstehung der Tannhäuser-Texte in C annimmt. Selbstverständlich ist die Namensnennung kein Indiz für eine frühere Entstehung der Ballade um 1300, sondern könnte entweder sekundär in den Text eingefügt worden sein<sup>15</sup> und bzw. oder auf das historische Wissen über den Minnesänger Tannhäuser zurückzuführen sein. In jedem Fall kann sie als Hinweis dafür gelten, dass die Sage in Fassung B bewusst an den Minnesänger angebunden wurde. Gründe dafür könnten neben den durch die Dialoggedichte bestehenden Traditionslinien und der Aufwertung der Sage durch historische Authentifizierung auch dynastische Interessen gewesen sein, so gab es z.B. in Nürnberg zu Anfang des 15. Jahrhunderts eine Familie mit Namen Danhuser.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> *Das lied von dem Danhuser (Tannhäuser 7)*, in: *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hg. v. BURGHART WACHINGER, Deutscher Klassiker-Verlag: Berlin 2006 (Bibliothek des Mittelalters 22), S. 214. WACHINGER ediert nach B.

<sup>13</sup> Vgl. BURGHART WACHINGER: *Von Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade*, in: *ZfdA* 125 (1996), S. 125–141, hier S. 132.

<sup>14</sup> *Das lied von dem Danhuser (Tannhäuser 7)*, S. 216.

<sup>15</sup> Vgl. dazu WACHINGER (1996), S. 130.

<sup>16</sup> Vgl. ebd.

Das Grundschema des Sagenentwurfs der Ballade gleicht zudem anderen europäischen Sagen-erzählungen dieser Zeit, so lassen sich z.B. zahlreiche Parallelen zu der schottischen Ballade *Thomas the Rhymer* feststellen sowie zu den Erzählungen um den Sibyllenberg, der seit Mitte des 15. Jahrhunderts von Pilgerfahrern mit dem Venusberg identifiziert zu werden scheint.<sup>17</sup> Doch kann das nicht als Beweis für etwaige Abhängigkeitsverhältnisse gelten, sondern zeigt lediglich, wie tragfähig die Grundgedanken der Sage sind: die Beziehung eines Sterblichen zu einer Übermenschlichen, Vergnügung in deren mythischem Reich, Scheitern der Rückkehr in die Menschenwelt. Darüber hinaus knüpft die Tannhäuser-Ballade noch an weiteres Sagen- bzw. Legendenwissen an. So spielt die Fassung B auf den getreuen Eckhart an<sup>18</sup> und das Stabwunder ist den Büberlegenden vom Typ des *Chrysotomus* nachempfunden.<sup>19</sup>

#### 2.4. Tannhäuser bei den Romantikern

In der Romantik erlebte der Tannhäuser-Stoff eine Renaissance. Dabei war das Interesse nicht nur der allgemeinen Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Sagen in dieser Zeit geschuldet, sondern gerade die Tannhäuser-Figur eignete sich besonders als Symbolgestalt für das romantische Poetikprogramm. Denn sie zeugte von einem „Dichtungsverständnis, das sich gegen die gesellschaftliche Norm richtet und infolgedessen ein Künstlerbild entwirft, dem die Position des Außenseiters *a priori* eingeschrieben ist.“<sup>20</sup> Folglich wird die Tannhäuser-Ballade in Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*<sup>21</sup> aufgenommen (1806) und auch die Brüder Grimm veröffentlichten die Sage in Prosa<sup>22</sup> (1810).

Ludwig Tieck verfasst die zweiteilige Märchennovelle *Der getreue Eckhart und der Tannhäuser*<sup>23</sup> (1799), in der Eckhart- und Tannhäuser-Stoff miteinander verwoben werden. Welcher Quellen sich Tieck für die Darstellung des Tannhäusers bediente, ist nicht im Einzelnen zu klären, die Texte in C und das Bußlied sowie mindestens eine der Sagenfassungen wird er aber wohl gekannt haben. Tieck nimmt eine völlig neue Interpretation der Tannhäuserfigur vor. Im ersten Teil der Novelle, der von Eckhart dominiert wird, spielt er nur eine Nebenrolle, indem einem Knappen, der von einer Tanne aus die rettende Herberge erblickt, dieser Name zugesprochen wird. Der zweite Teil spielt zur Zeit Tiecks und stellt den Nachfahren jenes Knappen in den Mittelpunkt, und zwar als verwirr-

---

<sup>17</sup> Vgl. WACHINGER (1996), S. 133, sowie ausführlicher WALTER PABST: *Venus und die missverstandene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges*, Kommissionsverlag: Hamburg 1955, S. 92–113.

<sup>18</sup> Vgl. WACHINGER (1995), *Tannhäuser-Ballade*, Sp. 613–614.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., Sp. 614–615.

<sup>20</sup> TEBBEN (2010), S. 40.

<sup>21</sup> ACHIM VON ARNIM u. CLEMENS BRENTANO: *Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder*, 2. Aufl., hg. v. HEINZ RÖLLEKE, Insel: Frankfurt a. M. 2003.

<sup>22</sup> BRÜDER GRIMM: *Deutsche Sagen*, hg. v. HERMANN GERSTNER, Reclam: Stuttgart 1986.

<sup>23</sup> LUDWIG TIECK: *Märchen aus dem „Phantasia“*, hg. v. WALTHER MÜNZ, Reclam: Stuttgart 2003.

ten, naturverbundenen Pilger, der aus Eifersucht seine Geliebte ermordet und vom Papst keine Absolution erhält. Von der Sage bleiben nur die ganz grundsätzlichen Komponenten, nämlich übermenschliche, zerstörerische Liebe, Sündenfall und erfolglose Pilgerschaft, bestehen. Ansonsten nutzt Tieck den Tannhäuserstoff, um das Welt- und Selbstverständnis des Künstlers, für den es in der Gesellschaft keinen Raum gibt, darzulegen,<sup>24</sup> was vor allem in der Erzählweise deutlich wird, da der Erzähler Tannhäuser sich als unzuverlässig erweist und den Mord, dessen er sich vorab beziehtigt, erst begeht, nachdem er in seinem Zuhörer Friedrich, den Mann seiner Geliebten, erkennt.

Als Replik auf Tiecks Märchen novelle gilt Heinrich Heines Versepos *Der Tannhäuser. Eine Legende*<sup>25</sup> (1836), das im Geist des Vormärz geschrieben ist. Die Kritik an Tieck und anderen, vor allem romantischen Dichtern,<sup>26</sup> ist eingebettet in eine Nacherzählung der Sage, die die meisten Motive der Tannhäuser-Ballade aufnimmt, die Heine wohl in verschiedenen Fassungen geläufig war. Allein die Rolle Marias und das Stabwunder sind am Ende ausgespart. Der Dichter Tannhäuser kehrt gerne und freiwillig in den Venusberg zurück, dessen sexuelle Konnotation in Heines Versepos offensichtlich wird, da er ihm als Exil gilt. Gleichzeitig ist für ihn der größte Schrecken nicht etwa seine Sünde, für die er nicht büßen darf, sondern die Reise durch die deutschen Städte, die er in verheerendem intellektuellen Zustand vorfindet.

Auch Ludwig Bechsteins *Deutsches Sagenbuch*<sup>27</sup> (1853) enthält eine Sage *Vom edlen Ritter Tannhäuser*,<sup>28</sup> die die Tannhäuser-Ballade sogar direkt als Quelle angibt. Der Fokus bei dieser Nacherzählung liegt auf dem Vergehen des Papstes, dessen weitere Missetaten, u.a. Verletzung des Zölibats und Kriegshetzerei, zum Schluss aufgezählt werden. Der Kontext, in dem die Sage steht, korrespondiert mit der Verschmelzung der Sagenkreise in der Wagner-Oper. Denn ihr geht direkt die Sage *Von Frau Venus und dem wilden Heer*<sup>29</sup> voraus, die im Hörselberg spielt, der mit dem Venusberg identifiziert wird, zwei Sagen weiter findet sich *Der Krieg auf der Wartburg*.<sup>30</sup>

## 2.5. Die Wagner-Oper

Eine zentrale Rolle in der Sagenrezeption des Tannhäuser-Stoffes kommt Richard Wagners 1845 uraufgeführter Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*<sup>31</sup> zu. Wagners Angaben zu seiner Vorlage sind vermutlich auf *Die Mähr von dem Ritter Tannhäuser* zurückzuführen, die Lud-

---

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>25</sup> HEINRICH HEINE: *Tannhäuser. Eine Legende*, Bilder von ANDREA DI GENNARO, Alibaba: Frankfurt a. M. 1998.

<sup>26</sup> Vgl. TEBBEN, S. 56–70.

<sup>27</sup> LUDWIG BECHSTEIN: *Deutsche Sagen. Mit sechzehn Holzschnitten nach Zeichnungen von Adolph Ehrhardt und einem Ortsregister von Lukas Moritz*, hg. v. KARL MARTIN SCHILLER, Anaconda: Köln 2008.

<sup>28</sup> Ebd., S. 511–512.

<sup>29</sup> Ebd., S. 510–511.

<sup>30</sup> Ebd., S. 513–515.

<sup>31</sup> RICHARD WAGNER: *Tannhäuser. Textbuch*, Einführung und Kommentar v. KURT PAHLEN, Schott: Mainz 2003.

wig Bechstein 1835 in *Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes* veröffentlichte<sup>32</sup> und die in vielen Punkten mit der späteren Fassung im *Deutschen Sagenbuch* übereinstimmt, aber die Ballade nicht nur als Quelle nennt, sondern sogar abdruckt. Entscheidend für Wagners Bearbeitung war wohl vor allem „die zeitliche und räumliche Nähe des Tannhäuserschen Venusschicksals zum Sängerkrieg auf der Wartburg“,<sup>33</sup> die in seiner Opernfassung wirksam wird.<sup>34</sup> Der erste Akt zeigt Tannhäuser in den Armen der Venus, die er unter Anrufung Marias verlässt, um im zweiten Akt an die Wartburg zu gelangen. Dort veranstaltet der Landgraf ein Wettsingen um die Hand Elisabeths, die mit Tannhäuser in Liebe verbunden ist. Die Sänger erhalten den Auftrag, das Wesen der Liebe zu ergründen, wobei Tannhäuser zunehmend in Rage gerät und schließlich quasi als Beweis für seine Autorität in Sachen Liebe zugibt, im Venusberg gewesen zu sein. Nur die Fürbitte Elisabeths hält den Landgrafen davon ab, Tannhäuser zu verbannen, stattdessen wird ihm erlaubt, nach Rom zu pilgern. Im dritten Akt wartet Elisabeth vergeblich auf Tannhäusers Rückkehr und wünscht sich, für seine Absolution zu sterben. Tannhäuser kommt aber ohne päpstliche Vergebung aus Rom zurück. Eingedenk Elisabeths entscheidet er sich dagegen, sich wieder Venus zuzuwenden, sondern stirbt. Die Erlösung seiner Seele scheint damit gesichert.

Wagners Tannhäuser ist ein Künstler und Liebender zugleich, den seine Minnekonzeption zum Außenseiter in der Wartburg-Gesellschaft werden lässt. Dennoch kehrt er nach seinem Scheitern nicht in den Venusberg zurück, da seine Liebe zu Elisabeth, auch wenn sie unerfüllt bleiben muss, Bestand hat. Wie Maria, auf der Wartburg verkörpert durch Elisabeth, als Gegenpol zur Venus fungiert, wird auch Tannhäuser ein musikalischer und ideologischer Gegner zuteil, nämlich kein geringerer als Wolfram von Eschenbach, der ebenfalls Elisabeth liebt, ihr aber entsagt, da er ihre Liebe zu Tannhäuser achtet. Gegenüber den anderen Bearbeitungen des Tannhäuserstoffes zeichnet sich Wagners Oper, abgesehen von der Musik, auch dadurch aus, dass mit der Zerrissenheit des Künstlerdaseins ein zeitloses Thema gefunden ist und das geistige Konzept der Jungfrau Maria mit Elisabeth um eine Frau aus Fleisch und Blut erweitert wird, was den Konflikt Tannhäusers verstärkt und dem Publikum verständlicher werden lässt.

---

<sup>32</sup> LUDWIG BECHSTEIN: *Aus dem Sagenschatz der Thüringer*, hg. v. WOLFGANG MÖHRIG, Husum: Husum 1985, S. 53–54.

<sup>33</sup> JENS HAUSTEIN: *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 – 31. März 2014 auf der Wartburg*, Schnell & Steiner: Regensburg 2013, S. 32–51, hier S. 34.

<sup>34</sup> Zu Wagner Quellen vgl. auch DANIELLE BUSCHINGER: *Das Mittelalter Richard Wagners*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2007, S. 21–43.

In Folge der Wagner-Oper gab es zahlreiche dramatische und musikalische Bearbeitungen des Tannhäuserstoffes, die teilweise Wagner parodierten, teilweise neue Perspektiven auf die Tannhäuserfigur erprobten.<sup>35</sup>

## 2.6. Tannhäuser-Euphorie im 19. Jahrhundert

Tannhäuser erfreute sich als literarische Figur im 19. Jahrhundert sehr großer Beliebtheit und war beinahe genauso bekannt wie Doktor Faustus, denn an ihr wird „die Frage des genuin deutschen Mannes verhandelt; sowohl revolutionäre Jungdeutsche als reaktionäre Kaisertreue vermögen in Tannhäuser den deutsch-nationalen Helden zu erkennen.“<sup>36</sup> Es gibt zahlreiche lyrische Bearbeitungen, wie die von Emanuel Geibel (1840),<sup>37</sup> aber auch Tannhäuser-Romane, u.a. die von Adolf Widmann (1850)<sup>38</sup> und Friedrich Wilhelm von Hackländer (1860).<sup>39</sup>

Wie weit die Tannhäuser-Euphorie tatsächlich ging und welche Rolle dabei die Wagner-Oper spielte, lässt Hugo Oelbermanns Gedicht *Die Tannhäuserei* (1854) erahnen:

*Der Wagner that den guten Griff:*

*Tannhäuser entstieg dem Grabe!*

*Da hielt sofort für vogelfrei*

*Ihn jeglicher Dichterknabe.<sup>40</sup>*

So verwundert es auch nicht, dass einige Tannhäuserbearbeitungen die Sage nur indirekt anhand der Oper thematisieren, das prominenteste Beispiel dafür dürfte Theodor Fontanes Roman *Cécile* (1886)<sup>41</sup> sein, in dem die Tannhäuser-Vorstellung als Katalysator der Handlung fungiert. Denn der unter seiner unerfüllten Liebe leidende Protagonist verliert durch sie endgültig die Beherrschung, gesteht seine Gefühle und stirbt schließlich im Duell. Dem kundigen Rezipienten bleiben dabei die Parallelen der Figuren Fontanes zu Wagner nicht verborgen.

## 2.7. Tannhäuser im 20. Jahrhundert

Um die Jahrhundertwende erfreut sich der Tannhäuser-Stoff ungebrochener Beliebtheit, da zu dieser Zeit insbesondere das Thema Sexualität (im Spannungsfeld der Gesellschaft) in den Blickpunkt rückt, so dass einige derbe bis parodistische Werke entstehen.<sup>42</sup>

---

<sup>35</sup> Vgl. TEBBEN (2010), S. 81–90.

<sup>36</sup> Ebd., S. 92.

<sup>37</sup> EMANUEL GEIBEL: *Werke*, hg. v. ROLAND SCHACHT, Hesse & Becker: Leipzig 1915, S. 108–109.

<sup>38</sup> ADOLF WIDMANN: *Der Tannhäuser. Ein Roman*, Duncker: Berlin 1850.

<sup>39</sup> FRIEDRICH WILHELM HACKLÄNDER: *Der Tannhäuser. Eine Künstlergeschichte*, Krabbe: Stuttgart 1860.

<sup>40</sup> HUGO OELBERMANN: *Gedichte*, Hoffmann & Campe: Hamburg 1856, S. 117.

<sup>41</sup> THEODOR FONTANE: *Cécile*, Reclam: Stuttgart 1986.

<sup>42</sup> Vgl. TEBBEN (2010), S. 160–176.

Zur Zeit der Weltkriege gibt es außerdem einige politische Tannhäuser-Bearbeitungen, wie das Gedicht Ricarda Huchs (1917),<sup>43</sup> das sich kritisch mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzt, oder die systemkritische Textsammlung *Tannhäuser* Johannes Wüstens,<sup>44</sup> die vermutlich um die Zeit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten entstanden ist.

Als wohl populärste Tannhäuser-Rezeption im 20. Jahrhundert gilt Thomas Manns *Zauberberg* (1924).<sup>45</sup> Auch wenn die Tannhäuser-Sage, die Thomas Mann nicht nur durch die Wagner-Oper, sondern auch durch die Ballade aus *Des Knaben Wunderhorn* und Heines *Legende* bekannt war, nur eine von zahlreichen intertextuellen Referenzen des Bildungsromans ist, war sie vor allem für die Lokalisierung der Handlung und die damit verbundenen Motive maßgeblich. Der Lustort des Venusbergs wird zum modernen Kurort, an dem die Spannung zwischen Eros und Thanatos allgegenwärtig ist. Der Protagonist Hans Castorp agiert als Anti-Held in Tannhäuserscher Manier, der zwischen Lust- und Liebeserfahrungen hin- und hergerissen ist.<sup>46</sup>

Danach wird es still um die einstige Gallionsfigur des Künstlertums, erwähnenswert scheint lediglich noch Helmut Heißenbüttels *Tannhäusers Herbst* (1978),<sup>47</sup> der die Figur des Minnesängers im Rahmen „einer kritischen Bestandsaufnahme gesellschaftlicher Defizite“<sup>48</sup> als einen in die Jahre gekommenen Sachverwalter seiner seriellen Liebesbeziehungen zeigt.

Erst um die Jahrtausendwende scheint das Tannhäuser-Thema wieder aktueller, nicht so sehr aufgrund der bisher für die literarische Rezeption vorrangig relevanten Themen wie Künstlertum und Gesellschaft, Liebe und Sexualität, sondern weil durch die Popularität der Fantasy-Literatur mittelalterliche Themen im Allgemeinen in der Literatur wieder sehr präsent sind. So verwundert es nicht, dass es bereits eine *Thannhäuser-Trilogie* gibt, die Helga Glaesener 2000 bis 2005 veröffentlichte.<sup>49</sup> Beginnt diese mit einem Zitat aus dem Minnelied *Stater dienst der ist guot* (Nr. 9), sind ansonsten erstaunlich wenige Bezüge zu den Texten in C oder zur Sage enthalten. Immerhin ist auch dieser Tannhäuser ein Minnesänger, begnadet, wenn auch erfolglos, zu Beginn kehrt er von einem Kreuzzug zurück und muss schließlich nach Rom reisen, doch wie es für das Genre typisch ist, beherrscht ein magisches Artefakt weitgehend die Handlung.

---

<sup>43</sup> RICARDA HUCH: *Gedichte*, Haessel: Leipzig 1919, S. 16–17.

<sup>44</sup> JOHANNES WÜSTEN: *Tannhäuser. Erzählungen und Gedichte*, Volk und Welt: Berlin 1976.

<sup>45</sup> THOMAS MANN: *Der Zauberberg. Roman*, Fischer: Berlin 1924.

<sup>46</sup> Für eine eingehende Interpretation vgl. HANS WYSLING: *Der Zauberberg*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. v. HELMUT KOOPMANN, Fischer: Frankfurt a. M. 2005, S. 397–422.

<sup>47</sup> HELMUT HEISSENBÜTTEL: *Franz-Ottokar Mürbekapsels Glück und ein Ende. Erzählungen*, hg. v. JOACHIM SCHRECK, Klett-Cotta: Stuttgart 1985, S. 30.

<sup>48</sup> TEBBEN (2010), S. 187.

<sup>49</sup> HELGA GLAESENER: *Der indische Baum. Die Thannhäuser-Trilogie Band 1*, List: Berlin 2000; HELGA GLAESENER: *Der Stein des Luzifer. Die Thannhäuser-Trilogie Band 2*, List: Berlin 2002; HELGA GLAESENER: *Der falsche Schwur. Die Thannhäuser-Trilogie Band 3*, List: Berlin 2005.

Es bleibt also abzuwarten, ob die Tannhäuser-Sage auch zukünftig noch rezipiert werden wird, da die zentralen Themen literarisch abgehandelt scheinen, oder ob vielleicht im Rahmen der derzeitigen „Mittelalter-Renaissance“ neue Aspekte der Sage gefunden werden können, die auch heute noch eine Bearbeitung rechtfertigen.

### 3. Texte unter der Autorsignatur „Tannhäuser“

Zur Einordnung der unter dem Namen „Tannhäuser“ überlieferten Texte wird ein Blick auf die jüngere mediävistische Forschung nötig. Denn im Zuge der „New Philology“ tritt die Person eines möglichen Autors hinter den *textus receptus* zurück, den es zu sichern gilt.<sup>50</sup> Dies führt dazu, dass der Autorbegriff relativiert wird, doch darf dieser auch nicht vollkommen negiert werden, zeigt sich doch, dass Autorprofile im Mittelalter selbst durchaus bei Sammlern und Redaktoren präsent waren.<sup>51</sup> Auch wenn es selbstverständlich nicht zulässig ist, ein pseudobiographisches Autorbild zu entwerfen, wie es in der früheren Forschung üblich war, so finden sich in den Texten durchaus Indizien für eine personale Organisation des Autorstatus, wie Selbstnennungen, Sängerstolz etc. TERVOOREN erklärt deshalb, dass die Frage nach dem Autor gestellt werden müsse,<sup>52</sup> und dies wird in der vorliegenden Untersuchung auch getan. Doch da für Autorzuschreibungen, von werkchronologischen Rekonstruktionen ganz zu schweigen, des „Tannhäusers“ die empirische Basis fehlt,<sup>53</sup> wird, um eine möglichst sachliche Diskussion der Überlieferungslage zu gewährleisten, mit dem Begriff der Autorsignatur gearbeitet. Die Ausprägung eines – von wem auch immer – intendierten Autorbildes wird dennoch in den einzelnen Texten deutlich und entsprechend kommentiert.

Die ersten unter der Autorsignatur „Tannhäuser“ veröffentlichten Texte, 16 an der Zahl, finden sich in der Großen Heidelberger Liederhandschrift C (um 1300 bis 1340). Wie es für diese Handschrift typisch ist, steht ihnen eine Miniatur des mutmaßlichen Autors voran und es sind lyrische Texte verschiedener Gattungen vorhanden. Nicht viel später wird in der Jenaer Liederhandschrift J (um 1350) ein in der Forschung als „Bußlied“ bekannter Text unter der Überschrift *Der tanhuser* überlie-

---

<sup>50</sup> Ein prominentes Beispiel hierfür bietet die Salzburger Neidhart-Ausgabe: *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.

<sup>51</sup> Vgl. EDITH WENZEL u. HORST WENZEL: *Die Handschriften und der Autor – Neidharte oder Neidhart*, in: *Edition und Interpretation. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift für Helmut Tervooren*, hg. v. JOHANNES SPICKER, Hirzel: Stuttgart 2000, S. 87–102.

<sup>52</sup> HELMUT TERVOOREN: *Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik*, in: *Schoeni uort mit süezeme sange. Philologische Schriften*, hg. v. SUSANNE FRITSCH u. JOHANNES SPICKER, Erich Schmidt: Berlin 2000, S. 114–124.

<sup>53</sup> HOLZNAGEL kommt zu einem ähnlichen Schluss für die Walther-Überlieferung, vgl. FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL: *Transformationen des Minnelieds im Werk Walthers von der Vogelweide*, in: *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbacher Kolloquium 2008* (Wolfram Studien 11), hg. v. SUSANNE KÖBELE, Erich Schmidt: Berlin 2013, S. 39–66.

fert.<sup>54</sup> Ob es sich dabei um denselben Autor wie in C handelt, vorausgesetzt, die Texte in C stammen alle nur von einem Autor, ist bis heute nicht zu klären. Sprachlich gibt es deutliche Abweichungen, die aber möglicherweise durch Zeitpunkt und Region der Niederschrift bedingt sind. Inhaltlich können sowohl Bezüge zum Kreuzzug und damit Lied 13 in C<sup>55</sup> als auch zur Sage<sup>56</sup> hergestellt werden, die aber alle nicht eindeutig sind. Zudem besteht durchaus die Möglichkeit, dass die Überschrift nur den Tonautor bezeichnet.

Ebenfalls unter dem Namen „Tannhäuser“ steht eine Hofzucht, die in zwei österreichischen Handschriften Ende des 14. und Mitte des 15. Jahrhunderts überliefert ist. Doch kann die Zuschreibung dieses didaktischen Textes, der kaum etwas mit den Liedern und Sprüchen in C und gar nichts mit der Sage zu tun hat, keineswegs als sicher gelten.<sup>57</sup> Vielleicht wurde hier nur von dem Namen eines bekannten Dichters Gebrauch gemacht, um die Autorität der Hofzucht zu stärken.

Da also der Bezug des „Bußliedes“ und der Hofzucht zu den Leichs, Liedern und Sprüchen in C ungewiss bleiben muss und zudem eine inhaltliche Verwandtschaft kaum auszumachen ist, befasst sich der vorliegende Kommentar nur mit den 16 Tannhäuser-Texten der Großen Heidelberger Liederhandschrift, die durch ihre Überlieferung als Corpus gekennzeichnet sind. Zwei dieser Texte, nämlich das Minnedienstlied Nr. 9 und der Sangspruchton Nr. 12, sind als Nachdichtungen in den Tönen der Meisterlieder in Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert. Diese Fassungen werden vergleichend herangezogen und sind, wie schon in der Kieler Online-Edition, auch im vorliegenden Kommentar enthalten. Für die übrigen Meisterlieder unter der Autorsignatur des Tannhäusers gilt dasselbe wie für das „Bußlied“ und die Hofzucht: Da ein Zusammenhang mit den Texten in C nicht nachgewiesen werden kann, sind sie nicht berücksichtigt.

Bevor sich der Fokus der vorliegenden Arbeit also ganz auf das Œuvre der Heidelberger Liederhandschrift richtet, werden der Vollständigkeit halber die anderen unter der Autorsignatur „Tannhäuser“ überlieferten Texte kurz vorgestellt und hinsichtlich ihres Verhältnisses zu den Texten in C und zur Tannhäuser-Sage untersucht.

---

<sup>54</sup> Bl. 42<sup>v</sup>–43<sup>v</sup>, mit Melodie.

<sup>55</sup> Diese These vertritt BLECK, indem er vor allem auf die Zuverlässigkeit der Autorzuschreibungen in J und die Bezüge zu Walthers Kreuzliedern verweist: REINHARD BLECK: *Tannhäusers Aufbruch zum Kreuzzug. Das „Bußlied“ der Jenaer Liederhandschrift*, in: GRM 43 (1993), S. 257–266.

<sup>56</sup> Vgl. JOHANNES SIEBERT (Hg.): *Der Dichter Tannhäuser. Leben – Gedichte – Sage*, Niemeyer: Halle/Saale 1934, S. 238.

<sup>57</sup> Vgl. JOACHIM BUMKE: *Tannhäusers ‚Hofzucht‘*, in: *Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag*, hg. v. ULRICH ERNST u. BERNHARD SOWINSKI, Böhlau: Köln u. Wien 1990 (Kölner Germanistische Studien 30), S. 189–205, hier S. 203–205.

### 3.1. Das „Bußlied“

Das „Bußlied“ umfasst vier Strophen mit je 22 Versen, deren Kompositionsprinzip in Repetition besteht.<sup>58</sup> Inhaltlich bleibt das Lied ziemlich vage, klar definiert ist allein die Büsserrolle des lyrischen Ichs, das sich gleich zu Beginn der ersten Strophe Gott anbefiehlt, um für seine Sünden Buße zu tun, mit dem Ziel *min scheiden werde sieze* (V. 14). Dieser Vers ist von BLECK konkret ausgelegt worden, der davon ausgeht, dass der Aufbruch zum Kreuzzug gemeint sei.<sup>59</sup> Eine andere Lesart ist aber wahrscheinlicher, nämlich dass hier nur die Aussicht auf den letztendlichen Tod und damit die Notwendigkeit, sich auf das Jenseits einzurichten, angesprochen ist, was wesentlich besser zu den sonst immer allgemein bleibenden Formulierungen passen würde. Ebenso wenig ist es angeraten, hinter dem Liedeingang *Ez ist hiute ein wünneclicher tac* (V. 1) einen bestimmten Anlass zu vermuten, da auch hier ganz allgemein gesprochen und die Bußabsicht vielleicht nur in einen (jahres)zeitlichen Kontext gestellt wird. Außerdem könnte der Vers auch als Anspielung auf den Beginn des Tannhäuser-Cœuvres in C gewählt sein, das im ersten Leich mit *Uns kumt ein wünneclichiu zît* einsetzt. In der zweiten und dritten Strophe bekräftigt das lyrische Ich seine Bußabsicht mit variierenden Apostrophen Gottes. Die vierte Strophe stellt die Bußabsicht in einen größeren Kontext – das wird auch darin deutlich, dass eingangs aus der 1. Person Plural gesprochen wird –, indem die heilsgeschichtlichen Stationen aufgeführt werden, durch die die Absolution von den Sünden möglich wird.

Mit der Sage verbindet das „Bußlied“ vor allem die Thematik des Sündenfalls und die auf dem Fuße folgende Reue. Es liegt also nahe, wenn das lyrische Ich mit dem Minnesänger Tannhäuser identifiziert wird, eine frühe Gestaltungsform des Tannhäusers als Büsser anzunehmen. Tatsächlich lässt sich die These, das „Bußlied“ sei der Ausgangspunkt der Sage,<sup>60</sup> ebenso wenig beweisen wie widerlegen, was neben den Überlieferungsumständen vor allem darin begründet ist, dass das „Bußlied“ „viel zu unspezifisch“<sup>61</sup> bleibt.

### 3.2. Die Hofzucht

Die 261 Reimpaarverse umfassende Hofzucht ist in der Wiener Handschrift Cod. Vind. 2885<sup>62</sup> (1393) und in der Innsbrucker Handschrift FB 32001<sup>63</sup> (hauptsächlich 1456) überliefert, die eng miteinander verwandt sind. Beide Varianten sind überschrieben mit: *Daz ist des tanhawsers/ geticht u*

---

<sup>58</sup> Vgl. ERDMUTHE PICKERODT-UTHLEB (Hg.): *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*, Kümmerle: Göppingen 1975 (GAG 99), S. 191–193. Zum neuesten Forschungsstand zur Jenaer Liederhandschrift vgl. JENS HAUSTEIN u. JENS KÖRNDLE (Hg.): *Die Jenaer Liederhandschrift. Codex – Geschichte – Umfeld*, de Gruyter: Berlin u.a. 2010.

<sup>59</sup> Vgl. BLECK (1993), S. 261.

<sup>60</sup> Vgl. SIEBERT (1934), S. 238.

<sup>61</sup> WACHINGER (1996), S. 128.

<sup>62</sup> Bl. 39<sup>va</sup>–41<sup>vb</sup>.

<sup>63</sup> Bl. 26<sup>ra</sup>–27<sup>rb</sup>.

*n̄ ist gut hof zucht*.<sup>64</sup> Eine weitere Autorschaftserklärung findet sich kurz vor Schluss (vgl. V. 256). Auch wenn die Überschrift den Text als Hofzucht charakterisiert, handelt es sich doch eher um eine der im 13. bis 15. Jahrhundert weit verbreiteten Tischzuchten, denen der Text sehr nahesteht, wie BUMKE anhand eines Vergleichs mit der Rossauer Tischzucht zeigt.<sup>65</sup> Die Regeln für das richtige Benehmen bei Tisch sind *pars pro toto* für tugendhaftes Benehmen im Allgemeinen zu lesen, die Leitidee entspricht der Kardinaltugend *temperantia*, also in allen Dingen das rechte Maß zu halten. Innerhalb des Tannhäuser-Ceuvres in C lässt sich höchstens in der letzten Strophe des Sangspruchs 12 ein Anklang an diese Tugendlehre finden, in der ein *wiser man* seinem Sohn Regeln für das Verhalten bei Hofe vorhält, u.a. Tischmanieren, bei denen auch die *mâze* eingefordert wird. Gerade der Schluss der Strophe verdeutlicht aber, dass das lyrische Ich nicht nur als Erzieher spricht, sondern sich auch als Minnesänger versteht, wenn es zum Frauenpreis aufruft. Die Sangspruchstrophe in C ist also durchaus als didaktisch zu bezeichnen, ist aber anders als die Hofzucht nicht in einen religiösen Kontext eingebettet. Trotzdem könnte sie „möglicherweise als Anlaß- und Ausgangspunkt“<sup>66</sup> für die Hofzucht fungiert oder zumindest dazu geführt haben, dass der bekannte Name als Autorität verbürgt wurde. Zwar präsentiert sich das Sänger-Ich in C nicht immer sittlich anständig, stellt aber an vielen Stellen sein Wissen und seine Weltgewandtheit unter Beweis, wie etwa in den Katalogen, die auch der Sangspruch 12 enthält.<sup>67</sup>

### 3.3. Meisterlieder in Tannhäuser-Tönen

Auch wenn Tannhäuser nicht zu den zwölf alten Meistern in der Liedtradition des 15. bis 17. Jahrhunderts gezählt wird, ist er doch hinreichend bekannt,<sup>68</sup> Lieder unter seinem Namen sind in fünf Tönen überliefert. In der Kolmarer Liederhandschrift k<sup>69</sup> steht mit *Des danbusers Lûde Leich* eine Bearbeitung des Minnedienstliedes 9 aus C, die elf Strophen umfasst, aber den Refrain auslässt (RSM <sup>1</sup>Tanh/4/1c). Eine weitere, aber nur dreistrophige Fassung dieses Liedes bietet die Berliner Liederhandschrift mgf 922<sup>70</sup> (RSM <sup>1</sup>Tanh/4/1b).

<sup>64</sup> Das ist der Wortlaut der Wiener Handschrift, die Innsbrucker weicht nur geringfügig phonetisch ab.

<sup>65</sup> Vgl. BUMKE (1990), S. 197–200.

<sup>66</sup> ANDREAS WINKLER: *Selbständige deutsche Tischzuchten des Mittelalters. Texte und Studien*, Diss. Marburg/Lahn 1982, S. 87.

<sup>67</sup> BUMKE betrachtet Tannhäuser „billigerweise als Verfasser“ (BUMKE (1990), S. 204) der Hofzucht in Ermangelung von Gegenbeweisen, vergisst dabei aber, dass diese unmöglich erbracht werden können, gerade weil so wenig über den Dichter Tannhäuser bekannt ist.

<sup>68</sup> BURGHART WACHINGER: ‚*Der Tannhäuser*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 9 (1995), Sp. 600–610, hier Sp. 606.

<sup>69</sup> Bl. 72<sup>r</sup>–73<sup>v</sup>.

<sup>70</sup> Bl. 65<sup>rv</sup>.

Unter der Überschrift *In don heussers hoff don* findet sich in der Berliner Handschrift mgq 414<sup>71</sup> ein siebenstrophiges Meisterlied, dessen ersten beiden Strophen den Strophen II und IV des Sangspruches 12 in C nachempfunden sind, die übrigen fünf Strophen enthalten hauptsächlich geographische Kataloge und führen damit das im Sangspruch angelegte Prinzip fort (RSM <sup>1</sup>Tanh/1/500a).

Ein Tagelied steht als *Tanhussers tag wisse* im Karlsruher Codex St. Georgen 74 (1448),<sup>72</sup> das in elf Strophen die Passionsgeschichte als Tagesanbruch darstellt (RSM <sup>1</sup>Tanh/7/1). Die Anrufung Marias könnte eine Anspielung auf die Sage sein bzw. dieser Aspekt hat möglicherweise dazu geführt, dass das Lied Tannhäuser zugeschrieben wurde.

Ein Ton ist unter dem Titel „Tannhäusers Hauptton“ bzw. „Goldener Ton“ gleich in mehreren Handschriften überliefert<sup>73</sup> und enthält bis zu sechs Lieder, von denen drei die Meisterliedtradition aufgreifen, indem sie die Erlösungsgeschichte und die Sieben Künste thematisieren (RSM <sup>1</sup>Tanh/6/4–6). Die übrigen drei enthalten hingegen Bezüge zur Sage, da sie das lyrische Ich als reuigen Sünder zeigen, Maria loben und teilweise sogar Venus und die Pilgerfahrt nach Rom erwähnen (RSM <sup>1</sup>Tanh/6/1–3).<sup>74</sup>

#### 4. Die Forschungslage zum Tannhäuser in C

Bei der literaturgeschichtlichen Klassifikation werden die Leichs, Lieder und Sprüche unter der Autorsignatur Tannhäuser in C der in der älteren Forschung pejorativ als „Nachklassische Zeit“ benannten Phase zugeordnet, weil sie mutmaßlich Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind. Das Interesse an Liedern und Sprüchen nach Walther von der Vogelweide war in der Forschung über lange Zeit hinweg eher gering, da ihnen nur epigonale Bedeutung zugeschrieben wurde.<sup>75</sup> HUGO KUHN bewirkte mit seiner einflussreichen Abhandlung *Minnesangs Wende*<sup>76</sup> zwar eine eingehendere Beschäftigung mit Minneliedern und -leichs des 13. Jahrhunderts, aber immer unter der Prämisse, dass sich, wie schon der Titel verrät, nach Walther ein Bruch vollzogen habe und fortan das Minnekonzept nicht weiterentwickelt wurde. KUHN misst also die nachfolgenden Lyriker am überlebensgroßen Vorbild Walthers und wertet ihre Dichtung in Abweichung von ihm als im höheren Maße „objektiv“ und „formalistisch“. Wie weitreichend die Wirkung KUHNS noch heute ist, zeigen u.a. jüngste Überblicksdarstellungen, in denen seine Forschungsmeinung als Status quo vorstellt wird.<sup>77</sup>

---

<sup>71</sup> Bl. 349<sup>r</sup>–351<sup>v</sup>.

<sup>72</sup> Bl. 18<sup>v</sup>–21<sup>v</sup>.

<sup>73</sup> Kolmarer Liederhandschrift, Bl. 785<sup>r</sup>–787<sup>r</sup>; Wiltener Handschrift (cgm 5198), Bl. 101<sup>r</sup>–102<sup>r</sup>; Berliner Handschrift mgq 414, Bl. 336<sup>v</sup>–337<sup>v</sup>.

<sup>74</sup> Auf Venus wird nur in der Variante der Kolmarer Liederhandschrift angespielt; vgl. WACHINGER (1995): *Der Tannhäuser*, Sp. 608.

<sup>75</sup> Vgl. GERT HÜBNER: *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*, Narr: Tübingen 2008, S. 7–13.

<sup>76</sup> HUGO KUHN: *Minnesangs Wende*, 2. Aufl., Niemeyer: Tübingen 1967 (Hermaca 1).

<sup>77</sup> Vgl. GABY HERCHERT: *Einführung in den Minnesang*, WBG: Darmstadt 2010, S. 53.

Wenn auch zögerlich löste sich die altgermanistische Forschung doch Ende des 20. Jahrhunderts von der Idee, dass die Lyrik des 13. Jahrhunderts nur vorgegebene Inhalte stilistisch variere, und entdeckte ihre Eigenständigkeit.<sup>78</sup> Folglich ist es sicherlich kein Zufall, dass sich ab den 1990er-Jahren Publikationen zum Tannhäuser häufen, während er bis dahin, von einer kurzen Phase des Interesses, die Mitte der 1930er Jahre in der Edition SIEBERTS gipfelte, einmal abgesehen, eher stiefmütterlich behandelt wurde.

#### 4.1. Editionen und Kommentare

Die Tannhäuser-Edition von JOHANNES SIEBERT aus dem Jahre 1934 wird auch heute noch verwendet.<sup>79</sup> Was bei anderen Lyrikeditionen des Mittelalters, wie etwa bei Walther, als lange überholt gelten würde, scheint für Tannhäuser noch ausreichend. Doch ist die anhaltende Verwendung dieser Ausgabe nicht nur in der vermeintlichen Nachrangigkeit des Tannhäusers begründet, sondern auch darin, dass SIEBERT für seine Zeit erstaunlich nah am Original ediert und daher nicht allzu viele unnötige Emendationen vornimmt. Sein Vorgänger SINGER hingegen neigt in seinem Bestreben, den ‚Archetypus‘ zu konstruieren, dazu, korrigierend in den Handschriftentext einzugreifen, und konnte sich dementsprechend mit seiner Edition nicht lange halten.<sup>80</sup>

Trotzdem fordert JÜRGEN KÜHNEL schon in den 1980er Jahren mit Recht eine noch handschriftennähere Neuedition des Tannhäusers.<sup>81</sup> Sein Ansatz, sich ganz am *textus receptus* des 14. Jahrhunderts zu orientieren und Emendationen nach Möglichkeit zu vermeiden, ist angemessen und angesichts der meist singulären Überlieferung durchaus zu leisten. Irritierend ist hingegen die Auffassung KÜHNELS, dass es zwei Tannhäuser-Rezeptionsstränge gebe, von denen „die mutmaßlich ältere, durch C repräsentierte Tannhäuser-Rezeption in erster Linie an das Wirken des Tannhäusers im oberdeutschen, v. a. südostdeutschen Raum anknüpft, während die jüngere und auf Dauer wirksamere Rezeption, die zuerst in J greifbar wird, auf einen vom Tannhäuser vielleicht erst in seinen späten ostmitteldeutschen Jahren entwickelten Liedtypus, den des geistlichen Bußliedes, zurückgreift.“<sup>82</sup> Das würde nicht nur voraussetzen, dass es tatsächlich einen Autor Tannhäuser gegeben hat, sondern auch, dass alle unter seiner Signatur überlieferten Texte tatsächlich auch auf ihn zurückgehen. Außerdem müsste es nach dieser Theorie Vorlagen für die Texte in C und J gegeben haben und

---

<sup>78</sup> Vgl. HÜBNER (2008), S. 10.

<sup>79</sup> WACHINGER führt in der Neuauflage des Verfasserlexikons SIEBERT immer noch als maßgebliche Instanz an; vgl. WACHINGER (1995), ‚Der Tannhäuser‘, Sp. 602. Auch KLEIN greift bei ihrem Minnesang-Kompendium auf SIEBERT zurück (vgl. DOROTHEA KLEIN (Hg.): *Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Reclam: Stuttgart 2010).

<sup>80</sup> Vgl. SAMUEL SINGER (Hg.): *Der Tannhäuser*, Mohr: Tübingen 1922.

<sup>81</sup> JÜRGEN KÜHNEL: *Zu einer Neuauflage des Tannhäusers. Grundsätzliche Überlegungen und editionspraktische Vorschläge*, in: *ZfdPh* 104 (1985), Sonderheft, S. 80–102.

<sup>82</sup> Vgl. KÜHNEL (1985), S. 85.

nicht zuletzt wird das „Bußlied“ als Ausgangspunkt der Sage verstanden. KÜHNEL formuliert hier also eine ganze Reihe von Annahmen, die allesamt nicht belegt werden können. Bei diesen Voraussetzungen ist es vielleicht nicht allzu bedauerlich, dass KÜHNELS Editionsversuche bisher nicht veröffentlicht sind.

Stattdessen unterstützte er 2009 MARIA GRAZIA CAMMAROTA bei der deutschen Ausgabe ihrer Tannhäuser-Edition,<sup>83</sup> die SIEBERT jedoch nicht den Rang ablaufen konnte, und das mit gutem Grund. Denn CAMMAROTA geht in ihrem Bemühen um Handschriftennähe teilweise zu weit, indem sie die wenig aussagekräftigen Reimpunkte mit abdruckt und auf für den modernen Rezipienten hilfreiche Normalisierungen, wie die des s-Lauts, verzichtet, andererseits übernimmt sie die meisten Emendationen SIEBERTS und ergänzt sogar noch neue.<sup>84</sup> Insgesamt konstruiert sie durch dieses inkonsequente Vorgehen einen Text, der kaum handschriftennäher ist als der SIEBERTS, dafür aber deutlich weniger benutzerfreundlich. Ein Kommentar, der nur einzelne Stellen behandelt, anstatt die Texte in ihrem überlieferungs-, gattungs- und motivgeschichtlichen Kontext vorzustellen, sowie eine Übersetzung KÜHNELS, die nicht an die Edition angepasst ist, ergänzen das disparate Bild. Die Parallelüberlieferungen des Liedes 9 und des Sangspruchs 12 werden nur unkommentiert im Anhang abgedruckt und nicht in Edition und Kommentar einbezogen.

Viel überzeugender nimmt sich da die ungefähr gleichzeitig erschienene Teiledition WACHINGERS im Rahmen der *Deutschen Lyrik des späten Mittelalters* aus, die leider lediglich sechs der Tannhäuser-Texte aus C beinhaltet.<sup>85</sup> WACHINGER emendiert sparsam und kommentiert ziemlich knapp, dabei aber prägnant.

Eine Textedition, die das gesamte Tannhäuser-Œuvre in C einschließlich der parallel überlieferten Texte berücksichtigt und sich auf dem neuesten Stand der Textkritik befindet, bietet derzeit nur die Kieler Online-Edition,<sup>86</sup> die schrittweise von 2006 bis 2010 entwickelt und um Übersetzungen ergänzt wurde, aber aufgrund des digitalen Formats bis heute ständig verbessert und dem neuesten Kenntnisstand angepasst wird.<sup>87</sup> Ein grundständiger Kommentar, der die Texte im Kontext ihrer Überlieferungs-, Gattungs- und Forschungsgeschichte erklärt, soll mit der vorliegenden Arbeit geboten werden.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> MARIA GRAZIA CAMMAROTA (Hg.): *Tannhäuser. Die Gedichte der Manessischen Handschrift. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Übersetzungen von JÜRGEN KÜHNEL, Kümmerle: Göppingen 2009 (GAG 749).

<sup>84</sup> Vgl. LEEVKE SCHIEWEK: Rezension von MARIA GRAZIA CAMMAROTA (Hg.): *Tannhäuser. Die Gedichte der Manessischen Handschrift. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Übersetzungen von JÜRGEN KÜHNEL, Kümmerle: Göppingen 2009 (GAG 749), *ZfdA* 140 (2011), S. 134–136.

<sup>85</sup> BURGHART WACHINGER (Hg.): *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, Deutscher Klassiker-Verlag: Berlin 2006 (Bibliothek des Mittelalters 22), S. 172–217 u. 720–737.

<sup>86</sup> Die Edition kann derzeit unter der Adresse <http://www.lapidarius.de/Tannhuser/index.html> aufgerufen werden.

<sup>87</sup> Die Richtlinien zur Edition werden demnächst im Rahmen der Kieler Online-Edition veröffentlicht.

<sup>88</sup> Die Überlieferungslage der Texte in C ist anhand des Digitalisats der Heidelberger Universitätsbibliothek genau nachzuvollziehen, das zu finden ist unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0523> (Stand: 12.3.2017).

## 4.2. Monographien

Im Umfeld der Edition SIEBERTS entstanden drei Monographien. SANDWEG<sup>89</sup> und LENNARTZ<sup>90</sup> setzen sich nur mit Teilaspekten des Tannhäuser-Ceuvres auseinander, nämlich dem Fremdwörtergebrauch und der Metrik, während LANG<sup>91</sup> das gesamte Werk in der Blick nimmt, aber gegenüber SIEBERT nur wenig Neues und dann meist auch noch Abwegiges<sup>92</sup> bietet.

In den 1970er Jahren eröffnet JOHN WESLEY THOMAS<sup>93</sup> die Beschäftigung mit dem Tannhäuser-Ceuvre unter bestimmten inhaltlichen Gesichtspunkten. THOMAS sieht die Ironie als das zentrale Merkmal der Texte. Nun soll nicht geleugnet werden, dass einige Passagen durchaus ironisch gemeint sein könnten, aber dennoch steht außer Frage, dass eine solch eingeschränkte Perspektive den vielschichtigen Texten in diesem variationsreichen Ceuvre nicht gerecht werden kann.

Obwohl sich GABRIELA PAULE von THOMAS distanziert, indem sie den Versuch, die Tannhäuser-Texte ausschließlich unter dem Aspekt der Ironie zu verstehen, als „zu kurz gegriffen“<sup>94</sup> bewertet, wählt sie selbst eine ganz ähnliche Verfahrensweise. Denn sie interpretiert alle Minnelieder und -leiche als Ausdruck der *fröide*, die sich im Tanz vollzieht, und schließt sich damit HÄNDL an, die Tannhäusers Minnelieder als kommunikative Texte verstanden wissen will, deren „Mittel zur Rezeptionslenkung und Rückbindung an die Aufführungssituation“<sup>95</sup> besonders hoch einzuschätzen seien. Beide Untersuchungen orientieren sich damit zu sehr an einer potenziellen Rezeption der Tannhäuser-Texte, die nicht nachgewiesen werden kann.

Ein weiteres Anliegen PAULES, das ebenfalls HÄNDLS Überlegungen zur Rollenlyrik sehr nahesteht, ist es, ein „Autorprofil ‚Der Tannhäuser‘“<sup>96</sup> zu entwerfen. Zu diesem Zweck betrachtet sie die Texte nach Gattungen sortiert und noch untergruppiert als unterschiedliche Facetten eines strategisch entwickelten Autorprofils und tappt damit sogleich in die nächste exegetische Falle. Vermeidet PAULE zwar erfolgreich die Gleichsetzung von Autor und lyrischem Ich, unterstellt sie stattdessen aber dem Redaktor in C, auf ein spezifisches Autorprofil abzielen. Letztendlich bleiben diese Überlegungen genauso spekulativ wie die von PAULE so stark kritisierte biographische Lesart.

---

<sup>89</sup> WALTHER SANDWEG: *Die Fremdwörter bei Tannhäuser*, Diss. Bonn 1931.

<sup>90</sup> WERNER LENNARTZ: *Die Lieder und Leiche Tannhäusers im Lichte der neueren Metrik*, Diss. Köln 1931.

<sup>91</sup> MARGARETE LANG: *Tannhäuser*, Weber: Leipzig 1936 (Von Deutscher Poeterey 17).

<sup>92</sup> Vgl. z.B. LANGS „Lebensgang Tannhäusers“, ebd., S.152–154.

<sup>93</sup> JOHN WESLEY THOMAS: *Tannhäuser: Poet and Legend. With Texts and Translations of his Works*, University of North Carolina Press: Chapel Hill 1974 (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 77).

<sup>94</sup> PAULE (1994), S. 59.

<sup>95</sup> CLAUDIA HÄNDL: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Kümmerle: Göppingen 1987 (GAG 467), S. 455.

<sup>96</sup> PAULE (1994), S. 312.

HEINZ KISCHKELS vier Jahre später erschienene Monographie liest sich, wie schon der Titel *Tannhäusers heimliche Trauer* verrät, wie eine Antwort auf PAULES *fröide*-Fixierung. KISCHKEL konzentriert sich bei seiner Untersuchung ganz auf die Leichdichtung, für die ihm die literaturgeschichtliche Einordnung gut gelingt. Anstatt die anderen Texte aus C hinzuzuziehen, geht er aber der Frage der Echtheit des „Bußliedes“ und der Hofzucht nach, die er zu beweisen meint, indem er ihre Nähe zu C feststellt. Diese Überlegungen sind müßig, da sie, wie bereits ausgeführt, von in der mediävistischen Forschung längst überholten Autorkategorien ausgehen.

Im Rahmen seiner Recherche veröffentlicht KISCHKEL immerhin die bisher einzige Bibliographie zu Tannhäuser, die sich als ein für die weitere Forschung hilfreiches Instrument erweist.<sup>97</sup>

Sowohl PAULE als auch KISCHKEL sind in ihrem Bemühen, das Verhältnis von Autor und Text abschließend zu klären, klare Vertreter der mediävistischen Forschung der 1990er Jahre. Ihre Untersuchungen geraten dadurch jedoch zu einseitig und zeigen damit, dass es problematisch ist, ein so variationsreiches Œuvre wie das des Tannhäusers in C unter nur einem Motiv zusammenzufassen.

#### 4.3. Forschungsliteratur zu einzelnen Aspekten

Da es den Tannhäuser-Monographien bisher also nicht gelingen konnte, einen differenzierten Blick auf das Gesamtwerk in C zu erlangen, sind für die Erarbeitung des Kommentars die zahlreichen Einzeluntersuchungen zu den Tannhäuser-Texten besonders fruchtbar. Stellvertretend sollen dafür an dieser Stelle zwei der jüngeren Forschungsarbeiten vorgestellt werden, mit deren Hilfe das Verständnis nicht nur der Einzeltexte, sondern auch des Zusammenhanges der Texte erhellt werden kann. MANFRED KERN<sup>98</sup> befasst sich mit der Antikenrezeption in mittelalterlichen Texten, für die in der Lyrik neben Heinrich von Morungen vor allem das Tannhäuser-Œuvre Beispiele liefert. Mit präziser Textarbeit entschlüsselt KERN die Antikenbezüge im Minnelied 9 und das „literarische[s] Puzzle“<sup>99</sup> im vierten Leich und ordnet sie in den Kontext der mythologischen Rezeption in der mittelalterlichen Literatur ein.

In ihrer Untersuchung zum mittelhochdeutschen Minneleich analysiert CHRISTINA KREIBICH<sup>100</sup> vornehmlich die inhaltliche Struktur verschiedener Minneleiche. Für die beiden sogenannten Pastorellenleiche 2 und 3 des Tannhäusers zeigt sie dabei sowohl Parallelen in Aufbau und Motivik der beiden Leiche untereinander als auch zu anderen zeitgenössischen Minneleichen auf. Auch wenn ihre

---

<sup>97</sup> HEINZ KISCHKEL: *Nû lâ dich vinden, Tannhüsaere! Studien zu einem Dichter des 13. Jahrhunderts (Teilveröffentlichung)*, Universität Marburg 1995.

<sup>98</sup> MANFRED KERN: *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik*, Rodopi: Amsterdam u.a. 1998, S. 94–108 u. 256–266.

<sup>99</sup> KERN (1998), S. 256.

<sup>100</sup> CHRISTINA KREIBICH: *Der mittelhochdeutsche Minneleich. Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur Germanistik 21), S. 103–111.

Bezeichnung des Leichs als Minne-Kasus sicherlich diskussionswürdig ist, bietet sie doch wichtige Ansätze zur Kontextualisierung.

Darüber hinaus bildet natürlich der aktuelle Forschungsdiskurs zur Lyrik im 13. Jahrhundert einen Orientierungsrahmen, um die Tannhäusertexte angemessen einzuordnen. Exemplarisch wären hier die Sammelbände *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert*<sup>101</sup> und *Das mittelalterliche Tanzlied*<sup>102</sup> zu nennen.

## 5. Die edierten Handschriften

Ebenso wie bei der Edition erfolgt die Vorstellung der Handschriften in chronologischer Reihenfolge und beginnt mit der Großen Heidelberger Liederhandschrift C als ältestem Überlieferungsträger.

### 5.1. Die Große Heidelberger Liederhandschrift (C)

Den Beinamen „Manesse“ erhielt die Große Heidelberger Liederhandschrift, da sie angeblich auf Veranlassung der Zürcher Adelsfamilie Manesse entstand.<sup>103</sup> Sie gilt als „die umfassendste Sammlung deutschsprachiger Liedkunst von der 2. Hälfte des 12. bis in die 1. Hälfte des 14. Jhs.“<sup>104</sup> Als Prunkhandschrift, die sich gewiss gut zu Repräsentationszwecken eignete, vereint sie auf 426 Blättern die Œuvres von 140 Autoren, deren Leichs, Liedern und Spruchstrophen jeweils eine ganzseitige Miniatur vorangestellt ist,<sup>105</sup> Melodien überliefert sie jedoch nicht. Die Zusammenstellung aller zur Zeit der Niederschrift bekannten Genres der Dichtung stellt eine Besonderheit dar, weil die zeitgenössischen Codices sich häufig auf eine Gattung konzentrieren.<sup>106</sup> Vermutlich sollte Raum für Nachträge gelassen werden, da ein Sechstel der Seiten freigelassen wurde.<sup>107</sup> Sowohl die Texte als auch die Miniaturen sind von verschiedenen Händen zu verschiedenen Zeiten eingetragen worden,<sup>108</sup> worin ebenfalls ein Indiz für die Funktion als Sammelhandschrift gesehen werden kann. Zu unterscheiden sind ein „Grundstock, der Lieder unter 110 (echten und fiktiven) Sängernamen – mit farbigen und ganzseitigen Autorbildern geschmückt – umfasst, und Nachträge mehrerer Schreiber

---

<sup>101</sup> SUSANNE KÖBELE (Hg.): *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbacher Kolloquium 2008* (Wolfram Studien 11), Erich Schmidt: Berlin 2013.

<sup>102</sup> DOROTHEA KLEIN u.a.: *Gesang zum Tanz im Minnesang*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37).

<sup>103</sup> Vgl. dazu HOLZNAGEL: „Als Fazit läßt sich festhalten, daß die Entstehung der Handschrift C im Kreis um die Manesse nicht mit allerletzter Gewißheit bewiesen werden kann“ (FRANZ-JOSEPH HOLZNAGEL: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Francke: Tübingen u. Basel 1995 [Bibliotheca Germanica 32], S. 155).

<sup>104</sup> GISELA KORNRUMPF: „Heidelberger Liederhandschrift C“, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 3 (1981), Sp. 584.

<sup>105</sup> Ausnahmen bilden die drei Einträge jüngster Hand: Alter Meißner, Gast, Walther von Breisach.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., Sp. 588–589.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., Sp. 586.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., Sp. 586.

und Maler“.<sup>109</sup> Die Autorzuweisungen sind nicht immer zuverlässig.<sup>110</sup> Nicht selten wird ein Text in C unter einem anderen Autornamen als in anderen Handschriften überliefert und es ist nicht immer klar zu belegen, welchem Autor der Text zuzuweisen ist.<sup>111</sup> Gerade für viele der jüngeren Texte ist C die einzige Quelle und damit bleibt es unklar, ob die Autorzuweisungen bei ihnen richtig sind.

Das Œuvre des Tannhüusers findet sich auf den Blättern 264<sup>r</sup> bis 269<sup>v</sup>, und damit an 90. Stelle in der Handschrift, „mit anderen Autoren ohne eindeutige Standesbezeichnung in die große Gruppe der Herren eingereiht“.<sup>112</sup> Eine Miniatur steht den sechs Leichs voran, denen zehn Lieder und Spruchtöne folgen, die nächsten zweieinhalb Seiten sind leer geblieben. Dies hat im Zusammenhang mit der nicht weiter belegten Annahme, Tannhäuser sei Berufsdichter gewesen, KÜHNEL und PAULE dazu veranlasst zu behaupten, es handle sich hierbei nur um eine vielleicht sogar gezielte Auswahl des Gesamtwerkes Tannhüusers. Da aber auch andere Œuvres in C deutliche Leerstellen aufweisen, scheint dies eher ein Merkmal der Handschrift zu sein, die auf Kompilation und Vervollständigung angelegt ist.<sup>113</sup> Ob den Schreibern nicht mehr Texte bekannt waren oder ob sie noch auf passendere Beispiele von Tannhüusers Dichtkunst warteten, das muss Spekulation bleiben.<sup>114</sup>

### 5.1.1. Tannhüusers Miniatur

Unter die Überschrift *Der Tanhuser* hat der Grundstockmaler das gerahmte Bild des Dichters gesetzt. Dies ist das einzige außertextuale Zeugnis des Tannhüusers und daher oft zur Interpretation seiner Lebensumstände herangezogen worden.<sup>115</sup> Es zeigt den Dichter, der den Betrachter frontal anblickt, mit blonden, leicht gelockten Haaren und Vollbart. Die linke Hand ist mit offener Fläche vor der Brust „in einem feierlichen Redegestus“<sup>116</sup> erhoben, während die rechte den beigefarbenen Umhang fasst, der auf der rechten Seite der Brust das Kreuzzeichen hat und durch ein ebenfalls beigefarbenes Tuch der Bundmütze des Dichters ergänzt wird. Das Unterkleid sowie die Bundmütze sind gräulich-violett, die gespreizten Fußspitzen berühren den unteren Bilderrahmen. Er steht zwischen zwei roten Ranken, die abwechselnd in Ahorn- und Eichenblätter münden, die rechte ist mit

---

<sup>109</sup> GISELA KORNRUMPF: *Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtradition, Texte, Bd. I: Untersuchungen*, Niemeyer: Tübingen 2008, S. 2.

<sup>110</sup> Vgl. KORNRUMPF (1981), Sp. 588.

<sup>111</sup> Vgl. dazu KORNRUMPF (2008), S. 77–79.

<sup>112</sup> PAULE (1994), S. 41.

<sup>113</sup> Vgl. KÜHNEL (1985), S. 82–83 und PAULE (1994), S. 41.

<sup>114</sup> Da hilft auch KÜHNELS Verweis nicht weiter, dass das Bußlied nicht miteinbezogen wurde, denn weder ist gesichert, dass es von demselben Autor stammt, noch ob es dem Schreiber bekannt war; vgl. KÜHNEL (1985), S. 83.

<sup>115</sup> PAULE proklamiert die „Zusammengehörigkeit von Bild und Text als Organisations- und Bedeutungseinheit“ (PAULE (1994), S. 44). Dem soll nicht grundsätzlich widersprochen werden, dennoch wird hier, der Chronologie der Handschrift folgend, mit dem Bild begonnen und danach die Textgestalt beschrieben.

<sup>116</sup> INGO F. WALTHER: *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, 6. Aufl., Insel: Frankfurt a. M. 2001, S. 184.

acht Abzweigungen etwas breiter und höher angelegt als die linke mit fünf.<sup>117</sup> Über der linken Ranke schwebt ein Rüstungshelm mit Kamm in Gold und Schwarz, über der rechten ein zweigeteiltes Wappen, dessen obere Hälfte golden und dessen untere schwarz ist. Das Rot der Ranken wird in den Bändern des Helms und der Umrandung des Wappens wieder aufgenommen.

Auffällig ist die Farbgebung der Attribute, hier kehren stets Rot (Ranke, Helm, Wappen), Schwarz (Kreuz, Helm, Wappen) und Gold (Helm, Wappen) wieder, die Farben Rot und Gold werden zudem auch im Rahmen aufgegriffen. Die Dichterfigur steht im Zentrum, bildet aber nicht eine „Symmetrieachse“<sup>118</sup>, denn obgleich die Anordnung auf den ersten Blick symmetrisch anmutet, fallen auf den zweiten Blick kleine Asymmetrien umso mehr ins Auge: die Handhaltung, die Ranken, die unterschiedliche Form, Größe und Höhe von Helm und Wappen. Strategisch günstig, mittig nach dem oberen Drittel platziert, ziehen vor allem die Augen der Figur den Blick des Betrachters auf sich. Dies führt zu einer Konzentration auf die Autorgestalt, die auch dadurch mehr ins Auge fällt als bei anderen Miniaturen, weil sie die einzige abgebildete Person ist. Im Vergleich aber etwa zu Walthers Miniatur rückt sie wegen des frontalen Blicks zum Betrachter noch mehr in den Vordergrund. Allein bei der Miniatur Kaiser Heinrichs ist eine ähnliche Anordnung zu finden.<sup>119</sup> Dass diese Darstellung dem Dichter Tannhäuser innerhalb der Sammlung ein besonderes Gewicht verleihen soll, ist nicht ausgeschlossen.

Das Gewand des Tannhäusers in der Miniatur ist das eines Deutschordensritters, weshalb die Forschung ihm weithin diesen Rang zugebilligt hat. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist auch ein Deutschordensritter „Tanhusen“ in Nürnberg bezeugt, bei dem es sich um einen Verwandten des Dichters handeln könnte. Nur passt das Wappen dieses Geschlechtes nicht zu dem in der Miniatur. Dennoch ist es natürlich nicht ausgeschlossen, dass das Wappen irgendwie „mit dem Deutschen Orden in Beziehung stehen“<sup>120</sup> könnte. Tatsächlich muss es unsicher bleiben, ob Tannhäuser dem Ritterstand angehörte und aus dem fränkischen Raum stammte. Denn die Handschrift C erweist sich mit der Verteilung von Rängen als recht großzügig. Ebenso fragwürdig ist die Deutung, dass die Ranken auf das Stabwunder der Tannhäusersage verweisen, zumal in den folgenden Texten dazu an keiner Stelle Bezug genommen wird.<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Ranken sind in den Miniaturen der Heidelberger Liederhandschrift nicht ungewöhnlich, doch sind dies die einzigen Ranken mit Blättern anstatt Blüten; letztere werden meist als Anspielung auf den Minnedienst verstanden, z.B. in der Miniatur Hartmanns von Aue.

<sup>118</sup> PAULE (1994), S. 46.

<sup>119</sup> Vgl. PAULE (1994), S. 47.

<sup>120</sup> WALTHER (2001), S. 184.

<sup>121</sup> In beiden Fällen vertritt WACHINGER auch diese Position (WACHINGER (1995), *Der Tannhäuser*, Sp. 602).

### 5.1.2. Textgestalt

Anhand der Initialen werden in C sechs Schreiberhände unterschieden.<sup>122</sup> SALOWSKY nimmt für die Tannhäuser-Texte die Hand J2 an,<sup>123</sup> die „80 % aller in der Sammlung enthaltenen Schmuckbuchstaben“<sup>124</sup> illuminiert hat. Die Leichs, Lieder und Sprüche sind mit Initialen in rot und blau verziert und folgen unmittelbar aufeinander. Allein nach dem sechsten und letzten Leich ist ein Fünftel einer Spalte frei geblieben, bevor auf der Rückseite des Blattes das erste Minnelied beginnt. Es muss in Betracht gezogen werden, dass der Schreiber hoffte, bei diesem Leich noch ein Versikel nachtragen zu können. Die Position dieser einzigen Leerstelle innerhalb des sonst geschlossenen Œuvres könnte aber auch darauf verweisen, dass sich der Schreiber des Gattungswechsels durchaus bewusst war. Die 16 in C überlieferten Tannhäuser-Texte gehören zu den „Plusstrophen“,<sup>125</sup> die C gegenüber den verwandten Handschriften A und B aufweist.<sup>126</sup> HOLZNAGEL schreibt diesen Umstand der „große[n] Offenheit im Sammlerinteresse“<sup>127</sup> zu, die sich auch darin widerspiegelt, dass C zahlreiche Gattungen jenseits traditioneller Minnelieder und Sangsprüche überliefert. So stellt die Handschrift C für die Gattung Leich die wichtigste Quelle dar. Während in A und B nur Lieder und Sangsprüche enthalten sind, überliefert C gleich 36 Leichs – fast alle unikal, so auch die sechs Leichs des Tannhäusers.<sup>128</sup>

### 5.2. Die Berliner Liederhandschrift mgf 922 (b)

Das Minnelied, das in C an insgesamt neunter Stelle des Tannhäuser-Œuvres steht, ist ebenfalls in der Berliner Liederhandschrift mgf 922 aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts überliefert, die 86 Liebeslieder in deutsch-niederländischer Mischsprache umfasst.<sup>129</sup> Ungefähr in der Mitte dieser Sammlung, an 54. Stelle, steht Tannhäusers Lied, einer von nur drei Texten in dieser Handschrift, die auch anderweitig überliefert sind. Abgesehen von einer umstrittenen Ausnahme<sup>130</sup> nennt die Handschrift keine Autoren. Der Strophenbestand des Liedes stimmt mit C überein, doch sind die

---

<sup>122</sup> Vgl. HOLZNAGEL (1995), S. 161.

<sup>123</sup> Vgl. HELLMUT SALOWSKY: *Initialschmuck und Schreiberhände*, in: *Codex Manesse (Katalog zur Ausstellung 12. Juni – 4. September 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg)*, hg. v. ELMAR MITTLER u. WILFRIED WERNER, Edition Braus: Heidelberg 1988, S. 425.

<sup>124</sup> Ebd., S. 430.

<sup>125</sup> HOLZNAGEL (1995), S. 173.

<sup>126</sup> Die Handschriften A (Kleine Heidelberger Liederhandschrift), B (Weingartner Liederhandschrift) und C gelten als Hauptzeugnisse der Lyrik des 12. bis 14. Jahrhunderts. Ihren Stellenwert und Zusammenhang untersuchte zuletzt u.a. HOLZNAGEL.

<sup>127</sup> HOLZNAGEL (1995), S. 186.

<sup>128</sup> Vgl. ebd., S. 189.

<sup>129</sup> Vgl. HELLMUT LOMNITZER: ‚*Berliner Liederhandschrift mgf 922*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 1 (1978), Sp. 726–727.

<sup>130</sup> Anders als LOMNITZER behauptet TERVOOREN, dass die Nachschrift zum 39. Lied *Hince ian te borghe* nicht als Autornamen verstanden werden dürfe (vgl. HELLMUT TERVOOREN: *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas*, Erich Schmidt: Berlin 2006, S. 145).

erste und zweite Strophe vertauscht sowie die Stollen der dritten Strophe.<sup>131</sup> Inhaltlich fügt sich der Text gut in die thematische Sammlung ein.

### 5.3. Die Kolmarer Liederhandschrift (k)

Neben einem Spruchton unter der Autorsignatur Tannhäuser ist dieses Minnelied ebenfalls in der Kolmarer Liederhandschrift k aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert. Die Meisterliederhandschrift, die ihren Schwerpunkt auf geistliche Texte legt,<sup>132</sup> ist nach Tonautoren und Tönen sortiert und nennt zu Beginn des jeweiligen Tones den Tonnamen und gibt die Melodie anhand der ersten Textstrophe an. Nach den beiden berühmtesten alten Meistern Frauenlob und Regenbogen folgen einige Tonautoren, die „in der meisterlichen Tradition besonderes Ansehen genossen“,<sup>133</sup> wie Konrad von Würzburg. Schließlich werden die Meister aufgeführt, von denen nur ein Ton überliefert ist, wozu auch Tannhäuser gehört.

Doch schon in den vorderen Lagen findet sich unmittelbar hinter dem Marienleich Frauenlobs<sup>134</sup> unter der Überschrift *Des danhufers Lude Leich* das Minnelied aus C. Es stellt sich nicht nur die Frage, warum der Text von den Verfassern als Leich identifiziert wird, sondern auch, warum Tannhäuser überhaupt in diesem Kontext überliefert wird.<sup>135</sup> Hier könnte eine Beobachtung KORNRUMPFs Aufschluss geben, die festgestellt hat, dass sich im Schlussteil der Handschrift vor allem Tonautoren finden, die berühmt sind, wenn auch nicht in der meisterlichen Tradition: „Ihre illustren Namen durften offenbar in der Meisterrunde nicht fehlen, mochten auch ihre Töne oder die Töne, die man schließlich für sie fand, in der Praxis der Meisterlieddichter des 15. Jahrhunderts eine periphere oder gar keine Rolle spielen.“<sup>136</sup> Dieser These zufolge wäre die Überlieferung des Tannhäuser-Textes an dieser Position in k ein indirekter Hinweis auf die Popularität des Namens Tannhäuser. Des Weiteren könnte man vermuten, und die Textsammlung in C stützt diese Annahme, dass Tannhäuser vor allem für die Gattung des (Minne)Leichs bekannt war und daher das unter seinem Namen überlieferte Lied dieser Gattung zugeordnet wurde. BALDZUHN betont in diesem Zusammenhang die „gattungsmäßige Sonderstellung des Ludeleich“,<sup>137</sup> die sich auch schon an der Position innerhalb der Handschrift zeige, nämlich zwischen Leichs, Reihen und Einzelliedtönen. Wie schon in der Berliner

---

<sup>131</sup> Laut BALDZUHN könnten für die Vertauschung durchaus „objektive Überlieferungsbedingungen“ verantwortlich sein (MICHAEL BALDZUHN: *Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift*, Niemeyer: Tübingen 2002, S. 252–263, hier S. 253).

<sup>132</sup> Vgl. CHRISTOPH PETZSCH: *Die Kolmarer Liederhandschrift*, Fink: München 1978, S. 48–50.

<sup>133</sup> BURGHART WACHINGER: *Kolmarer Liederhandschrift*, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 5 (1985), Sp. 27–39, hier Sp. 30.

<sup>134</sup> Vgl. BALDZUHN (2002), S. 38.

<sup>135</sup> Zum ansonsten nicht bezeugten Begriff des „Ludeleich“ vgl. CHRISTOPH PETZSCH: *Tannhäusers Lied IX in C und im cgm 4997. Adynatonkatalog und Vortragsform*, in: Euphorion 75 (1981), S. 303–324, hier S. 323–324.

<sup>136</sup> KORNRUMPF (2008), S. 259.

<sup>137</sup> BALDZUHN (2002), S. 252.

Handschrift sind die Strophen und Stollen vertauscht, aber darüber hinaus noch um acht Strophen erweitert. Diese „Zusatzstrophen 3, 4 u. 6–11 führen das Thema der alten Strophen in aller Breite weiter“.<sup>138</sup>

In der Reihe der Tonaufreiter finden sich unter der Überschrift *In tanbusers heupt ton oder guldin tone* vier Spruchstrophen.<sup>139</sup> Inhaltlich greift dieser Ton die Tannhäuser-Sage auf, auffällig ist die „schmale Verbreitung“<sup>140</sup> des Tons, für den es nicht mehr als neun Rezeptionsbelege gibt.

#### 5.4. Die Berliner Handschrift mgq 414 (q)

Die von Hans Sachs um 1517/18 geschriebene Handschrift gilt nach der Kolmarer Liederhandschrift als die größte Sammlung von Meisterliedern. Mit 400 Liedern in 141 Tönen ist sie vor allem „eine Sammlung von Nürnberger Sondergut“,<sup>141</sup> die sich dadurch auszeichnet, dass neue Töne erfunden wurden, deren Verbreitung auf den Nürnberger Raum beschränkt gewesen zu sein scheint. Inhaltlich ist, soweit sich das für ein so umfangreiches Korpus verallgemeinern lässt, eine Tendenz zur Didaxe und genauer theologischer Darstellung zu beobachten.

Der Verfasser Hans Sachs stellt der Sammlung ein Vorwort und ein Register voran, in dem er selbst schließlich auch als letzter Tonaufreiter aufgeführt wird. In der folgenden Handschrift stehen Hans Sachs' Lieder hauptsächlich voran, aber am Schluss sind auch noch ein paar seiner Lieder aufgeführt, die vielleicht erst während der Niederschrift entstanden sind. Neben etlichen anonymen und von unbekannteren Autoren verfassten Liedern enthält die Handschrift auch Töne namhafter Meister wie Regenbogen, Marner und Frauenlob. Eine Sonderstellung nimmt dabei Hans Folz ein, dessen Lieder und Töne über die ganze Handschrift verteilt sind.<sup>142</sup>

Im letzten Drittel der Handschrift steht zwischen den Liedern Konrad Nachtigalls unter der Überschrift *In don heussers hoff don 7 lieder* eine Version des Sangspruchs *Hier vor dô stuont mîn dinc also* (12 in C).

### 6. Das Tannhäuser-Œuvre in C

Das Tannhäuser-Œuvre in C unterscheidet sich schon darin von den späteren Sagenbearbeitungen, die meist einen einheitlichen Text mit einem Protagonisten Tannhäuser präsentieren, dass es äußerst variationsreich ist. Das liegt aber vor allem an der Gattungsvielfalt, die, wie schon gesehen, für die Große Heidelberger Liederhandschrift keine Besonderheit darstellt. Dadurch ergeben sich al-

---

<sup>138</sup> RSM, Bd. 5, Sp. 432.

<sup>139</sup> Vgl. BALDZUHN (2002), S. 254; WACHINGER (1996), S. 135.

<sup>140</sup> BALDZUHN (2002), S. 255.

<sup>141</sup> FRIEDER SCHANZE: ‚Meisterliederhandschriften‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 6 (1987), Sp. 353.

<sup>142</sup> Vgl. ebd., Sp. 352–354.

lein formal viele Variationen, denn neben den hochkomplexen Leichs stehen eher einfach ausgestaltete Lieder und Sprüche. Aber auch innerhalb der Gattungen erweist sich das Œuvre als sehr differenziert. Bei den Leichs finden sich neben komplizierten Repetitionsstrukturen, wie im vierten, auch liedhafte Formen, wie im sechsten, die mit fast nur einem Strophenschema auskommen. Auch die Lieder haben sehr unterschiedliche Strophenformen und sind teilweise mit und teilweise ohne Refrain gestaltet.

Zudem sind nicht einmal alle Texte eindeutig einer Gattung zuzuordnen: Für den Pastourellenleich 2, das sogenannte „Kreuzlied“ 13, das „Spruchlied“ 15 und den Rätselspruch 16 wird die Gattungsfrage noch zu diskutieren sein.

Auf der Inhaltsebene ergibt sich, auch nicht zuletzt durch die Gattungsvielfalt, ein sehr weites thematisches Spektrum, das sich jeder vereinheitlichenden Etikettierung entzieht. Daher wird von einer Einteilung in thematische Gruppen, wie etwa PAULE sie vornimmt, abgesehen. Stattdessen soll das Ordnungsprinzip der Texte innerhalb der Handschrift in den Blick genommen werden, in der eine Dreiteilung zu erkennen ist. Die erste Gruppe bilden die Leichs, also 1 bis 6, die durch eine Ausparung auf Blatt 267<sup>r</sup> von den restlichen Texten abgesetzt sind. Auch wenn sie so durch die Überlieferung und formal, die Ausnahme des Leichs 2 wurde schon erwähnt, als Gruppe erkennbar sind, variieren sie thematisch stark, indem sie teilweise hauptsächlich die Minne thematisieren, teilweise durch panegyrische Züge der Sangspruchdichtung nahestehen oder in Katalogen Weltwissen demonstrieren. Dabei nimmt Leich 6 nicht nur durch die Schlussposition eine Sonderstellung innerhalb der Gruppe ein, sondern auch dadurch, dass er der einzige in der Gruppe ist, der nicht in einen Tanzgeschehen mündet.

Als eine zweite Gruppe sind die fünf auf die Leichs folgenden Minnelieder zu sehen, innerhalb derer die mittleren drei, also 8 bis 10, den Minnedienst thematisieren. Die sie rahmenden Lieder 7 und 11 sind durch einen Natureingang gekennzeichnet, den von den Minnedienstliedern nur das achte wählt, sowie durch das Tanzmotiv.

Darauf folgen noch fünf Texte, die fast zu unterschiedlich scheinen, als dass man sie als geschlossene Gruppe verstehen könnte. Doch könnten sie alle, zumindest im weiteren Sinne, der Sangspruchdichtung zugeordnet werden. Typische Sangsprüche in der Hinsicht, dass sich das lyrische Ich in der Fahrenrolle inszeniert, sind 12 und 14. Zwischen ihnen steht ein in der Forschung als „Kreuzlied“ titulierte Reiselied, das sich formal zwar von den langzeiligen Spruchstrophen unterscheidet, ihnen inhaltlich aber durch das Reisetema nahesteht. Der an vorletzter Position überlieferte Text 15 steht in Kanzonenform und vermischt Minnesang und Sangspruchthemen. Das Œuvre in C schließt mit einem Rätselspruch, der nicht nur in diesem Kontext, sondern auch im Vergleich mit anderen seiner Gattung ungewöhnlich ist. Ob diese beiden Texte bewusst zuletzt aufgeführt werden, weil die

Gattungszuweisung zweifelhaft war oder weil sie der Sangspruch-Gruppe zugeordnet wurden, muss ungeklärt bleiben.

Auf jeden Fall zeigt dieser knappe Überblick bereits, dass es trotz der erheblichen Unterschiede auch wiederkehrende Motive gibt, die zwar nie überall zu finden sind, aber doch einige Texte, auch gruppenübergreifend, auf vielfältige Weise verbinden. So entsteht letztendlich ein Netz aus intertextuellen Bezügen, in das alle Leichs, Lieder und Sprüche in irgendeiner Form integriert sind.

### 6.1. Mögliche biographische Anhaltspunkte

Nicht nur der Legendenbildung um die Person des Tannhüusers ist es geschuldet, dass bis ins späte 20. Jahrhundert das Œuvre in C vor allem biographisch ausgelegt wurde. Die Texte bieten sich dafür in besonderer Weise an, da sie zum einen zahlreiche historische Anspielungen enthalten und zum anderen das lyrische Ich sich selbst mit dem Namen *Tanhūsere* apostrophiert. Doch müsste die Zielrichtung nach dem derzeitigen Forschungsstand genau umgekehrt sein, indem gefragt wird, welche Leistung die Biographiefragmente für den Text bringen.<sup>143</sup>

Selbstnennungen gibt es insgesamt fünf, von denen vier in den Leichs innerhalb des Tanzgeschehens stattfinden und vermutlich zur Inszenierung der Rolle des Sängers bzw. Tanzmeisters beitragen sollen.<sup>144</sup> Die fünfte findet sich im Spruchton 14,<sup>145</sup> als das lyrische Ich den Verlust seiner Stellung am Wiener Hof beklagt, und ist daher besonders oft als biographischer Hinweis verstanden worden. Tatsächlich könnte die Eigenanrede aber auch nur mit dem Ziel eingesetzt sein, den Klagemodus zu verstärken. Als Beleg dafür könnte der Reim auf *swere* dienen,<sup>146</sup> der auch schon im ersten, vierten und fünften Leich eingesetzt wird.<sup>147</sup> In letzteren Fällen soll die Selbstnennung aber Freude evozieren und die *swere* vertreiben.

---

<sup>143</sup> Dieser Fragestellung wird im Stellenkommentar für den konkreten Fall nachgegangen. Zum Spiel mit Biographiefragmenten bei anderen Minnelyrkern vgl. WOLFGANG HAUBRICHS: *Die Epiphanie der Person. Zum Spiel mit Biographiefragmenten in mittelhochdeutscher Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen 1995*, hg. v. ELIZABETH ANDERSEN, JENS HAUSTEIN u.a., Niemeyer: Tübingen 1998, S. 129–147.

<sup>144</sup> Siehe Leich 1, V. 104; Leich 4, V. 113; Leich 5, V. 69 und 117.

<sup>145</sup> Siehe Spruchton 14, V. 7.

<sup>146</sup> *wā wilt du dich behalten iemer mēre Tanhūsere?  
weist aber ieman, der dir helfe büezen dīn swere?* (14, V, V. 7–8)

<sup>147</sup> *Dā sol nieman sīn unfrō,  
dā der Tanhūsere  
Reiget mit der lieben sō.  
daz were im ein swere,  
Wære dā niht frō Kiunigunt* (1, V. 104–108).  
*Nū heia, Tanhūsere  
vergangen ist dīn swere!* (4, V. 113–114)  
*Heia, Tanhūsere  
lā dir niht wesen swere!* (5, V. 119–120)

Eine ausführliche Rekonstruktion der Biographie des mutmaßlichen Autors „Tannhäuser“ unternimmt SIEBERT anhand des Œuvres, die zwar nicht verifiziert werden kann – was für die Diskussion der Texte auch irrelevant ist –, auf die bis heute aber meist trotzdem zurückgegriffen wird.<sup>148</sup> Anspielungen auf historische Begebenheiten gibt es gleich in mehreren Texten, vor allem in den Leichs 1 und 6, dem „Kreuzlied“ 13 und im Spruchton 14, aus denen aber natürlich kein vollständiger Lebenslauf abgeleitet werden darf.<sup>149</sup>

In Leich 1 wird wahrscheinlich Herzog Friedrich II. von Österreich gepriesen, ein Hinweis auf die Königskrone ließ SIEBERT die Entstehung des Leichs auf 1245 datieren. Das muss natürlich reine Spekulation bleiben, ist doch der Topos der Kroneneignung spätestens seit Walther ein fester Bestandteil der Panegyrik. Hingegen ließe sich aus dem überschwänglichen Preis Friedrichs II. immerhin ableiten, dass eine Beziehung zu dem Fürsten und zum Wiener Hof bestand oder zumindest der Wunsch, eine zu etablieren. Die Spruchtone 12 und 14 inszenieren das lyrische Ich als Fahrenden, der das Unbill des Vagantendaseins zu ertragen hat. Generelle Rückschlüsse auf Erlebtes sind auch hier unzulässig, da es sich genauso gut um das Sprechen in einer Rolle handeln könnte. Doch wird die Situation des Fahrenden sehr konkret, wenn er den Verlust des Wiener Hofes in der vierten und fünften Strophe des Tons 14 beklagt. Zumal sie ausgezeichnet zu dem Preis Friedrichs II. in Leich 1 passt. Solche intertextuellen Bezüge sind es, die den Eindruck entstehen lassen, dass sich aus dem Œuvre das Leben des Verfassers ableiten ließe.

Ein weiterer Fürst wird besonders hervorgehoben, nämlich im fünften Leich, und zwar ein bayerischer, bei dem es sich vielleicht um Herzog Otto II. handeln könnte. Innerhalb der Aufzählung von Herrschern, die das Weltwissen des lyrischen Ichs demonstriert, wird er hoch gepriesen. Doch die Aufmerksamkeit wird vor allem dadurch auf ihn gelenkt, dass unmittelbar eine der erwähnten Selbstaufforderungen folgt – *Heia, Tannhüsere, nû lâ dich iemer bî im vinden*.<sup>150</sup> Daraus wurde abgeleitet, dass der Dichter Tannhäuser um die Gunst Ottos II. warb und den Leich 5 an seinem Hofe dichtete.<sup>151</sup> Dieses Beispiel zeigt, dass gerade die Kombination von historischen Verweisen und Selbstnennung anscheinend als besonders authentisch wahrgenommen wird und dazu anregt, eine Biographie zu konstruieren. Die textanalytische Lesart wäre hier, dass über die Selbstanrede der Fürstenkatalog mit dem Tanzteil verknüpft wurde.

Leich 6 besteht sogar fast ausschließlich aus einem ausführlichen Katalog verstorbener und zeitgenössischer Gönner und lädt daher besonders zu Datierungsversuchen ein, die aber alle sehr unspezi-

---

<sup>148</sup> Vgl. z.B. HÜBNER (2008), S. 103.

<sup>149</sup> Einen prägnanten Überblick darüber, welche biographischen Annahmen als wahrscheinlich gelten können, bietet STEINMETZ, vgl. RALF-HENNING STEINMETZ: *Tannhäuser*, in: NDB, Bd. 25 (2013), Sp. 783–784.

<sup>150</sup> Leich 5, V. 69.

<sup>151</sup> Vgl. SIEBERT (1934), S. 26.

fisch bleiben müssen. Zwar bietet der Katalog eine umfassende Aufstellung der im Mittelalter bekannten Mäzene und ist als solche von der Forschung nutzbar gemacht worden,<sup>152</sup> aber das erklärt nicht, warum von ihm ausgehend Rückschlüsse auf eine Biographie gezogen werden sollten.

Eine besonders umfangreiche biographische Auslegung hat auch das sogenannte „Kreuzlied“ 13 erfahren. Dabei bietet gerade dieser Text ein gutes Beispiel dafür, dass vage Angaben einen großen Interpretationsspielraum lassen. Das lyrische Ich unternimmt nach eigener Aussage eine Reise um Gottes willen und fährt dafür über das Meer. Daraus leitet unter anderem MOHR<sup>153</sup> ab, dass eine Teilnahme am Kreuzzug gemeint sei, womöglich der Kreuzzug Kaiser Friedrichs von 1228/29, WACHINGER schränkt bereits ein, dass es sich auch um eine Pilgerfahrt nach Palästina handeln könnte.<sup>154</sup> Ganz abgesehen davon, dass Erleben nicht die Voraussetzung für Fiktion ist, könnte die Reise auch allegorisch verstanden werden.

## 6.2. Rollen

Die Rollenvielfalt resultiert natürlich in gewisser Hinsicht aus der Gattungsvielfalt des Œuvres, doch agiert das lyrische Ich nicht nur in gattungsspezifischen Rollen, sondern variiert sogar bisweilen seine Rollen innerhalb einzelner Texte.

So wird in den beiden langzeiligen Spruchtonen 12 und 14 grundsätzlich aus der gattungstypischen Rolle des Fahrenden gesprochen, der seine Armut und Heimatlosigkeit beklagt. In der letzten Strophe des Tons 12 präsentiert sich das lyrische Ich dann aber als Didaktiker, der Vorschriften zum Leben bei Hofe macht. In ihrer Lehrhaftigkeit steht diese Rolle zwar der des Vaganten nahe und ist auch im Sangspruch geläufig, ihre Verbindung mit der Fahrendenrolle überrascht aber, weil in der zweiten Rolle das wesentliche Merkmal der ersten, nämlich das Vagantentum, aufgehoben ist. Als eine Variante der Fahrendenrolle kann die Rolle des Seereisenden im „Kreuzlied“ 13 gelten, der nicht nur Unannehmlichkeiten, sondern sogar auch Gefahren ausgesetzt ist und somit ebenfalls seine Heimat vermisst.

Auch im Minnesang übernimmt das lyrische Ich fast immer eine Doppelrolle: In Lied 7 agiert es erst als Tanzmeister und führt dann die Klage des unglücklich Verliebten, mit letzterer Rolle setzt es in Lied 8 ein, um dann als überschwänglich Preisender aufzutreten, der sich beim Frauenlob die Unterstützung eines potentiellen Publikums sichern möchte.<sup>155</sup> In Lied 11 agiert das lyrische Ich sogar

---

<sup>152</sup> JOACHIM BUMKE: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*, Beck: München 1979, S. 176–230.

<sup>153</sup> WOLFGANG MOHR: *Tanhusers Kreuzlied*, in: DVjs 34 (1960), S. 338–355.

<sup>154</sup> Vgl. WACHINGER (2006), S. 730.

<sup>155</sup> *Mine friunde, helfent mir,  
der lieben danken,  
der ich singe uf hohen pris!* (8, Str. II, V. 1–2)

gleichzeitig als Tanzmeister und als Minnender,<sup>156</sup> indem es abwechselnd Tanzanweisungen gibt und die Minnedame preist. Allein die letzte Strophe ist ganz dem Frauenpreis vorbehalten, dessen Wirkung auch à la Walther reflektiert wird.<sup>157</sup>

Eher einseitig zeigt sich das lyrische Ich in den Liedern 9 und 10, nämlich ausschließlich in der Rolle des erfolglosen Minnedieners. Diese wird im Lied 10 auf die Spitze getrieben, indem ein potentielles Publikum aufgefordert wird, der Dame dafür zu danken, dass das lyrische Ich ihr dienen dürfe.<sup>158</sup>

Eine Kombination aus traditioneller Minnesängerrolle und Spruchdichterrolle liegt im Spruchlied 15 vor, denn das lyrische Ich tritt in der ersten und letzten Strophe als Werbender auf, führt in der dazwischen liegenden Strophe aber eine topische Klage über den Sittenverfall.

Besonders komplex und ungewöhnlich nehmen sich die Rollen in den Leichs aus. Gleich der erste kombiniert die eher sangspruchtypische Rolle des Lobpreisenden mit der des Tanzmeisters. Obwohl dadurch der Leich auch thematisch zweigeteilt scheint, werden doch beide Rollen unter dem übergeordneten Prinzip der Maienzeit verknüpft. Doch nicht nur die Rolle des lyrischen Ichs erfüllt eine Doppelfunktion, der Gepriesene selbst wird neben der üblichen Rolle des tugendhaften Fürsten auch zum Minnesänger stilisiert.<sup>159</sup>

Demgegenüber werden im Leich 5 zwei Rollen beinahe unverknüpft hintereinander eingenommen. In der ersten Hälfte des Leichs spricht ein andeutungsweise weitgereister Weltenkenner, der in einem umfassenden Katalog Herrscher und Reiche zu benennen weiß, wie er aus dem Sangspruch bekannt ist. Fast unvermittelt – eine lockere Verbindung wird allein über die Selbstanrede erzeugt – präsentiert sich daran anschließend in der zweiten Hälfte ein den Damen zugewandter Tanzmeister, der anfangs noch durch katalogartige Einschübe auf die vorangehende Rolle zurückweist, sich schließlich aber ganz auf das Tanzgeschehen konzentriert. Während Leich 1 noch als ein etwas ungewöhnlicher Fürstenpreis mithilfe des Tanzmotivs gelesen werden kann, kann der Sinn der Rollenkombination in Leich 5 nicht eindeutig geklärt werden. Beiden Rollen ist aber gemeinsam, dass sie Dominanz unter Beweis stellen – ein Eindruck, der durch die Wahl zweier so unterschiedlicher Bereiche wie Weltwissen und Tanzführung verstärkt wird.

---

<sup>156</sup> Diese Rollenverknüpfung wird gleich zu Beginn deutlich:

*Ich singe iu wol ze tanze  
und nim ir war, der schœnen mit dem kranze.* (11, Str. I, V. 5–6)

<sup>157</sup> *daz ich ir lop mit minem sange kræne.* (11, Str. V, V. 2)

<sup>158</sup> *des sult ir alle danken ir,  
si hât sô wol ze mir getân.* (10, Str. I, V. 3–4)

<sup>159</sup> So heißt es im Rahmen der panegyrischen Passagen:

*Trûric herze frô wirt von im,  
swanne er singet dien frouwen den reigen.  
Sô hilfe ich im sô,  
daz ich singe mit im zaller zât gerne den meien.* (1, V. 69–72)

Die Leichs 2 und 3, die nachweislich Elemente der Pastourelle enthalten, kombinieren die bereits bekannte Rolle des Tanzmeisters, der Vergnügen verspricht,<sup>160</sup> mit einer vagantenhaften Rolle, die die Natur und die erfüllte (körperliche) Liebe erlebt, und dem Gestus des Frauenpreises. Diese Rollenverschmelzung ist hier eine Folge der Gattungsvermischung, in der nicht nur die Grenzen zwischen den Textsorten, sondern auch zwischen der erzählten Realität und der Imagination verschwimmen.

Eine ziemlich außergewöhnliche Rollenkombination legt Leich 4 vor. Agiert das lyrische Ich eingangs noch als der seine Minnedame Lobende, mutiert es zum literarischen Kenner, indem der Frauenpreis in einen Katalog mythologischer und sagenhafter Figuren übergeht. Die Rolle des Lobpreisenden wird nach Abschluss des Katalogs wieder aufgenommen, dabei aber sofort an die Rolle des Tanzmeisters gekoppelt, die im weiteren Verlauf immer mehr in den Vordergrund rückt. Hier werden also Rollen aus Minnesang und Sangspruch so eng miteinander verknüpft, dass die Übergänge sich fließend vollziehen. Dabei nimmt die Rolle des Lobpreisenden eine Art übergeordnete Funktion ein, da sich die beiden anderen Rollen organisch aus ihr entwickeln und auf diese Weise wie in einem literarischen Spiel Ausprägungsformen der Frauenpreis-Rolle vorführen.

Der letzte Leich des Œuvres ist auch der einzige, der nur mit einer Rolle arbeitet,<sup>161</sup> die der Sangspruchtradition entstammt. Das lyrische Ich beklagt den Sittenverfall seiner Zeit im Allgemeinen und das Aussterben freigebiger Herrscher im Besonderen. Auch im Rahmen des umfassenden Herrscherkatalogs wird immer wieder auf den Klagegestus rekuriert, so dass die Rolle präsent bleibt.

### 6.3. Tanzmotiv

Gemeinsam mit Ulrich von Winterstetten gilt Tannhäuser als der maßgebliche Vertreter der Gattung Tanzleich.<sup>162</sup> Fünf seiner sechs Leichs thematisieren den Tanz, aber auch zwei der fünf Minnelieder enthalten das Tanzmotiv. Dabei ist die Thematisierung des Tanzes nicht notwendigerweise „ein Beleg für seinen pragmatischen Vollzug“,<sup>163</sup> überhaupt lässt sich die Frage nach der Performanz

---

<sup>160</sup> *Went ir in ganzen fröiden sîn,  
sô wil ich iu tuon helfe schîn,  
Und sît ir frô, sô fröwe ich mich.* (2, V. 1–3)

<sup>161</sup> Ein Grund hierfür könnte auch darin bestehen, dass der Leich eventuell nicht vollständig überliefert wurde.

<sup>162</sup> Vgl. z.B. LMA, Bd. V, Sp. 1850 [MARGRET EGIDI].

<sup>163</sup> JULIA ZIMMERMANN: *Typenverschränkung in der Minnekanzone. Zu Heinrichs von Morungen Ich hörte uf der heide* (MF 139,19), in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 69–89, hier S. 71. Genauso wenig lässt sich aber der von STROHSCHNEIDER propagierte „Diskurs der Deritualisierung, das Programm einer Entkopplung von poetischer Kommunikation und gesellschaftlichen Ritualen“ für den Tanz in Anspruch nehmen (vgl. PETER STROHSCHNEIDER: *Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs*, in: *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, hg. v. THOMAS CRAMER u. INGRID KASTEN, Erich Schmidt: Berlin 1999 [Philologische Studien und Quellen 154], S. 197–231, hier S. 229).

des Tanzes in den Liedern und Leichs mit Tanzthematik nicht zufriedenstellend klären.<sup>164</sup> Vielmehr ist der Tanz als ein das Minneverhältnis prägendes Motiv zu verstehen, das sowohl mit den Emotionen des lyrischen Ichs als auch mit seiner Rolle als Sänger vor einer Gesellschaft korreliert sein kann. Indem der Tanz eine implizite Hoffnung auf Minneerfüllung bietet, ist er oftmals erotisch konnotiert.<sup>165</sup> PAULE zeigt, dass die in den Tanzliedern des Tannhüusers vorherrschenden Motive der Sommerfreude, Tanzaufforderungen, Tanzorte sowie das konkrete Vokabular<sup>166</sup> bereits in den deutschsprachigen Liedern der *Carmina Burana* vorgeprägt sind, und so in derselben Tradition wie die Neidhartlieder stehen.<sup>167</sup> Mit den Neidhartliedern findet die Topik vom Gesang zum Tanz Eingang in den Minnesang<sup>168</sup> und wird fortan, wie auch hier in den Tannhäuserntexten, fruchtbar gemacht.

In den fünf Leichs ist das Tanzmotiv meist eng mit der frühlingshaften Jahreszeit verbunden, aber dessen Funktion scheint, ähnlich wie die bereits vorgestellten Rollen, sehr zu variieren.

In Leich 1 führt er den Fürsten als Freudenstiftenden vor und dient damit der Panegyrik.

Der Tanz in Leich 4 entwickelt sich organisch aus dem Frauenpreis, der im Rahmen des Tanzens fortgesetzt und dabei zunehmend sexuell konnotiert wird, z.B. durch das Gürtelsenken.<sup>169</sup> Die eine Dame mit ihren Vorzügen kann zum Ende des Tanzes auch als Partnerin nicht mehr genügen, an ihre Stelle tritt eine Vielzahl von Mädchen, nach denen der Tanzmeister ruft.

Auch im zweiten und dritten Leich ist der Tanz eine Möglichkeit zur erotischen Annäherung und Sinnbild für die (körperlich) erfüllte Liebe.

Im Leich 5 schließt der Tanz ziemlich unvermittelt an einen vorangehenden Länder- und Fürstenkatalog an und scheint diesen in gewisser Weise zu parodieren, da er traditionelle Tanzelemente, inklusive Neidhartscher Mädchennamen, aneinanderreihet.

---

<sup>164</sup> „Dass deutschsprachige Minnelieder zum Tanz vorgetragen wurden, lässt sich selbstverständlich nicht ausschließen. Es gibt dafür jedoch keine Belege, und es gibt auch keine Möglichkeit, im Überlieferungsbestand anhand von Textmerkmalen ‚Tanzlieder‘ zu identifizieren.“ (GERT HÜBNER: *Gesang zum Tanz im Minnesang*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 [Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37], S. 111–136, hier S. 135). Ähnlich stellt KÜHNE fest, dass sich selbst bei Liedern mit überlieferter Melodie nur die poetologische und nicht die choreographische Dimension ausmachen lasse, „weil das Ereignis Tanz von anderen, es begleitenden Ausdrucksformen, die auch unabhängig vom Tanz vorkommen, überlagert scheint.“ (UDO KÜHNE: *Aspekte einer Poetologie des mittelalterlichen Tanzes*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 [Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37], S. 51–68, hier S. 55).

<sup>165</sup> Vgl. ZIMMERMANN (2012), S. 73–74.

<sup>166</sup> Zur Terminologie des Tanzes vgl. ZIMMERMANN (2012), S. 79–80.

<sup>167</sup> Vgl. PAULE (1994), S. 102–109.

<sup>168</sup> Zur Topik des Gesangs des Minnesängers zum Tanz bei Neidhart und in dessen Tradition vgl. HÜBNER (2012).

<sup>169</sup> *Ûfir hiuſel über al,  
dâ sol ein borte ligen smal,  
vil wol gesenket bin ze tal,  
dâ man ir reiet an dem sal;  
dâ ist ir lip gedrollen,  
ze wunsche wol die vollen.* (4, V. 93–98)

Aber auch zwei der fünf Minnelieder enthalten das Tanzmotiv. Lied 7 setzt gleich mit der Forderung *Wol úf, tanzen úberal* ein und verknüpft in der ersten Strophe den Natureingang mit dem Tanz, der Sinnbild für das Erleben des Frühlings wird. In den folgenden beiden Strophen verliert sich das Motiv zugunsten einer Minneklage. Hingegen findet in Lied 10 ein Wintertanz zur Weihnachtszeit statt, der eng mit dem Frauenpreis verwoben ist. Die Minnedame wird im Rahmen des Tanzes angesprochen<sup>170</sup> und beschrieben. Ihre Tanzbewegungen wirken auf das lyrische Ich<sup>171</sup> und tragen sogar durch das bildhafte Gürtelsenken zur Entblößung der Dame bei. Der Tanz wird also zur Gelegenheit der körperlichen Annäherung an die Minnedame und damit zur Metapher des Sexualaktes. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass das lyrische Ich anderen nur den Tanz mit seiner Dame erlaubt, wenn sie sie nicht „bestäuben“,<sup>172</sup> was nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenden Sinne verstanden werden kann und somit sexuell konnotiert wird.<sup>173</sup>

#### 6.4. Kataloge

Auffällig innerhalb des Tannhäuser-Œuvres ist die Katalogbildung, die nicht einfach als eine Indikation für zunehmenden Formalismus abgetan werden darf, sondern als bestimmendes Charakteristikum genauer in Augenschein genommen werden muss.

Geographische Kataloge im Rahmen der Fahrendenklage im Sangspruch sind schon bei Walther vorgeprägt. Ein derart genretypischer Flusskatalog, der das Weltwissen des lyrischen Ichs unter Beweis stellen soll, nimmt die ganze fünfte Strophe des Spruchtons 12 ein. Er könnte einfach als Zitat der Sangspruchtradition verstanden werden. Doch zeigt die Version in der Berliner Handschrift q, dass Kataloge als wesentliches Merkmal der Tannhäuser-Texte ausgemacht wurden, denn dort wird er stark ausgeweitet und erstreckt sich nun über sechs Strophen, die nicht nur Flüsse, sondern auch Berge und schließlich Länder aufzählen. Hier lässt sich auch beobachten, was MÜLLER für Namenkataloge in der Epik konstatiert, nämlich dass es „gerade bei den Katalogen häufig zu Differenzen zwischen einzelnen Handschriften“<sup>174</sup> komme. Gründe, die laut MÜLLER zu einer Veränderung der Kataloge führen können, sind Anpassung an die Namenskenntnisse eines möglichen Rezipienten-

<sup>170</sup> *nu tanze eht hin, mîn liebez, mîn gelüste!* (11, Str. II, V. 10)

<sup>171</sup> *schrecket vor, sô ist mir wol ze muote  
und ir gürtelsenken machet,  
daz ich underwîlent liebe muoz gedenken.* (11, Str. I, V. 10–12)

<sup>172</sup> *Iu sî der tanz erlobet,  
sô daz ir mîne frouwe niht bestoubet.* (11, Str. IV, V. 1–2)

<sup>173</sup> Zur Sexualmetaphorik des Tanzmotivs in der Neidharttradition und ihrer Ausgestaltung auf Grundlage des kritischen Diskurses geistlicher Schriften vgl. CORA DIETL: *Tanz und Teufel in der Neidharttradition: „Neidhart Fuchs“ und „Großes Neidhartspiel“*, in: ZfdPh 125 (2006), S. 390–414.

<sup>174</sup> MICHAEL MÜLLER: *Namenkataloge. Funktionen und Strukturen einer literarischen Grundform in der deutschen Epik vom hohen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit*, Olms: Hildesheim u.a. 2005 (Dolma, Reihe B, 4), S. 331. Bei MÜLLER findet sich auch der aktuelle Stand zur Namenkatalogforschung in der mittelalterlichen Epik.

kreises, Abstimmung auf die Erzählung und die Schwierigkeiten der mittelalterlichen Textproduktion.<sup>175</sup> Im vorliegenden Fall scheint der Katalogausweitung vornehmlich rhetorische Funktion zuzukommen, da im Sinne einer *aemulatio* die Vorlage, zumindestens quantitativ, übertroffen wird. Dennoch lassen sich im Einzelfall die von MÜLLER vorgebrachten Gründe nicht grundsätzlich ausschließen, wie eine Einflechtung von geographischen Namen, die einem möglichen Publikum bekannt sein könnten, oder die Veränderung einzelner Namen aufgrund der unsicheren Überlieferungssituation.

Doch noch auf andere als auf diese geläufige Weise werden Kataloge in die Sangspruchstöne eingebracht. Zur Betonung der Armut findet sich sowohl in Ton 12 als auch in Ton 14 ein Mängelkatalog. In Ton 12 sollen in der vierten Strophe die personifizierten Mängel, die teilweise bei Bruder Wernher vorgeprägt sind, beim Hausbau helfen, woraufhin dieser gar nicht erst zustande kommt. Hingegen zählt das lyrische Ich in der letzten Strophe des Tons 14 seine Habseligkeiten auf, die sich allesamt als nutzlos erweisen, so dass durch diesen Katalog die hoffnungslose Situation des lyrischen Ichs verdeutlicht wird.

Das sogenannte „Kreuzlied“ bietet einen geographischen Katalog besonderer Art: Im Mittelteil der letzten Strophe werden Winde aufgeführt. Damit ist die epische Tradition der Antike aufgerufen, die solche Windkataloge kennt.<sup>176</sup>

Eher ungewöhnlich sind Kataloge im Minnesang, doch sind sie in allen drei Minnedienstliedern (8, 9 und 10) aufgenommen. Dort sieht sich das lyrische Ich mit unlösbaren Aufgaben konfrontiert, diese Adynata sind in Katalogen zusammengestellt und speisen sich aus unterschiedlichen Bildbereichen. Dabei wird literarisches und mythologisches Wissen, z.B. über das Parisurteil, genauso aufgerufen wie naturwissenschaftliche Kenntnisse, z.B. über den Feuersalamander. Könnte in Lied 8 auch von einer Adynatareihe gesprochen werden, da hier nur drei zusammengestellt sind, handelt es sich in Lied 9 schon um elf Adynata und bei Lied 10 um zwölf. Vermutlich weil sie im Minnesang eher untypisch sind und das bestimmende Element dieser drei Minnelieder darstellen, gaben diese umfassenden Kataloge in der Forschung Anlass zu Spekulationen, die eine Kritik bzw. Ironisierung des Minnekonzepts annahmen.<sup>177</sup> Es ist unbestritten, dass die Adynatakataloge das Dienstverhältnis überzeichnen, dies könnte aber auch der literarischen Tradition geschuldet sein, deren Kenntnis hier demonstriert wird. Bei Lied 9 wird der Adynatakatalog gegenüber C in der Fassung von b nur geringfügig variiert, hingegen findet in der späteren Handschrift k eine umfassende Ausweitung des Kata-

---

<sup>175</sup> Vgl. ebd.

<sup>176</sup> Vgl. z.B. Vergils *Aeneis*, Buch I, V. 82–86.

<sup>177</sup> Vgl. z.B. PETZSCH (1981).

logteils statt. Ähnlich wie schon beim Sangspruch 12 könnte dies einem *aemulatio*-Anspruch geschuldet sein.

Besonders umfassende Kataloge bieten die Leichs 4, 5 und 6, die zeigen, dass sich gerade in dieser lyrischen Großform Kataloge besonders organisch einfügen lassen. In Leich 4 rahmt der Frauenpreis einen Katalog, der 22 Frauen und 20 Männer aus der antiken Mythologie und der mittelalterlichen Literatur aufzählt. Dabei könnte eingangs noch ein Bezug zur Minnedame angenommen werden, die den aufgezählten Frauen in Schönheit und Tugend voransteht, doch verliert sich dieser nach einigen Versen und lässt damit das literarische Wissen Selbstzweck werden. Ähnlich verhält es sich in Leich 5, der einen Katalog von Herrschern und Reichen bietet, damit aber nicht nur historisches Wissen aufruft, sondern auch literarisches, da viele der Fürsten und Territorien aus der Artusepik, insbesondere aus Wolframs *Willehalm*, bekannt sind.

Hingegen steht der Katalog ehemaliger und zeitgenössischer Gönner in Leich 6 eher der Sangspruchtradition nahe und die genannten Herrscher sind auch alle historisch nachgewiesen. Bevor der Text abbricht, wird die Nennung des idealen Fürsten versprochen,<sup>178</sup> die dann aber ausbleibt, so dass der Katalog auch panegyrische Funktion haben könnte.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Kataloge im Tannhäuser-Ceuvre oftmals dazu dienen, bestimmte Traditionen aufzurufen. Dabei demonstrieren sie selbstverständlich auch die Weltgewandtheit und das Wissen des Sprechenden. So lassen sie sich nicht eindeutig einer der von WITTSTRUCK in Anlehnung an die antike Rhetorik aufgestellten Funktionen von *congeries* zuordnen.<sup>179</sup> Denn die Tannhäuser-Kataloge nehmen ausnahmslos alle drei Funktionen ein. Sie unterstützen die *evidentia*, indem sie die Autorität des lyrischen Ichs hervorheben, zielen in ihrem Umfang und oftmals auch in ihrer Einbindung, z.B. in einen Minnekontext, auf eine Hyperbel und eignen damit der *amplificatio*. Auch eine *percursio* lässt sich den Katalogen nicht absprechen, wenn man annimmt, dass in den Sangsprüchen anstelle der Kataloge sonst eine ausführliche Reiseschilderung, in den Leichs eine Figurenhandlung o.ä. eingefügt wäre.

## 6.5. Spuren der Sage

Anklänge an die spätere Sagengestalt sind im Tannhäuser-Ceuvre vor allem in der Freuden- und Lusterfahrung zu sehen sowie im erotisch konnotierten Tanz. Dieses orgiastische Zelebrieren der Minne mag gut zu jemandem passen, der im Venusberg seine Sexualität frei auslebt.

---

<sup>178</sup> *Ich wil den fürsten nennen,  
ob ir in welt erkennen:  
sîn gruoz und ouch sîn lachen,  
daz kan mir fröide machen!* (6, V. 145–148)

<sup>179</sup> vgl. WILFRIED WITTSTRUCK: *Der dichterische Namensgebrauch in der deutschen Literatur des Spätmittelalters*, Fink: München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften 61), S. 355–396.

Unter den Leichs sind es vor allem der zweite und dritte, die durch die pastorellenhaften Elemente und die (körperlich) erfüllten Liebesbeziehungen Erotik vermitteln.

Von den Minneliedern ist das elfte übermäßig erotisch ausgeprägt: Beim Wintertanz kommen sich das lyrische Ich und die Minnedame näher und gleich in der ersten Strophe deutet das Gürtelsken eine sexuelle Beziehung an, im Tanz entblößt sich die Dame weiter, so dass das lyrische Ich sogar einen Blick auf ihren braun behaarten Venushügel erhascht.<sup>180</sup> Auch wenn dieser nur umschrieben wird, könnte Sexualität kaum deutlicher artikuliert werden. Der Venusberg der Sage kann u.a. auch als Anspielung auf dieses weibliche Geschlechtsmerkmal gemeint sein. Seine Erwähnung im Lied könnte also auf die Sage verweisen.

Doch wird die römische Liebesgöttin Venus auch an drei Stellen des Œuvres direkt angesprochen, und zwar im Rahmen des Sagenkreises um den Trojanischen Krieg, dem das Parisurteil voranging: Paris entschied sich, als es um die Wahl der Schönsten ging, für Venus, weil diese ihm die Liebe versprach. Die zerstörerische Macht der Liebe ist dabei gleich mitgedacht, raubte Paris doch mit Venus' Unterstützung Helena, was den Trojanischen Krieg auslöste. Venus, die den Apfel gegen die Liebe tauscht, tritt im Mythenkatalog des Leichs 4 auf.<sup>181</sup> Außerdem ist der Parisapfel einer der Gegenstände, die das lyrische Ich in den Minnedienstliedern seiner Dame als Liebesbeweis bringen soll, Venus wird dabei stets als ursprüngliche Empfängerin erwähnt.<sup>182</sup> Zweifellos ist ein Vergleich der Minnedame mit der Liebesgöttin angestrebt, in Lied 9 schließt sich als nächster Gegenstand dann aber unmittelbar der Mantel Marias an. Hier wird also auch schon das Spannungsfeld zwischen leiblicher und geistiger Liebe, zwischen erotischer Liebesgespielin und keuscher Jungfrau aufgerufen, das später die Sage prägt.

Außerdem könnten natürlich noch die Reise im „Kreuzlied“ 13, wenn sie als Pilgerschaft ausgedeutet wird, und das Fahrendendasein im Allgemeinen, wie es vor allem in den Tönen 12 und 14 zutage tritt, als Anspielungen auf die Sage gewertet werden.

---

<sup>180</sup> *lindiu diehel, reitbrún ist ir meinel  
ir sitzel gedrolle.* (11, Str. III, V. 10–11)

<sup>181</sup> *Vênus ein apfel wart gegeben,  
dâ von sô huop sich michel nôt:  
dar umbe gap Paris sîn leben,  
dâ lac ouch Menalaus tô.* (4, V. 21–24)

<sup>182</sup> *si gert des apfels,  
den Paris gap  
dur minne  
der gütinne.* (8, Str. II, V. 7–10)  
*und den apfel, den Paris gap  
dur minne Vênus der gütinne,  
Und den mantel, der beslôz  
gar die frowen, diu ist unwandelbære.* (9, Str. III, V. 7–10)

## 7. Einrichtung des Kommentars

In seiner Besprechung wählt der Kommentar die Kieler Online-Edition als Textgrundlage und folgt damit der ursprünglichen Reihenfolge der Tannhäuser-Texte in C. Anders als bei PAULE und KISCHKEL werden also keine thematischen Gruppen zusammengestellt, sondern die Leichs, Lieder und Sprüche im Überlieferungskontext betrachtet. Diesem ist auch jeweils der erste Abschnitt gewidmet, in dem der genaue Umfang des Textes und seine Ausstattung und Einrichtung kurz erläutert werden. Daran schließt sich eine formale Analyse an, der ein Überblick über den Inhalt und die wichtigsten Forschungsthesen zum jeweiligen Text folgen. Eine Untergliederung, etwa in Regesten und Forschungsüberblick, bietet sich nicht an, da der Inhalt einiger Texte im Tannhäuser-Œuvre je nach Interpretationsansatz unterschiedlich gelesen wird. So kann nur durch eine Verknüpfung beider Bereiche ein effektiver Überblick gegeben werden, der unterschiedliche Lesarten nebeneinanderstellt.

Schließlich folgt ein ausführlicher Stellenkommentar, der auf intertextuelle oder pragmatische Bezüge verweist und den handschriftlichen Text so gut wie möglich zu erklären sucht. Nach dem Kommentar eines jeden Textes sind die Quellen, die verwendet wurden, aufgeführt, und zwar in der Reihenfolge, in der sie im Kommentar erwähnt werden. Zudem wird eine Auswahl der relevanten Forschungsliteratur geboten, die nach Erscheinungsdatum absteigend sortiert ist.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Editionen, Kommentare und Monographien, die das ganze Tannhäuser-Œuvre oder zumindest größere Ausschnitte behandeln (siehe Einführung 4.1. und 4.2.) und dementsprechend häufig angegeben werden, sind mit Autor und Erscheinungsdatum abgekürzt, um zu viele Redundanzen zu vermeiden.

## Teil II: Kommentare

### Tannhäuser 1: *Uns kumt ein wunneclîchiu zît*

#### Überlieferung

Auf der Rückseite der Miniatur, Blatt 264v, beginnt dieser Leich als erster Text der Tannhäuser-sammlung mit einer reich verzierten Initiale in Rot-Blau und füllt die gesamte Seite genau aus. Von der Initiale ausgehend rankt ungefähr 30 Zeilen lang (ca. bis V. 40) ein abwechselnd rot-blaues Band den Text entlang, das sich zum Seitenende hin zu einer roten, geschwungenen Linie verjüngt. Der Text ist fortlaufend und ohne Absätze geschrieben.

#### Form

Die Melodie des Leichs ist unbekannt, es sind jedoch metrisch ähnliche Versgruppen zu identifizieren, anhand derer sich die Form des Leichs rekonstruieren lässt. Die Versikel lauten wie folgt:

A A A A A B B B A A C C D C C C A C D

E F E G H I<sub>1</sub> I<sub>2</sub> E E E

K<sub>1</sub> K<sub>2</sub> F L M E E G N O.

Daraus ergeben sich drei Abschnitte, die formal voneinander abgesetzt sind. Der erste und längste (V. 1–54) entwickelt sich über die Versikel A bis D mit ausschließlich männlichen Kadenzen und ist auch in der Handschrift vom übrigen Text abgegrenzt, da mit ihm die Spalte a endet. Im zweiten Abschnitt (V. 55–88), in dem der Versikel E dominiert, werden keine der bereits bekannten Versikel aufgenommen, die Kadenzen sind männlich und weiblich. Der dritte Abschnitt (V. 89–116) nimmt mit E, F und G Bestandteile des zweiten auf und setzt diesen, auch in den Kadenzen, fort.

Schon SIEBERT nimmt diese Einteilung vor, der WACHINGER und KISCHKEL grundsätzlich folgen, auch wenn WACHINGER sich für eine Auflösung der Binnenreime in den Versikeln G und C zugunsten eines Endreims mit Waise entscheidet. So zählt er im ersten Abschnitt zwölf Verse mehr, in den beiden folgenden je zwei Verse mehr. KISCHKEL identifiziert den vorvorletzten Versikel mit F und sieht den letzten als einen Refrain an, ohne eine Erklärung dazu abzugeben (vgl. auch CAMMAROTA, S. 144).

#### Inhalt

Die inhaltliche Struktur korrespondiert mit der formalen. Der erste Abschnitt verknüpft einen Frühlingseingang mit einem allgemeinen Herrscherlob (V. 1–54). Im Fokus steht dabei die Person Friedrichs, dem auch das Interesse des zweiten Abschnitts gilt (V. 55–88). Erst der dritte Abschnitt weist mit der Tanzaufforderung auf die Jahreszeit zurück und verbindet das Tanzmotiv mit dem Herrscherlob, indem der Fürst als Tänzer dargestellt wird (V. 89–116). Es gilt als gesichert, dass Herzog Friedrich II. von Österreich gerühmt wird, dessen Vater Leopold bereits von Walther besungen wurde (Leopoldston, 55, VI, L84,1ff). Aufgrund der Anspielung auf die in Aussicht stehende Königskrone wird der Leich in der Regel auf das Jahr 1245 datiert, in dem sich Friedrich Hoffnungen auf seine Krönung machte (vgl. SIEBERT, S. 126). Dies kann aber nur eine Vermutung bleiben, die keinesfalls die Unterstellung rechtfertigt, der Leich sei vornehmlich zu propagandistischen Zwecken verfasst worden (vgl. WIESSNER, S. 92). Zwar steht der Preis Friedrichs im Zentrum des Leichs, doch kommt dem Thema Maitanz ein ebenso großer Stellenwert zu. Insbesondere der dritte Abschnitt zeigt den Herrscher in einer Tänzerrolle, die zwar positiv besetzt, aber für einen König nicht unbedingt angemessen ist. Dieser erste Leich ist gewissermaßen exemplarisch für das Tannhäuser-Ceuvre in C, da die Gattungsgrenzen verschwimmen. Panegyrik und Gönnerheische, die traditionell der Sangspruchdichtung zugeschrieben werden, vermischen sich mit einer jahreszeitlichen Tanzszenerie, die der Minnesang-Tradition entstammt, und werden in der komplexen Form des Leichs gebunden.

## Stellenkommentar

### V. 1–54

#### Lob der Herrschertugenden Friedrichs

Gleich zu Beginn wird deutlich, dass in diesem Leich eine „Verknüpfung gattungsmäßig verschiedener Themenbereiche“ (RAGOTZKY, S. 101) vorliegt. An einen Frühlingseingang mit Maienlob (V. 1–6), wie er aus dem Minnesang bekannt ist, schließt sich nahtlos Panegyrik an, indem der Fürst in die jahreszeitliche Szenerie eingeführt wird (V. 8). Es folgt eine allgemeine Beschreibung von Friedrichs Herrscherqualitäten, die ihren Höhepunkt in der Ausdeutung seines Namens findet (V. 53–54), der damit auch zum ersten und letzten Mal erwähnt wird.

#### V. 1

*Uns kumt ein wunneclīchiu zīt* Durch den *dativus commodi* wird das Publikum von vornherein ins Geschehen einbezogen. Die Charakterisierung der Zeit als *wunneclīchiu* könnte sich sowohl auf die Jahreszeit als auch auf die Regierungszeit Friedrichs beziehen, vermutlich sind beide Konnotationen intendiert.

#### V. 2

*des fröit sich allez, daz dir ist* Die Emotion der *fröide* bestimmt nicht nur die Jahreszeit, sondern deutet auch auf die Haltung gegenüber Friedrichs Herrschaft voraus. Das *dir* könnte entweder Personalpronomen der 2. Person Singular sein, das Gott und somit die ganze Schöpfung meint, oder eine abgeschwächte Form von *dâr* (vgl. CAMMAROTA, S. 144).

#### V. 3

*Diu manigen hochgemüete git.* Der Begriff *hochgemüete* deutet auf eine Festlichkeit im höfischen Kontext hin.

#### V. 4

*sô wol dir, meie, daz du bist* Der personifizierte Mai wird preisend angeredet.

#### V. 5

*Sô rehte wunneclīche komen!* Das Enjambement über die Versikelgrenze hinweg erhöht durch die Verzögerung die freudige Erwartung des Maimonats.

#### V. 7

*Wir hân daz alle wol vernomen* Die Wiederaufnahme der 1. Person Plural bezieht das Publikum in das preisende Gefolge Friedrichs mit ein.

#### V. 8

*wie der fürste leben wil* Hier wird das Thema des gesamten Abschnitts klar definiert: die Lebensführung Friedrichs.

#### V. 9ff

*In CEsterrīche und anderswâ* Der Ausgangspunkt von Friedrichs Machtbereich, seine Heimat Österreich, wird direkt angesprochen, während die Erweiterung seines Herrschaftsanspruches sehr allgemein formuliert ist.

V. 12

***an allen dincen wîs*** Als erster Vorzug Friedrichs wird die *wîsheit* benannt, also eine der vier Kardinaltugenden, die in antiker Tradition in den Tugendlehren des Mittelalters gefordert wurden, z.B. bei Thomas von Aquin (vgl. *De virtutibus, Quaestiones disputatae* X, V).

V. 13

***Er hât sîn dinc vollbrâht alsô*** In ihrer Allgemeinheit kann diese Formulierung für Friedrichs Herrscherqualitäten gültig sein, wobei ein Bezug zur direkt vorher genannten *wîsheit* naheliegt.

V. 17f

***Mit êren rîchet er, der helt,*** Die *êre* wird als zweite herausragende Eigenschaft Friedrichs angeführt, zudem wird der als *helt* attribuierte Herrscher als gerade in einer Entwicklung befindlich dargestellt. Seine Macht ist also im Begriff sich auszuweiten.

V. 19

***In weiz, ob irs gelouben welt*** In diese Beteuerungsformel wird erneut das Publikum einbezogen.

V. 20

***er lât es niht durch smâhen haz.*** Wer hier versucht, Friedrich aus einem *smâhen haz* zu behindern, wird nicht eindeutig geklärt. Vermutlich sind die später angesprochenen Gegner des Fürsten gemeint. Dass dieser an seinen Tugenden trotz der Opposition festhält, soll aber sicherlich seine Überlegenheit und Standhaftigkeit demonstrieren.

V. 21f

***Nâch sîner wirde in nieman gar geloben kan*** Die nächste Kategorie, in der sich Friedrich profiliert, die *wirde*, wird mit diesem Unsagbarkeitstopos und einer anschließenden rhetorischen Frage als übermäßig groß dargestellt.

V. 24

***Des hært man ime die wîsen und die besten*** Als Zeugen des Dichter-Ichs werden diejenigen angerufen, die durch ihre intellektuellen und moralischen Fähigkeiten überzeugen, konkrete Personen im Umfeld des Fürsten sind aber nicht zu identifizieren.

V. 25ff

***Si slâfent noch, er wecket si, des dunket mich*** In diesem Kontext müsste sich das Personalpronomen eigentlich auf *die wîsen und die besten* beziehen. Nur bleibt unklar, warum diese nun kritisiert werden, da sie doch in V. 24 mit dem Dichter als diejenigen dargestellt werden, die Friedrich preisen. Es wäre nur denkbar, dass Friedrichs Lob noch einmal verstärkt werden soll, indem selbst diese Personengruppe ihm unterlegen ist. Doch ist es wahrscheinlicher, dass Friedrichs Gegner gemeint sind, wie SIEBERT vermutet (vgl. S. 127).

V. 28

***daz ist mîn rât, ez mac geschaden*** Das lyrische Ich inszeniert sich als Ratgeber, der Friedrichs Größe voll erfasst, die den Angesprochenen, seien es nun Gegner oder Widerständler in den eigenen Reihen, zu entgehen scheint. Damit stellt es sich in besondere Nähe zum Fürsten. Dieser politische Rat ist nach LAUER als Fürstenmahnung zu klassifizieren, die vor allem bei Walther von der Vogelweide mit einer Freund-Feind-Dichotomie argumentiert (vgl. S. 200–208).

V. 31f

**Und müezen alle wîchen vor** Bis hierhin hätte es sich noch um eine allgemeine Darstellung handeln können, von diesem Vers an wird es zunehmend militärisch. Im Rückblick erhalten so auch die vorangegangenen Verse eine andere Konnotation: An den Preis von Friedrichs Eigenschaften *wîsheit, êre* und *wirde* schließt sich nahtlos das Lob seiner Überlegenheit auf dem Felde an.

V. 34

**vil schône alsam ein adelar** Der Adler gilt in Anlehnung an die antike Mythologie im Mittelalter als König der Vögel und soll hier die Macht Friedrichs über seine (Kriegs)Gegner symbolisieren (vgl. LMA, Bd. I, Sp. 153 [ELISABETH LUCCHESI-PALLI]).

V. 35

**Sînem râte bin ich holt** Von den anderen kommt das Dichter-Ich hier wieder auf sich selbst zurück, vermutlich um einen Kontrast zu erzeugen, da es sich dem Fürsten aufgrund von dessen moralischen Qualitäten bedingungslos unterwirft.

V. 37

**Er hât und mag und getar getuon, der stolze Wâleis unverzaget** Hier klingt Walthers Lob von Friedrichs Vater Leopold an (vgl. KÜCK, S. 209): *er mac, er hât, er tuot* (Unmutston, 12, XIV, V. 7, L35,3). Es werden sowohl der Besitz nicht nur materieller, sondern auch moralischer Güter sowie sein Vermögen in jeder Hinsicht betont. Gegenüber dem Vorbild wird mit dem *getar* noch eine neue Komponente angesprochen: Friedrich handelt nicht einfach, er besitzt auch den Mut dazu. Dieses *turren* ist eine weitere Herrscherqualität, die sich besonders auf die Heeresführung auswirkt. Bei *Wâleis* handelt es sich um den topographischen Beinamen *Parzivals*, der als Bezeichnung für hervorragende Ritter gilt (vgl. WACHINGER, S. 722). Dieser findet auch in ähnlicher Weise Verwendung im fünften Leich (siehe Tannhäuser 5, V. 55).

V. 39f

**Er hât niht wandels umb ein hâr** In diesen beiden Versen werden die Herrschertugenden der *triuwe* und *statekeit* umschrieben.

V. 41f

**Mit im sô varnt juden, cristen, Kriechen, Valwen, heiden vil** Die Größe und Vielfalt von Friedrichs Gefolge verweist auf dessen Ansehen und Macht als Feldherr. Laut ASHCROFT wird hier „politisch Kontroverses durch höfische Stilisierung entschärft“ (ASHCROFT, S. 103), der historische Friedrich sei nämlich durchaus aggressiv gegen seine Nachbarn vorgegangen.

Mit *Valwen* sind die *Kumanen* gemeint, die im Mittelhochdeutschen mit dieser Farbbezeichnung versehen werden (vgl. LMA, Bd. V, Sp. 1568–1569 [HANSGERD GÖCKENJAN]). Der nomadische Volksstamm, der in Ungarn siedelte, wird u.a. auch im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg erwähnt (vgl. V. 9898). Eine Identifizierung der *Valwen* als *Kumanen* bietet ein Brief von 1241: *Comani, quos Theutonice Valven appellamus* (MGH SS. 28.208).

In einem von Neidharts Winterliedern, das die *dörper* mit einer bevorstehenden Ankunft des Kaisers konfrontiert, werden ebenfalls verschiedene Bevölkerungsgruppen im Gefolge Herzog Friedrichs genannt:

*er und alle die helde sein,*

*Welich, Zockell, Teuczsch und Unger.* (Winterlied 36, SNE I: c112, IX, 5–6/ L102,28f)

V. 43

**Der ist behalden, swannen er vert, bî im, ist er ein fromer man** Seiner Aufgabe als Herrscher gemäß bietet Friedrich Schutz, jedoch nur unter der Bedingung, dass seine Untertanen tüchtig sind.

V. 44

**Manigen armen er berâtet: ich hebe an mir selben an** Für die Herrschertugend *milte* bietet das Dichter-Ich sich selbst als Beispiel an, was der typischen Gönner-Sänger-Beziehung im Sangspruch entspricht. So wird in verdeckter Heische die *milte* gepriesen, quasi als „Prüfstein, an dem der Herr beispielhaft seine Tugendhaftigkeit und auch seine Politikfähigkeit erweisen kann“ (TERVOOREN, S. 51; vgl. dort auch zur Heische in der Gönner-Dichter-Beziehung im Sangspruch im Allgemeinen).

V. 45f

**Dâbi schaffet er den besten vride uber elliu sîniu lant** Als hervorstechende Herrscherqualität Friedrichs im außenpolitischen Bereich wird das Erhalten des Friedens benannt. Es folgt eine Aufzählung weiterer Betätigungsfelder des Fürsten, nämlich die Hoheit über den Handel und Schutz gegen Raub und Brand.

V. 47f

**Sîn herze bliet alsam ein boun** *Pars pro toto* wird das Herz Friedrichs mit einem blühenden Baum verglichen, das *tertium comparationis* wird in V. 48 explizit genannt: Beide bringen *fröide*.

V. 49f

**ir aller milte ist gar ein trouen** Hier erfolgt wiederum eine Gegenüberstellung mit nicht näher spezifizierten Gegenspielern, deren *milte* die Friedrichs nicht erreichen kann.

V. 51f

**Min geloube ist daz** Hervorgehoben als Überzeugung des Sänger-Ichs wird Friedrich eine eigentlich göttliche Eigenschaft zugesprochen, nämlich durch seinen Anblick Unglück abwenden zu können.

V. 53f

**Er mac wol heizen Friderîch** Das *argumentum a nomine* schließt die Reihe von Friedrichs Herrschertugenden, deren Wert durch seine Unvergleichbarkeit begründet wird.

## V. 55–88

### Friedrich als Minnesänger

Eine inhaltliche Parallelisierung der Abschnitte I und II, wie sie KISCHKEL vornimmt, indem er auf die „erste politisch akzentuierte Tugendreihe“ (KISCHKEL, S. 130) eine „zweite höfisch ausgestaltete“ (ebd.) folgen sieht, kann nicht überzeugen. Beide Abschnitte preisen Friedrich, und damit hören die Gemeinsamkeiten auch schon auf. Während zunächst typisch panegyrische Motive verwendet werden, die den Text in die Nähe des Sangspruchs rücken (siehe hierzu z.B. das Walther-Zitat in V. 37), wird im zweiten Abschnitt nach Neidhartschem Vorbild Friedrich als Minnesänger stilisiert (vgl. Neidharts Winterlied 29, SNE I: R 18/ L85,6ff). Auch die ihm zugeschriebenen Tugenden sind nicht die eines höfischen Herrschers, sondern die eines höfischen Sängers. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass das Sänger-Ich ihm nicht durch seinen Sang zu Ruhm verhelfen, sondern vielmehr dem Fürsten beim Singen selbst helfen möchte (siehe V. 71f).

V. 55ff

**In kurzen zîten daz geschiht** Aufgrund dieser Andeutung einer möglichen Krönung Friedrichs datieren SIEBERT u.a. den Leich auf das Frühjahr 1245, da sich Friedrich, nachdem ihm der Kaiser

einen Ring übersendet hatte, Hoffnungen auf die Königskrone machen konnte (vgl. SIEBERT, S. 126). Dennoch ist es auch möglich, dass der Text schon früher entstand – immerhin könnte Friedrich die Krone schon länger angestrebt haben – oder sogar später, um diese nachträglich noch einzufordern.

V. 57f

**Schône ûf sînem houpte siht** Indem das Adverb *schône* diesen und den folgenden Vers durch Wiederholung rahmt und zuerst auf den Anblick des gekrönten Hauptes und dann auf das königliche Auftreten bezogen wird, wird betont, wie gut Friedrich in die Rolle des Königs passt. Der Topos der Kroneneignung findet sich z.B. auch in Walthers Erstem Philippston (vgl. 9, I, L18,29ff, siehe ähnlich auch Tannhäuser 6, V. 93).

V. 59

**Er ist unser wunne** Diese Personifizierung erinnert an die *wunneclîchiu zît* aus V. 1. Das ist deshalb besonders passend, da im Folgenden wieder Elemente des Minnesangs verwendet werden, der durch den Frühlingseingang schon anzitiert wurde. Blieb die *wunne* dort noch allgemein und war so auf die Jahreszeit zu beziehen, ist hier der Grund klar definiert, nämlich Friedrich.

V. 60

**glanz alsam diu sunne** Bei diesem Vergleich Friedrichs mit der Sonne bildet seine Ausstrahlung und damit seine umfassende Wirkung das *tertium comparationis*.

V. 61f

**Sô ist sîn tugendhafter lîp** Hier werden die in Abschnitt I eingeführten Herrschertugenden noch einmal zusammenfassend aufgegriffen.

V. 63f

**Elliu wol getânen wîp** Das Herrscherlob nimmt eine unerwartete Wendung: Friedrichs Erfolg bei den Damen wird beschrieben, der eher zu der Rolle eines Minnesängers als zu der eines idealen Herrschers passt.

V. 65f

**vil dicke bî dem Rîne** Die Verbreitung des Minneruhms wird durch die exemplarische Nennung topographischer Namen betont, wie sie sich in zahlreichen Tannhäuser-Texten findet (siehe z.B. Tannhäuser 5, 12 und 14). Dabei sind der *Rhein* und die *Alpen* als hinreichend bekannte und gegensätzliche Lebensräume gewählt.

V. 66

**Allenthalben ûf dien alben lopt man in wol und die sîne** Vermutlich zählt sich auch das Sänger-Ich zu dem Kreis des Gefolges um Friedrich, das mit *und die sîne* in das Lob einbezogen wird.

V. 67

**ûf dem wazzer und dem plâne ist er sô vermezzen** Der Verbreitungsgrad aus V. 65f wird verallgemeinert wieder aufgegriffen und umfasst nun die ganze Welt.

V. 68

**In weiz niht, des an dem degen iender sî vergezzen** Durch die Litotes wird die Vollkommenheit Friedrichs umschrieben.

V. 69

**Trûric herze frô** Wie schon in V. 59 hat auch hier der Fürst dieselbe Wirkung, die nach den Konventionen des Minnesangs dem Frühling zugesprochen wird.

V. 70

**wirt von im, swanne er singet dien frowen den reigen** Die Machtentfaltung des Herrschers durch seinen (Minne)Sang ist ein recht ungewöhnliches Motiv, das sich so aber auch in Neidharts Winterlied 29 findet (vgl. SNE I: R18, III/ L85,30ff).

V. 71

**Sô hilfe ich im sô** Auch das Sänger-Ich als Helfer des Minnesänger-Fürsten kennt Neidhart:  
*we, wer singet uns den sumer niuwiu minneliet?*  
*daz tut min her Trostelin*  
*und min hoveherre;*  
*der gehelfe scholt ich sin.* (SNE I: R 18, III, 4–7/ L85,33ff)

V. 72

**daz ich singe mit im zaller zît gerne den meien** Von einer Normalisierung zugunsten eines reinen Reimes auf **reigen** (V. 70), wie SIEBERT sie vornimmt, sollte abgesehen werden, da sie metrisch nicht notwendig ist.

V. 73f

**Sîn schimpf, der ist guot** Im Folgenden werden wiederholt Qualitäten eines Minnesängers mit denen eines Herrschers verknüpft. Als erstes werden Friedrichs Scherze gelobt, deren Güte durch seine *milte* begründet wird.

V. 75

**Da bî hôch gemuot** Dies ist eine weitere Herrschertugend, die sich aber auch auf die Stimmung beim Singen beziehen kann.

V. 76

**offenbar- lich getar. sîn guot, daz ist gemeine** Hier liegt der Binnenreim zwischen den Wortsilben, was für das Tannhäuser-Œuvre ungewöhnlich ist.

V. 77ff

**Er ist zallen zîten frô** In diesem Versikel dominiert die Beschreibung der Freude, die Friedrich zum Ausdruck bringt.

V. 78

**im zimt so wol das lachen** Die Wendung findet sich wiederholt im Œuvre des Tannhäusers (siehe Tannhäuser 3, V. 84; 4, V. 107; 7, Str. II, V. 10; 11, Str. IV, V. 5; zum Motiv des Lachens vgl. KISCHKEL, S. 162–163). Auffällig ist, dass sie sonst stets auf die Minnedame angewendet wird. Der Fürst wird hier also wie sonst eine Dame umworben und gepriesen, indem ihm angenehme Qualitäten zugesprochen werden.

V. 81

**Vest alsam ein adamant** Schon seit der Antike ist der Diamant für seine Härte bekannt (vgl. LMA, Bd. III, Sp. 967 [GUIDO JÜTTNER]). Plinius der Ältere berichtet in seiner *Naturalis historia*, dass er sowohl Schlägen als auch Feuer widerstehe (vgl. Buch XXXVII, 4, 15). Der Vergleich bezieht

sich auf die Herrschertugend *state*, die sich nicht nur auf Friedrichs Charakter, sondern auch auf seinen Ruhm erstreckt (siehe V. 83).

V. 85f

***Lobe in ieman baz danne ich*** Das Sänger-Ich stilisiert sich als der Beste unter den Preisenden Friedrichs.

V. 87f

***Alle singer, dunket mich*** Dass es unmöglich erscheint, den Fürsten angemessen zu preisen, ist erneut Ausdruck der überragenden Qualität Friedrichs.

## V. 88–116

### Tanzszenerie

Unvermittelt und anscheinend zusammenhangslos schließt sich an den Preis Friedrichs in den ersten beiden Abschnitten in V. 88 eine Tanzaufforderung an. Zwar sind bereits Gattungselemente des Minnesangs eingeführt und das Tanzmotiv erscheint so an sich folgerichtig, da gerade in den Liedern des Tannhauzers der Tanz eng mit der erfüllten Liebe korreliert ist (siehe z.B. Tannhauer 7), aber der Fürst wird in diesem dritten Abschnitt mit keinem einzigen Wort mehr erwähnt. Insgesamt erinnert die Ausgelassenheit des Tanzpublikums an eine Szene aus der Vagantenlyrik und Neidhardtdichtung. RAGOTZKY versucht eine inhaltliche Anbindung an die ersten beiden Abschnitte, indem sie von einer „Substitution der Rollen von Minnedame und Herrscher“ (RAGOTZKY, S. 121) ausgeht, das ist jedoch nicht am Text zu belegen. In seiner Funktion als Freudenspender nimmt Friedrich im zweiten Abschnitt lediglich die Sangerrolle ein; dass er einer der Minnedamen, denn es sind ja gleich mehrere, aus dem dritten Abschnitt gleichgesetzt werden soll, scheint absurd, zumal diese nur knapp und in Hinblick auf ihre körperlichen Vorzüge gepriesen werden.

V. 89

***Nu dar! diu schar wirt aber michel, komen wir zesamme in der gazze von dien strazen*** Die Tanzaufforderung markiert den Wechsel in das motivische Umfeld eines neuen Genres, des Tanzlieds. Entsprechend dem in V. 41f beschriebenen Gefolge Friedrichs wird die Tanzschar auch sehr groß, wenn der Fürst sich ihr anschließt.

Der Ausdruck *gazze* meint einen nicht weiter definierten Platz, auf dem sich die Tanzenden versammeln (vgl. SIEBERT, S. 129) und könnte eventuell auf eine Position bei einer bestimmten Tanzfigur verweisen.

V. 90

***Nu dan! ich kan noch wunder machen, des ich niht wil lazen*** Das Sänger-Ich spricht in der Rolle des Tanzanfuhers und verspricht ein außergewöhnliches Vergnügen.

V. 91

***Mit mir sult ir komen uf den anger*** Auf dem *anger* fanden politische Versammlungen und kulturelle Veranstaltungen wie Tanzfeste statt.

V. 92f

***Da sint diu kint, vor dien man muoz beide floiten unde gigen*** Zunächst wird eine allgemeine Gruppe von musikalisch zu umwerbenden Frauen eingeführt, innerhalb der sich eine bestimmte Minnedame bewegt, auf die sich dann der Blickwinkel verengt, nämlich *diu guote* (V. 93).

V. 94

**mit ir pfâwenhuote** Die Pfauenfeder könnte entweder Symbol des Frühlings sein oder mit einer eher spätmittelalterlichen Konnotation für die Überheblichkeit der Dame stehen (vgl. LMA, Bd. VI, Sp. 2027 [JOSEF ENGEMANN]).

V. 97

**Bî den linden sol man vinden** Die Linde markiert im Mittelalter häufig den Dorfmittelpunkt, sie dient als „Tanz- und Kommunikationsstätte“ (LMA, Bd. V, Sp. 1999 [CHRISTOPH DAXELMÜLLER]). In der Minnelyrik hat sie sich als Handlungsort für das Tanzgeschehen etabliert (vgl. Neidharts Sommerlieder, z.B. 16, SNE I: R 50/ L18,4ff).

V. 101

**Jâ wâ lât si sich vinden?** Diese onomatopoetische rhetorische Frage lenkt die Aufmerksamkeit erneut auf eine Minnedame, wobei unklar bleibt, ob es sich um die zuerst erwähnte handelt.

V. 102

**sâ dâ bî den schœnen kinden** Die beinahe wörtliche Wiederholung des V. 93 unterscheidet sich nur darin, dass dort der Aufenthaltsort des Sänger-Ichs und hier der der Minnedame angegeben wird. Das dient zum einen der Betonung ihrer Schönheit, da sie sich unter **schœnen kinden** auszeichnet, und zeigt zum anderen die Nähe zum Sänger-Ich.

V. 103

**Dâ sol nieman sîn unfrô** Ist im zweiten Abschnitt noch Friedrich der Garant für *fröide*, übernimmt im dritten Abschnitt das Sänger-Ich diese Rolle. Damit werden der Fürst und das Sänger-Ich in ihrem Handeln parallelisiert und erscheinen wie schon zuvor als gemeinsame Akteure im Tanzgeschehen.

V. 104

**dâ der Tanbûsere** Bezeichnenderweise spricht das Sänger-Ich im Kontext des Tanzes von sich selbst in der dritten Person, als ob es das Geschehen von außen beobachtete. Auch dies stellt es in Nähe zu Friedrich.

V. 107

**Wære dâ niht frô Kiunigunt** Vermutlich handelt es sich hier um eine neue Minnedame, die mit anderen Attributen ausgestattet ist als die mit dem Pfauenfederhut.

V. 108

**mit ir reiden læcken** Anders als SIEBERT und WACHINGER es tun, spricht nichts dagegen, den Umlaut zu erhalten, da die Bedeutung auch so klar zu erschließen ist. Als tautologisches Attribut zu *locken* ist *reide* vielfach belegt (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 397).

V. 109

**Diu treit einen rôten munt** Im Minnesang ist der *rôte munt* mit seiner farbmotivierten und erotischen Konnotation ein gängiges Schönheitsattribut der Dame.

V. 110

**Daz sint sumertocken** Der Ausdruck *sumertocke* ist bei Neidhart und den Meistersängern belegt und meint ein „sommerlich herausgeputztes Mädchen“ (LEXER, Bd. II, Sp. 1300).

V. 111

**Dá wird Matze mir ze tratze** Das *mazzee* der Handschrift emendieren SIEBERT und WACHINGER zum Eigennamen *Matze*, den auch Neidhart für ein Mädchen verwendet (vgl. Winterlied 37, SNE I: C 194, 6–7/ L103,20f: *des bat ich got: nu hat er mich sin gewert: das ungemach tro<sup>m</sup>te miner Matzen vert*; Winterlied 53 in der Variante *Metze*, SNE I: C 275, 3). Außerdem erscheint eine Tänzerin mit diesem Namen auch im vierten und fünften Tannhäuser-Leich (siehe Tannhäuser 4, V. 123; Tannhäuser 5, V. 99).

Die Wendung *wird mir ze tratze* steht nur hier und in Tannhäuser 4, V. 123. Sie ist vermutlich von *trätzen*, also „reizen, necken“ (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 1498) abgeleitet.

V. 112

**Güetel, Güetel, mache ein müetel** Auch *Güetel* kann eigentlich nur den Eigennamen eines Mädchens meinen, der vermutlich nach dem Diminutiv von *guot* gebildet wurde. *Güetel* tanzt erneut im fünften Leich (siehe Tannhäuser 5, V. 101).

Bei *müetel* handelt es sich wahrscheinlich um den Diminutiv von *muot*.

V. 114f

**Ûf, ùfkint, prüevet das leben!** Diese Aufforderung geht wiederum an die ganze Gruppe der Mädchen und evoziert ein weltliches *carpe-diem*-Gefühl, das an die Vagantendichtung erinnert.

V. 115f

**Só suln wir singen** KISCHKEL versteht dieses paargereimte Versikel mit nur je zwei Hebungen als Refrain (vgl. S. 128), weiß das jedoch allein durch die Prägnanz des Ausdrucks zu begründen. Da es einmalig ganz am Ende steht, kann es keine Refrainfunktion im eigentlichen Sinne übernehmen.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0524> (Stand: 12.3.2017).

GAIUS PLINIUS SECUNDUS: *Naturalis Historia*, hg. v. CARL MAYHOFF, 6 Bde., Teubner: Stuttgart 1897–1906.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

*Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.

WIRNT VON GRAFENBERG: *Wigalois. Text, Übersetzung, Stellenkommentar*, Text der Ausgabe v. J.M.N. KAPTEYN, übersetzt, erläutert u. mit einem Nachwort versehen v. SABINE SEELBACH u. ULRICH SEELBACH, 2., überarbeitete Aufl., de Gruyter: Berlin u. Boston 2014.

THOMAS VON AQUIN: *Über die Tugenden. De virtutibus. Quaestiones disputatae X*, hg. v. WINFRIED ROHR, Meiner: Hamburg 2012.

## Literatur

WACHINGER (2006), S. 720–723.

CAMMAROTA (2009), S. 144–148.

CLAUDIA LAUER: *Ästhetik der Identität. Sänger-Rollen in der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, Winter: Heidelberg 2008 (Studien zur historischen Poetik 2), S. 194–225.

HELMUT TERVOOREN: *Sangspruchdichtung*, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart u. Weimar 2001, S. 111–130.

KISCHKEL (1998), S. 128–139.

PAULE (1994), S. 216–228.

HEDDA RAGOTZKY: *Minnethematik, Herrscherlob und höfischer Maitanz: Zum I. Leich des Tannhäusers*, in: *Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises ‚Deutsche Literatur des Mittelalters‘*, hg. v. HORST LANGER u.a., Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 1989 (Deutsche Literatur des Mittelalters 4), S. 101–125.

JEFFREY ASHCROFT: *Fürstlicher Sex-Appeal. Politisierung der Minne bei Tannhäuser und Jan Enikel*, in: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1986*, hg. v. JEFFREY ASHCROFT u.a., Niemeyer: Tübingen

1987, S. 91–106.

THOMAS (1974), S. 5–7.

HUGO KUHN: *Minnesangs Wende*, 2. Aufl., Niemeyer: Tübingen 1967 (Hermæa 1), S. 116–119.

LANG (1936), S. 6–17.

SIEBERT (1934), S. 126–129.

EDUARD KÜCK: *Zu Tannhäusers Leben und Dichten*, Diss. Königsberg 1890, in: AfdA 17 (1891), S. 207–213.

## Tannhäuser 2: *Went ir in ganzen fröiden sîn*

### Überlieferung

Der Text beginnt mit einer rot verzierten Initiale auf der Vorderseite des Blattes 265 ganz oben in der linken Spalte und erstreckt sich bis zur Mitte der rechten Spalte des Blattes. In der linken Spalte führt von der Initiale abwärts am Rand ein rot-blaues Band ungefähr bis zum zehnten Versikel, in der rechten Spalte führt von der nächsten Initiale aufwärts ein rot-blaues Band ungefähr bis zum 23. Versikel. Ein Paragraphenzeichen unterteilt den sonst durchlaufenden Text nach dem 15. Versikel in zwei Abschnitte. Im Versikel 25 sind Auslassungen erkennbar.

### Form

Die Einteilung in zwei Abschnitte in der Handschrift korrespondiert mit der Form dieses Leichs. Auf ein paargereimtes Versikel von nur zwei Versen folgen 14 kreuzgereimte Vierzeiler, das 16. Versikel ist wiederum paargereimt und scheint damit den zweiten Teil des Leichs zu eröffnen, es folgen diesmal jedoch nur elf kreuzgereimte Vierzeiler.

Diese weitgehende formale Gleichmäßigkeit führt immer wieder dazu, dass für diesen Text die Gattungszuordnung zum Leich infrage gestellt wird. Obgleich insbesondere die kreuzgereimten Versikel an Liedstrophen erinnern, sind es für ein herkömmliches Lied zu viele (vgl. KISCHKEL, S. 147). Zudem unterbrechen die beiden paargereimten Zweizeiler, denen aufgrund ihrer Stellung auch kein Refraincharakter zugesprochen werden kann, die Strophigkeit. Das aber wohl schlagkräftigste Argument dafür, dass dieser Text im Mittelalter als Leich betrachtet wurde, ist die Überlieferung inmitten der Leichgruppe.

### Inhalt

Parallel zur formalen Struktur zerfällt der Leich inhaltlich in zwei Hälften mit einer Zäsur vor dem Geschlechtsakt, der ab V. 59 einsetzt.

Der inhaltliche Aufbau scheint einem Schema zu folgen, das von TERVOOREN, PAULE, KISCHKEL und KREIBICH in ähnlicher Weise festgehalten wurde.

1. V. 1–6: Natureingang und Vorstellung des Sänger-Ichs  
Nur TERVOOREN rechnet V. 7–22 auch noch zur Einleitung und wertet dies als doppeltes Proöm in rhetorischer Tradition (vgl. S. 195).
2. V. 7–68: Erzählung der Minnebegegnung  
Hier finden sich unterschiedliche Bezeichnungen, die von „*Narratio*“ (TERVOOREN, S. 195) und „episch berichteter *âventiure*“ (KISCHKEL, S. 151) über die Gattungszuordnung „Pastourellenhandlung“ (PAULE, S. 146) bis hin zur Klassifizierung als „Minne-Kasus“ durch KREIBICH (S. 103) reichen. Letztendlich ist aber immer dasselbe gemeint, nämlich dass eine Minnebegegnung quasi als Exemplum erzählt wird, und das durchgängig im dafür vorgesehenen Tempus Präteritum.  
Auffällig ist, dass bei diesen inhaltlichen Einteilungen die formale Zäsur stets übergangen wird. TERVOOREN und PAULE unterteilen zwar die Passage noch in einen Natureingang (V. 7–22) und die eigentliche Minne- bzw. Pastourellenerzählung (V. 23–68), die aber die Schilderung vor und nach dem Geschlechtsakt umfasst.  
Bei KREIBICH ist die Zäsur zumindest in der Untergliederung kenntlich gemacht, indem sie Spaziergangseinleitung (V. 7–22), Begegnung (V. 23–42), Werbungdialog (V. 43–58) und Minne-Gemeinschaft (V. 59–72) unterscheidet.
3. V. 69–84: Tanzaufforderung  
Diese Einteilung wählen TERVOOREN und PAULE in Anlehnung an die Tempuswechsel. Hingegen schlägt KREIBICH die Bekräftigung des Erlebten (V. 69–72) noch der Minne-Gemeinschaft und die Reflexion der Qualitäten der Minnedame (V. 81–84) bereits dem nächsten Gliederungspunkt zu.

4. V. 85–96: Erinnerung bzw. Reflexion der Minnebegegnung

5. V. 97–104: Tanzschluss

Diese Strukturierungsversuche zeigen, dass eine Gliederung des Leichs zwar möglich, aber keinesfalls notwendig ist, und es dabei zu deutlichen Abweichungen kommen kann, die alle begründet sind. Daher wählt der folgende Kommentar einen anderen Ansatz, indem er sich an der in der Handschrift vorhandenen Grobstruktur orientiert und demnach den Leich in zwei Abschnitte unterteilt. Noch deutlich diverser als die inhaltliche Gliederung des Leichs fällt in der Forschungsliteratur seine Bewertung aus. Während BRINKMANN das Pastourellenhafte in den Vordergrund stellt und hier die Besonderheit dieses Leichs zu erkennen meint (vgl. S. 201–202), ergibt sich laut TERVOOREN gerade aus der Gattungsmischung, insbesondere der Pastourelle und des Frauenpreises, der Reiz des Textes (vgl. S. 201). KISCHKEL geht sogar von einer „Funktionalisierung der Pastourellenelemente“ (S. 153) aus, die angeblich der Inszenierung der Tannhäuser-Rolle dienen sollte. Hingegen rechnet KREIBICH den Text dem Prototyp des Minneleichs zu, und zwar mit einer speziellen Ausprägung des Minne-Kasus, der durch „eine prozeßhafte Darstellung im Sinne der *Ars amandi*“ (S. 108) geprägt sei. Die Minnebegegnung fungiere demnach als Exemplum und die anschließende Reflexion übernehme die Funktion eines Epimythions.

Aus der Kombination all dieser unterschiedlichen Elemente ergibt sich für diesen Leich tatsächlich die von APFELBÖCK formulierte Prämisse einer inhaltlichen *discordia ficta* (vgl. S. 74–77).

Denn Tannhäusers Leich II verbindet eine pastourellenhafte Minnebegegnung mit einer Minnereflexion, in der der Tanz Sinnbild für die körperliche Minneerfüllung wird, und vereint so nicht nur mehrere Gattungen, sondern auch verschiedene Funktionen von appellierend über erzählend bis zu reflektierend in einem Text.

## Stellenkommentar

### V. 1–58

#### Natureingang und Begegnung mit der Minnedame

Einer Publikumsansprache folgt eine ausführliche Schilderung der Natur, die als *locus amoenus* die Minnebegegnung antizipiert und wiederholt Freude verspricht. Das Auftreten der Minnedame in dieser Szenerie, deren Schönheit nach allen Regeln der Kunst gepriesen wird, wird durch erneute Freudeverheißungen begleitet. Der anschließende Werbungsdialog fällt im Verhältnis zur Naturschilderung eher knapp aus (V. 44–59), zeigt aber unmittelbare Wirkung.

#### V. 1

***Went ir in ganzen fröiden sîn*** Der Imperativ Plural von *welle* wendet sich an ein imaginäres Publikum und stellt so gleich zu Beginn über den Begriff der *fröide* einen Rezipientenbezug her. Diese hier durch das Adjektiv *ganze* verabsolutierte Emotion bestimmt maßgeblich den ersten Abschnitt des Leichs. Die Publikumsansprache, die in V. 101ff wieder aufgenommen ist, rahmt diesen Leich.

#### V. 2

***sô wil ich iu tuon helfe schîn*** Mit dieser Wendung stilisiert sich das lyrische Ich als derjenige, der dem Rezipienten zu *fröide* verhelfen kann (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 747).

#### V. 3

***Und sît ir frô, sô fröwe ich mich*** Die Mediation der *fröide* scheint beidseitig zu sein: Indem das lyrische Ich dem Rezipienten zu *fröide* verhilft, erhält es diese selbst.

V. 4

**sît wir den sumer hân gesehen** Die Konjunktion, mit der die die Szenerie bestimmende Jahreszeit eingeführt wird, ist temporal zu verstehen.

V. 5

**diu heide stât gar wunneklich** Unter **heide** ist naturbelassenes Grasland zu verstehen. In der Minnelyrik fungiert sie als Ort der Begegnung der Minnenden außerhalb des höfischen Kontexts.

V. 7

**Dur kurzwîle ich kam gegân** Das handschriftliche *kan* sollte wie in der Kieler Online-Edition zugunsten des Textverständnisses zu **kam** konjiziert werden. Damit findet hier ein Tempuswechsel vom Präsens zum Präteritum statt, was anzeigt, dass die Exposition abgeschlossen ist und nun die Narratio beginnt.

Als Handlungsauslöser wird die **kurzwîle** benannt, die in der Pastourelle als Motiv bekannt ist.

V. 8

**ûfeine grüene heide breit** Die Beschreibung des *locus amœnus*, der ebenfalls typisch für die Pastourelle ist, beginnt mit einer konkreteren Darstellung der zentralen Landschaftsform **heide**. (Zur **heide** als Ort der Minnehandlung vgl. u.a. Walthers Lied *Under der linden*, 16, L39,11 ff).

V. 9

**daz was sô wunneklich der plân** Wiederholung des V. 5 in einer *variatio*. Das Adjektiv **wunneklich**, das durch seine Ableitung von *wunne* ebenfalls auf den angestrebten emotionalen Zustand der *fröide* verweist, wird sogar wortwörtlich wieder aufgenommen.

V. 10

**daz mir swant daz herzeleit** Als Gegensatz zur postulierten Freude wird das **herzeleit** des lyrischen Ichs angeführt. Während Begriffe aus dem semantischen Feld der *fröide* in den ersten neun Versen vielfach verwendet werden, ist das **herzeleit** hier erstmals erwähnt, nur um sofort durch den *locus amœnus* aufgehoben zu werden. Die Natur spiegelt hier nicht, wie meist in der Pastourelle, den Gemütszustand des lyrischen Ichs wider, vielmehr wirkt sie sich auf ihn aus und vermag Leid in Freude zu verwandeln.

V. 11

**Dâ hôt ich die vogel fröwen** Nachdem die ersten beiden vierzeiligen Versikel (V. 3–10) den visuellen Eindrücken vorbehalten sind (**gesehen**, V. 4), wird nun die akustische Atmosphäre des *locus amœnus* beschrieben.

Auch die Vögel als Repräsentanten der belebten Natur verkünden das *fröide*-Prinzip. Metaphorisch können sie auch für die Minnesänger stehen, diese Assoziation liegt nicht nur nahe, sondern geht literarisch auf Gottfried von Straßburg zurück, der im Literaturexkurs seines *Tristans* (V. 4587–4905) die mittelalterlichen Dichter als Singvögel apostrophiert.

V. 12

**sich der wunneklichen zît** Die erneute Wiederholung des Adjektivs schließt hier die ganze Jahreszeit ein und beschreibt somit einen allumfassenden Zustand, der sich auf die Emotionen des lyrischen Ichs auswirkt.

V. 13

**daz kam von dem süezen döwen** Die Konjektur zu **kam** sollte wie in V. 6 vorgenommen werden.

V. 14

**daz si sungen widerstrît** Damit soll vermutlich die Intensität des Gesangs betont werden und nicht auf eine Konkurrenzsituation hingewiesen werden.

V. 15

**Ich hört dâ vil manigen dôn** Die Wendung nimmt in einer *variatio* die ersten drei Worte aus dem vorangehenden Versikel mit verdrehter Satzstellung wieder auf.

V. 17

**diu beide gab in senften lôn** Diese Formulierung weckt Assoziationen zu Minneliedern. Die Vögel agieren in der Rolle eines Minnesängers, der Lohn für seine Töne erwartet. Von der **beide** werden sie, wie von einer Minnedame, beschenkt, und zwar mit **maniger hande bluomen schîn** (V. 18).

V. 19

**Der selben bluomen brach ich vil** Eine sexuelle Lesart, in der die Blumen als die Jungfräulichkeit der Frauen verstanden werden sollen (Defloration), liegt nahe.

V. 21

**ez dühte mich ein senftes spil** Hier ist vermutlich bewusst das Adjektiv aus V. 17 wieder aufgegriffen, um die Parallele zwischen dem Handeln der Vögel und des lyrischen Ichs zu verdeutlichen, denen die Minnesangskunst gemeinsam ist und die beide „Blumen“, also die Minnedamen, ernten. Die Bezeichnung **spil** weist auf eine lockere, wahrscheinlich vor allem auf Körperlichkeit ausgelegte Begegnung voraus.

V. 22

**ein âventiure mir geschah** Der gewichtige, der Artusepik entlehnte Begriff **âventiure** deutet einen höfischen Kontext an und bereitet so den Auftritt der Minnedame vor.

V. 23f

**Dâ von mîn herze in fröiden was** Die Betonung der gegenwärtigen und zukünftigen Freuden bezieht sich auf das angedeutete **âventiure**-Erlebnis, ist also von der Naturbetrachtung auf die Beziehung zur Minnedame übergegangen.

V. 26

**gân ein vil schoenez megetîn** Das Diminutiv lässt auf den jungfräulichen Zustand der Minnedame schließen. Es ist auffällig, dass in Tannhäuser-Texten besonders im sexuellen Kontext häufig verniedlichende Formen verwendet werden (siehe z.B. *meinel*, Tannhäuser 4, V. 128; 11, Str. 3, V. 10).

V. 27

**Mîn herze daz wart fröiden rîch** Hier folgt eine weitere Variation des *fröide*-Themas.

V. 30

**daz ich mich ir für eigen jach** Dieser Ausdruck erweckt Assoziationen an ein Leibeigenschaftsverhältnis und dokumentiert so die völlige Unterwerfung des lyrischen Ichs, die unmittelbar beim

Auftreten der Minnedame stattfindet. Als Begründung wird lediglich ihre Eigenschaft *minneklich* (V. 29) angeführt.

V. 31ff

*Und ich ir alsô nâhe kam* Wie in V. 7 sollte hier zu *kam* und *genam* (V. 33) konjiziert werden.

V. 34

*dô wart mir aller sorgen buoz* Als Litotes könnte das als erneutes Aufgreifen des *fröide*-Themas verstanden werden, indirekt wird noch einmal das ehemalige *herzeleit* (V. 10) ins Spiel gebracht.

V. 35

*Abî, wie diu vil liebe erschrac* Die Interjektion demonstriert nicht nur die Überraschung der Minnedame, sondern passt auch gut zu der unerwarteten Situation, in der sich beide Protagonisten befinden.

V. 37

*dâ was sô wunneklich der tac* Ausgehend von den individuellen Gefühlen des lyrischen Ichs wird mit dieser Zeitangabe wieder das Ganze in den Blick genommen, also in einer Art Gegenbewegung zur Entwicklung der *fröide*, die von Raum und Zeit auf die Minnebegegnung übertragen wird.

V. 38

*si truog ein schapel rôsevâr* Der Kranz ist ein Attribut der Jungfräulichkeit, die Farbe verweist auf die bevorstehende Minnebegegnung.

V. 42

*bî ir sô würde ich niemer alt* Vermutlich ist das Adjektiv *alt* hier metaphorisch zu verstehen, da Jugend mit Freude und Alter mit Trauer gleichgesetzt werden kann (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 43). Die Minnedame bewirkt, dass das lyrische Ich in einen Zustand dauerhafter Jugend, d.h. Freude, versetzt wird.

V. 43

*Ich sprach der minneklichen zuo* Die Begegnung mit der Minnedame geht mit dem Übergang von einer reinen Erzählung des lyrischen Ichs zu einem Dialog mit der Minnedame einher, der typisch für die Pastourellendichtung ist. Auf diese Weise wird verdeutlicht, dass nicht so sehr die individuellen Gefühle, sondern vielmehr die Beziehung ins Zentrum des Interesses gerückt ist.

V. 47

*Dur senften luft ich in dem touwe* Mit dieser Begründung der Minnedame wird erneut betont, dass das Geschehen untrennbar mit der Naturerfahrung verbunden ist. Das Adjektiv *senfte*, das schon in V. 17 und 21 verwendet wird, parallelisiert so die Vorbereitung der Minnebegegnung der beiden Protagonisten. Der Tau ist dabei, wie auch so oft in der Vagantenlyrik und bei Neidhart, sexuell konnotiert (zum Motiv des Taus in den *Carmina Burana* und bei Neidhart vgl. FRITSCH, S. 43–48). Im religiösen Kontext gilt er auch als Präfiguration der Empfängnis Christi in Maria (vgl. OHLY, S. 156), nämlich wenn im Alten Testament Gideons Lammfell mit Tau benetzt wird (Buch Richter 6,36–40). Auch im Leich Walthers von der Vogelweide wird diese Metapher aufgegriffen (vgl. 1, III 1, V. 4, L5,21).

V. 48

**her nach rôsen bluomen gie** Vermutlich hat sich die Minnedame also den Rosenkranz aus V. 38 erst kurz vor der Begegnung geflochten, quasi als Erkennungsmerkmal für das lyrische Ich. Zudem weist der Kranz auf das Blumenpflücken des lyrischen Ichs (V. 19) zurück. „Das Blumenpflücken der Dame ist hier komplexes Zeichen der Minnebereitschaft, des Kranzwindens und implizit auch des Tanzes“ (KISCHKEL, S. 146). Denn zum Tanz gehen die Mädchen in der Regel bekränzt (siehe V. 76).

V. 50ff

**dîn genâde suoche ich hie** Der Begriff *genâde* kann sowohl geistige als auch körperliche Zuwendung bezeichnen, im Folgenden werden beide Komponenten noch einmal explizit formuliert mit *mîn gemüete* (V. 51) und *mîns herzen sin* (V. 52).

V. 53

**frouwe, dur dîn selber güete** Dieses Attribut erinnert an die Marienlyrik, in der es oft der Gottesmutter zugeschrieben wird, ist aber schon in der Minnelyrik des 12. Jahrhunderts konstitutive Eigenschaft der Minnedame. Vgl. dazu z.B. Walthers Minnelied *Wol mich der stunde, daz ich si erkande* (18, L110,13ff).

V. 56ff

**du bist aller tugenden vol** Der aus dem Minnesang bekannte Frauenpreis mutet in der pastorellenhaften Umgebung und vor dem Hintergrund, dass das lyrische Ich der Minnedame gerade zum ersten Mal begegnet, etwas merkwürdig an. Handlung und Sprache stehen hier im Gegensatz zueinander, denn hinter dem recht zahmen Preis der *tugenden*, die sowohl innere als auch äußerliche Qualitäten bezeichnen, und der Titulierung der Dame als *mînes herzen krone* (V. 57), verbirgt sich der Wunsch nach sexuellen Handlungen, wie im Folgenden deutlich wird.

## V. 59–104

### Sexuelles Erlebnis und Tanzgeschehen

Der zweite Abschnitt setzt mit der ausführlichen Beschreibung der sexuellen Begegnung ein, an die sich eine Reflexion und die Aufforderung zum Tanz anschließt. Während der erste Abschnitt, da er auf die Minnebegegnung ausgerichtet ist, noch eine gewisse erzählerische Einheit bildet, entsteht hier zunächst der Eindruck einer willkürlichen Reihung. Doch die enge Verbindung von Minnezählung und -reflexion einerseits sowie die Übertragung der individuellen Freude der Minnebegegnung auf die gesellschaftliche des Tanzes andererseits beweisen eine inhaltliche Verschränkung der verschiedenen Themen.

V. 59

**Dâ wir sament in den klê** Der gemeinsam vollzogene Ortswechsel markiert das Überschreiten einer Grenze, vor allem aus der Perspektive der Protagonisten, da nun nicht mehr gesprochen, sondern gehandelt wird. Auch innerhalb des formalen und inhaltlichen Aufbaus ergibt sich eine Zäsur, zwar enthält auch die erste Hälfte erotische Andeutungen, die sich aber immer noch in einem Rahmen bewegen, der eine Zuordnung zur Minnelyrik ermöglicht. Erst der recht bildlich ausgeführte Vollzug der Minne entfernt den Text deutlich von anderen dieser Gattung. Passend dazu bricht der Dialog ab und das lyrische Ich erzählt die weiteren Geschehnisse.

V. 60

**trâten, uns was sanfte wê** Mit dem Enjambement wird hinausgezögert zu benennen, was passiert. Die gängige Umschreibung des Sexualaktes verwendet, wie auch schon die Vorausdeutungen auf dieses Ereignis, eine Form von *senfte*, die hier in Kontrast zur Empfindung *wê* gesetzt wird.

V. 61f

**Die schoene drubte ich her ze mir** Die Beschreibung wird zunehmend explizit und derb.

V. 64

**si sprach: „ir bringet mich in schal!“** Im einzigen Sprechakt der zweiten Leichhälfte zeigt die Minnedame sich um ihren gesellschaftlichen Ruf besorgt. Damit wird erstmals die Außenwelt mit ihren gesellschaftlichen Normen angesprochen, die ansonsten an diesem *locus amœnus* nicht zu existieren scheint. Der *schal* könnte, ähnlich wie die Bezeichnung *redegeselle* im nächsten Vers, auch auf die Laute beim Sexualakt verweisen.

V. 65

**Alsus wart ich ir redegeselle** Vermutlich ist nicht der Gesprächspartner im eigentlichen Sinne, sondern der Sexualpartner gemeint. Der Kommentar passt zu der Befürchtung der Minnedame in V. 64, denn das lyrische Ich gibt zu, derjenige zu sein, der die Minnedame ins Gerede bringt (zum Begriff vgl. KISCHKEL, S. 149).

V. 66

**ich nam si bî der wîzen hant** Diese Geste erinnert an die Hochzeitszeremonie, was wiederum als Hinweis auf die Vereinigung der beiden Protagonisten verstanden werden kann, die hier ihre persönliche „Ehe“ vollziehen. Die Farbe Weiß entspricht nicht nur dem Schönheitsideal, sondern verweist auch auf die jungfräuliche Reinheit.

Der Vers könnte eine Anspielung auf die Pastourelle 185 in den *Carmina Burana* sein, in der es heißt: *Er nam mich bî der wîzen hant* (III, V. 1). In dem Fall folgt dem Griff nach der weißen Hand der Griff nach dem weißen Gewand auf dem Fuße.

V. 67

**von uns wart ein guot gevelle** Die Formulierung spielt mit der Mehrdeutigkeit des Verbs *fallen*, das sowohl die Bewegung im eigentlichen Sinne oder übertragen das Sich-Fallen-Lassen in das sexuelle Erlebnis meinen kann. Das Attribut *guot* klassifiziert es in jedem Fall als ein positives Ereignis und legt zusammen mit der Verwendung des Dativs eine Lesart nahe, die den Zufall als entscheidenden Faktor in dieser Minnebeziehung hervorhebt (vgl. LEXER, Bd. III, Sp. 11), der schon zuvor durch die unerwartete Begegnung am *locus amœnus* wirksam wird.

V. 68

**mir wart herzeliebe erkannt** Damit wird das Gegenstück zum anfänglichen *herzeleit* (V. 10) benannt und so eine Wandlung des lyrischen Ichs durch die Minnebegegnung deutlich.

V. 69

**Nieman kan gepriueven niht** Mit dem Tempuswechsel wird das sexuelle Erlebnis als abgeschlossen dargestellt und angezeigt, dass nun eine rückblickende Reflexion erfolgt. Die Litotes betont die Exklusivität der Minnehandlung, die fernab von einer (gesellschaftlichen) Außenwelt stattfindet.

V. 70

**waz steter fröide bî uns was** Während das *fröide*-Thema im Natureingang und bei der Vorberei-

tung des Zusammentreffens mit der Minnedame dominierte, blieb es bei der tatsächlichen Minnebegegnung unerwähnt und wird erst hier reflektierend wieder aufgegriffen. Indem es um das Attribut *state* ergänzt wird, ist es nicht mehr nur ein flüchtiges Gefühl, sondern wirkt bleibend.

V.71

***Wan dem solichez heil geschiht*** Der religiöse Begriff weist dem Erlebten überirdische Qualitäten zu.

V.73

***Der nie herzeleit gewan*** Indem sich das lyrische Ich an eine nicht weiter bestimmte dritte Person wendet, leitet es zur Tanzaufforderung über. Die Formulierung legt nahe, dass das *herzeleit* untrennbar mit der *herzeliebe* verbunden ist. Der Tanz eignet sich offensichtlich dafür, diese zu erleben.

V.74

***der gē mit fröiden disen tanz*** Mit dem *tanz* könnte übertragen auch die Minnebegegnung im engeren Sinne gemeint sein, darauf deuten auch die *fröiden* hin, die schon zu Beginn des Leichs vielfach zur Vorbereitung der Minnehandlung bemüht werden. KISCHKEL definiert den Tanz vor diesem Hintergrund sogar als „eine gemeinsame Vollzugsform von (Minne-)fröide“ (S. 150), also als gesellschaftlichen Ausdruck der Minneerfahrung. Diese Wertung ist aufgrund der semantischen Nähe in der Darstellung der beiden Situationen überzeugend.

V.76

***von rōsen einen kranz*** Der Kranz verweist auf die Begegnung mit einer Jungfrau, als deren Attribut er zuvor in der Minnehandlung eingeführt wird (siehe V. 38).

V.77

***Tragen: der gît hōch gemüete*** Das Enjambement dient dazu, Spannung zu erzeugen, was der Angesprochene mit dem Kranz, also mit der Jungfrau, machen soll. Folglich ist das Tragen eine sehr gemäßigte Variante, die sich innerhalb der gesellschaftlichen Norm bewegt. Die Eigenschaft, Freude zu spenden, die zuvor der Natur und dem Anblick der Minnedame zugesprochen wurde, wird hier auf den Kranz übertragen, der *pars pro toto* für Vereinigung mit der Jungfrau im Tanz stehen könnte.

V.79

***und gedenke an frouwen güete*** Hier wird die Eigenschaft, die zuvor die Minnedame auszeichnen soll (siehe V. 53), verallgemeinernd für eine ganze Gruppe von Frauen übernommen. Zurecht verweist TERVOOREN darauf, dass dieser und die in den folgenden Versen verwendeten Begriffe an den Frauenpreis des Minnesangs erinnern (vgl. S. 187). Doch könnten sie in diesem Kontext auch als sexuelles Entgegenkommen der Frauen gedeutet werden.

V.80

***sô wirt er vil wol gewert*** Sicherlich schließt das die sexuelle Erfüllung mit ein.

V.81

***Si gît fröide michels mé*** Mit dieser Wendung wird ein dem Minnesang entliehener Überbietungstopos eingeleitet.

V. 82f

**danne des vil lieben meien bluot** Das Natur-Motiv des Eingangs wird zum Vergleich herangezogen. Obgleich die Jahreszeit des Frühlings zahlreiche Freuden zu spenden vermag (siehe V. 1–14), wird die **frouwen güete** als noch freudenreicher bewertet.

V. 84

**ir süezer name, der ist sô guot** Auch hier klingt erneut der Marien- bzw. Frauenpreis an.

V. 85ff

**Daz habe ich vil wol befunden** Das individuelle Erlebnis des lyrischen Ichs wird auf die Allgemeinheit übertragen, die *liebe frouwe* (V. 86) handelt damit exemplarisch für alle Frauen. Mit dem Wechsel der Vergangenheitsform (siehe auch **sach**, V. 88) wendet sich das lyrische Ich der Reflexion der Minnebegegnung zu.

V. 89

**Und ich in ir minnebanden** Auf den ersten Blick passt das Bild einer Liebesfessel, die die Minnedame dem lyrischen Ich anlegt, nicht zu der ungezwungenen Minnebegegnung, die geschildert wurde. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass hier Elemente aus dem Frauenpreis übernommen wurden, um die Minnedame im Rückblick minnetheoretisch zu überhöhen und ihr damit eine größere Bedeutung zuzuschreiben. Oder diese Elemente sind mit dem Ziel eingeführt worden, sie im Pastourelkontext umzusemantisieren und ihnen eine sexuelle Konnotation zu geben.

V. 91

**mit armen und mit wizen handen** Vielleicht wird hier bewusst die Beschreibung aus V. 66 gewählt, um so zu verdeutlichen, dass es sich um dieselbe (jungfräuliche) Minnedame handelt.

V. 92

**wol der minnenklichen vart** Der Ausruf ist auf das (sexuelle) Erlebnis bezogen.

V. 93f

**Dâ ist sî gerivelieret** Dieser und der folgende Vers sind verderbt, doch ist anzunehmen, dass der Tanz der Minnedame beschrieben wird. Das Verb *rifelieren* ist in Neidhart-Liedern im Kontext des Tanzes belegt (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 427): *da man sach die tenze rifelieren* (SNE I: B 62, 6); *daz uns Otte helfen wil rifieren* (SNE I: C 4, 6). Daher liegt es nahe, dass hier eine Tanzbewegung beschrieben wird. Zu anderen, wenig überzeugenden Deutungsansätzen vgl. CAMMAROTA, S. 150.

V. 97f

**Dem tanze suln wir urlop geben** Die Hinwendung zum Tanz wird mit seiner Endlichkeit begründet, was Anlass zur der Vermutung gibt, dass er metaphorisch für die Liebesbeziehung oder sogar das Leben als Ganzes steht.

V. 99

**und suln in hôhem muote leben** Die Freudenstimmung, die sich durch den *tanze* ergibt (siehe V. 77), wird zum Lebensprinzip erhoben.

V. 100

**megede, ir hânt es minen rât** Schon zu Beginn des Leichs wendet das lyrische Ich sich an ein Publikum (siehe V. 1), das aber nicht näher bestimmt wird. Die hier folgenden Aufforderungen sprechen hingegen explizit die Jungfrauen an.

V. 101

**Valschez trüren werfent hin** Die Aufforderung, die Traurigkeit aufzugeben, formuliert das beständig wiederholte Freudepostulat *ex negativo*.

V. 102

**mit zühten sult ir wesen frô** Vor dem Hintergrund der zuvor geschilderten Minnebeziehung, die das Potential hat, den Ruf der Minnedame zu schädigen (siehe V. 64), überrascht diese moralische Einschränkung der Freuden. Vermutlich ist sie als Wortspiel zu verstehen. Oder das Sänger-Ich inszeniert sich hier abschließend noch einmal im Rahmen der Öffentlichkeit, in der es seine Wünsche gesellschaftskonform formuliert, während es diese nur in der Intimität des *locus amœnus* ausleben kann.

V. 103f

**gewinnen wir der selben sin** Mit dem kollektiven *wir* schließt das lyrische Ich nun das männliche Publikum mit ein, das sich die *mege* zum Vorbild nehmen soll, d.h. sich auch dem Tanz und damit der Lebens- und Liebesfreude anschließen soll.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0525> (Stand: 12.3.2017).

GOTTFRIED VON STRASSBURG: *Tristan und Isold*, 2 Bde., hg., übersetzt u. kommentiert v. WALTER HAUG u. MANFRED SCHOLZ, *Mit dem Text des Thomas*, hg., übersetzt u. kommentiert v. WALTER HAUG, Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. (Bibliothek des Mittelalters 10/11).

*Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, 2. Aufl., hg. v. BENEDIKT KONRAD VOLLMANN, Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. 2011 (Bibliothek des Mittelalters 23).

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

## Literatur

CAMMAROTA (2009), S. 148–151.

CHRISTINA KREIBICH: *Der mittelhochdeutsche Minneleich. Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur Germanistik 21), S. 103–111.

HELMUT TERVOOREN: *Zu Tannhäusers II. Leich*, in: *Schoeni uort mit süezeme sange. Philologische Schriften*, hg. v. SUSANNE FRITSCH u. JOHANNES SPICKER, Erich Schmidt: Berlin 2000, S. 187–203.

KISCHKEL (1998), S. 144–152.

PAULE (1994), S. 144–157.

FRIEDRICH OHLY: *Metaphern für die Inspiration*, in: *Euphorion* 87 (1993), S. 119–171.

HERMANN APFELBÖCK: *Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“*, Niemeyer: Tübingen 1991 (Hermaea 62).

SABINE CHRISTIANE BRINKMANN: *Die deutschsprachige Pastourelle. 13. bis 16. Jahrhundert*, Diss. Bonn 1976, S. 201–214.

BRUNO FRITSCH: *Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts*, Kümmerle: Göppingen 1976 (GAG 189).

THOMAS (1974), S. 7–9.

LANG (1936), S. 35–45.

SIEBERT (1934), S. 129–133.

## Tannhäuser 3: *Der winter ist zergangen*

### Überlieferung

Der Leich beginnt Mitte der zweiten Spalte der Vorderseite von Blatt 265, die durch ein rot-blaues Band am linken Rand verziert ist, und wird auf der Rückseite des Blattes weitergeführt – hier jedoch ohne Verzierungen –, wo er im oberen Drittel der rechten Spalte endet. Wie schon in Tannhäusers Leich 2 ist eine Untergliederung des Textes durch ein Paragraphenzeichen nach dem zehnten von 27 Versikeln vorgenommen.

### Form

Die Unregelmäßigkeit der Verse erschwert eine sinnvolle Versikelbildung. Offen bleibt dabei vor allem die Frage, ob zur Erhaltung eines durchgängigen Reims Langzeilen gebildet werden (vgl. zuletzt KLEIN) oder ob zugunsten einer einheitlichen Verslänge Waisen eingestreut werden sollen (vgl. z.B. WACHINGER). Die Reimpunkte in der Handschrift sind nur sporadisch gesetzt und bieten daher leider keinen Anhaltspunkt. Da Verse ungleicher Länge beim Tannhäuser keine Ausnahme darstellen, zumal in der Leichgruppe, scheint es angezeigt zu sein, sich eher am Reimschema zu orientieren. Deutlich zu erkennen ist aber in jedem Fall ein vierhebiger Grundrhythmus, der sich mit erstaunlicher Regelmäßigkeit während des ganzen Textes hält (vgl. KUHN, S. 132). Zum Ende des Leichs hin, ungefähr ab Versikel 23, vereinfacht sich das Reimschema zunehmend, Versikel 25 besteht schließlich nur noch aus sechs gleich gereimten Versen. Die letzten beiden Versikel sind auch nur noch zweiebig. Diese Tendenz zur Vereinfachung passt zur Auflösung der Minneszenerie in das Tanzgeschehen, die auf inhaltlicher Ebene stattfindet.

### Inhalt

Der Leich spricht, wie es für die Gattung und vor allem die Tannhäuser-Leichs typisch ist, verschiedene Themen an. Wie schon im vorangehenden Leich werden mit der Lokalisierung in der freien Natur, die auf die Minnebeziehung wirkt, Elemente der Pastourelle einbezogen. Der explizite Schönheitspreis der Minnedame, die im Kontrast zur Örtlichkeit über höfische Qualitäten verfügt, erinnert an die Minnekanzone. Der Tanzauf Ruf und die abschließende Schilderung des Tanzgeschehens wecken Assoziationen an Neidhartsche Dorfszenen. Indem die Minnebegegnung im Kontext des Tanzes situiert ist, werden die Bereiche der Intimität und der Gesellschaft verknüpft. Ähnlich wie in den Liedern Neidharts oder Walthers *Nemt, vrowe, disen cranz* (51, L 74,20ff) wird das Tanzen als öffentliches Ereignis zum „Medium der Annäherung“ (ZIMMERMANN, S. 73).

Besonders das Spiel mit den Traditionen macht Leich 3 interessant, denn indem er konventionelle Konzepte neu kombiniert, schafft er eine neue Form des lyrischen Sprechens über Minne. Die mit höfischen Attributen versehene Dame tritt dem lyrischen Ich in der freien Natur gegenüber und gibt sich ihm hin, es handelt sich also um eine erfüllte Liebe, die vor dem Hintergrund höfischer Ansprüche bestehen kann. Der Tanzschluss feiert diese Liebe und integriert sie in den gesellschaftlich akzeptierten Raum. Daher geht HÜBNER sogar so weit, Tannhäusers Leich als „Paradebeispiel“ (S. 115) einer Neuorientierung im Minnesang zu bezeichnen, die auf eine Entproblematisierung des alten Minnekonzeptes zielt.

Das Traditionenspiel wird auch sprachlich umgesetzt: Eine Besonderheit des Leichs ist die häufige Verwendung von (vornehmlich französischen) Fremdwörtern, die zu verschiedenen Spekulationen Anlass gegeben hat. So versteht WACHINGER (wie auch KISCHKEL, vgl. S. 153) sie als Ironiesignal: „Es soll wohl die Atmosphäre einer gezierten Hofsprache evoziert werden, die von Leuten, die höfisch sein wollen, ohne es zu sein, manchmal übertrieben nachgeahmt wird“ (S. 724). Hingegen sieht KLEIN die Fremdwörterhäufung als Hinweis darauf, dass die Minnebegegnung nur imaginiert sei, da sie die „Artificialität des Geschehens und der daran beteiligten Figuren“ (S. 538) unterstreiche. Auffällig ist, dass nur bis V. 97 Fremdwörter verwendet werden, vermutlich, weil ungefähr an dieser Stelle auch die Szenerie wechselt – von der Minnebegegnung an einem *locus amoenus* geht sie über in das

Tanzgeschehen.

Entgegen der sehr varianten Form entwickelt sich die Erzählung des lyrischen Ichs linear, obgleich sie dabei unterschiedliche Gattungen und Sprachstile berührt. Der Leich lässt sich in fünf Abschnitte untergliedern (vgl. ähnlich auch KREIBICH, S. 105–107): Natureingang mit Vorausdeutung auf das Minne- und Tanzgeschehen, Beschreibung des *locus amœnus* und Begegnung mit der Minnedame, Minnegespräch und sexuelle Erfüllung, Reflexion des Minnegeschehens und Tanz. Das Paragraphenzeichen in der Handschrift markiert den Übergang zwischen dem zweiten und dritten Abschnitt, steht also vor dem inhaltlichen Höhepunkt des Leichs. Wird zuvor nur beschrieben, setzt unmittelbar danach die wörtliche Rede ein, die zum Geschlechtsakt führt.

## Stellenkommentar

### V. 1–18

#### Natureingang mit Vorausdeutung auf das Minne- und Tanzgeschehen

Das lyrische Ich betrachtet die frühlingshafte Natur, insbesondere die Blumen, die über das Kranzmotiv mit der Minnedame und dem Tanz korreliert werden. An die Beschreibung der Naturszenerie schließt sich die Darstellung des Minneverhältnisses an, das schon vor dem Auftreten der Minnedame als erfüllt definiert wird (V. 14ff) und erneut mit dem Tanz in Verbindung gesetzt wird (V. 18).

#### V. 1

**Der winter ist zergangen** Der Eingang in den Leich wird über die jahreszeitliche Beschreibung gewählt, mit der Jugend, Neubeginn und Freude assoziiert werden. Somit fungiert die Jahreszeit als *framing* für die Minnehandlung (vgl. LIEB, S. 187), es handelt sich also um einen komplementären Natureingang (vgl. EDER, S. 192–194).

#### V. 2

**daz prüeve ich ûf der heide** Wie schon bei Tannhäuser 2 ist als Ort der Minnebegegnung die *heide* angegeben, die eine Entfernung von Zivilisation und Gesellschaft impliziert (siehe Tannhäuser 2, V. 5).

Ein sexueller Subtext scheint bereits hier impliziert, denn es wird nicht der natürliche Ort in Augenschein genommen, dann hieße es *an der heide*, sondern eine eingehende Untersuchung an diesem Ort – *ûf der heide* – vorgenommen.

#### V. 3

**aldar kam ich gegangen** Auch das erste Auftreten des lyrischen Ichs ist dem in Tannhäuser 2 sehr ähnlich. Konsequenterweise wird in der Kieler Online-Edition wiederum von *kan* zu *kam* konjiziert (siehe Tannhäuser 2, V. 7).

#### V. 7

**der brach ich zeinem kranze** Das Blumenpflücken hat vermutlich wie schon in Tannhäuser 2 eine sexuelle Konnotation (siehe Tannhäuser 2, V. 20), der Kranz weist auf den Tanz am Ende des Liedes voraus. Damit wird das erste Mal ein gesellschaftlicher Rahmen angedeutet, der an diesem natürlichen Ort bisher ausgeklammert war.

Im Kranzmotiv sieht HÜBNER einen Verweis auf Walthers Kranzlied (*Nement, frowe, disen cranz*, 51, L74,20ff; vgl. HÜBNER, S. 112). Diese Assoziation ist durchaus möglich, wenn auch nicht notwendig. Denn wesentlicher für das Verständnis dieser Szene ist wohl, dass der Kranz für die Jungfräulichkeit seiner Trägerin und das folgende Tanzvergnügen steht.

V. 8f

**den truog ich mit tschoie** WACHINGER zerlegt diese und die folgende Langzeile in jeweils zwei vierhebige Verse.

Die erste Verwendung eines Fremdwortes fällt mit der Erwähnung der *frowen* zusammen und steht daher im Kontext der sich anbahnenden Minnebegegnung. Eine Konjektur des handschriftlichen *zhoie* zum afrz. *tschoie*, wie sie schon SIEBERT vornimmt, ist für das Verständnis unerlässlich (zur Etymologie vgl. SANDWEG, S. 36–37).

In den Übersetzungen gibt es Versuche, die Durchsetzung des Leichs mit Fremdwörtern, die mit diesem Vers beginnt, zu verdeutlichen. So übernimmt die Kieler Online-Edition die Fremdwörter und bietet ihre deutsche Übersetzung in Klammern, so dass die Textnähe und das Verständnis gleichermaßen gewahrt bleiben. HÜBNER hingegen pflegt englische Einwüfe in die Gegenwartssprache ein (vgl. S. 107–109).

V. 9

**welle ieman werden hôhgemuot, der hebe sich ûf die schanze** Das lyrische Ich inszeniert sich hier in der Rolle eines Ratgebers, der zur freudvollen Lebensführung anleitet, die an das Konzept des Tanzes gebunden zu sein scheint.

Die komplizierte Umschreibung *ûf die schanze*, die nicht mehr aussagt, als dass die Gelegenheit ergriffen werden solle, erinnert an die Hebebewegung beim Tanz.

V. 10ff

**Dâ stât viol unde klê** Die Naturbeschreibung erfolgt, wie schon in V. 5 angekündigt, vornehmlich anhand der *bluomen wolgetan*, im Ganzen sind sieben verschiedene Sorten aufgezählt.

V. 11

**sumerlaten, gamandrê** KREIBICH wertet die Nennung der *sumerlaten* als Referenz auf Walthers *sumerlaten*-Lied (*Lange swîgen des hât ich gedâht*, 49, L72,31ff), doch gibt sie keine Begründung dafür, warum hier auf ein Lied, das ganz im Gegensatz zu diesem Leich die unerfüllte Minne thematisiert, angespielt werden sollte. In jedem Fall ist der Begriff *sumerlaten* sexuell konnotiert, eben dies führte in der Walther-Forschung zu der ausufernden Diskussion um besagtes Lied (vgl. z. B. MERTENS u. BENNEWITZ).

V. 12

**die werden zitelôsen** Der nachgestellte Oberbegriff verweist auf die Jahreszeit.

V. 13f

**ôstergloien vant ich dâ, die lilien und die rôsen** Wiederum gliedert WACHINGER die beiden Langzeilen in vier vierhebige Verse.

Die beiden letztgenannten Blumen werden häufig als Attribute der Jungfrau Maria verwendet, da sie für Reinheit und Unschuld stehen (vgl. LMA, Bd. V, Sp. 1984 [VÁCLAV FILIP]). Vom Marienpreis haben sie Eingang in den Frauenpreis gefunden, auf den hier vermutlich angespielt wird.

V. 14

**dô wunschte ich, daz ich sant mîner frowen sollte kôsen** Offensichtlich angeregt durch die Naturszenerie wünscht sich das lyrische Ich die Minnedame herbei. Die Formulierung *wunschte* hat KLEIN dazu veranlasst anzunehmen, dass die folgende Minnebegegnung „nur als Wunsch gedacht“ (S. 538) ist. Es gibt darauf im weiteren Verlauf des Textes aber keine Hinweise. Vielmehr scheint der Wunsch einer Minnebegegnung nur derselben vorauszugehen (siehe eine ähnliche Vorbereitung der Minnebegegnung in Tannhäuser 2, V. 17–22).

V. 15

***Si gap mir an ir den pris*** Der Minnelohn, den es in den meisten Minneliedern erst zu erringen gilt, wird hier vorweggenommen. Es handelt sich also um eine (sexuell) erfüllte Minnebeziehung, die Selbstbezeichnung des lyrischen Ichs als ***dulz amís***, die auch in zwei weiteren Tannhäuser-Texten vorkommt (siehe Tannhäuser 5, V. 92; 8, Str. II, V. 10), unterstreicht das (zur Etymologie vgl. SANDWEG, S. 9–10).

V. 17

***mit dienste disen meigen*** Obgleich der Lohn schon vergeben ist, wird die Minnebeziehung, wie gemeinhin im Minnesang üblich, als Dienstverhältnis definiert. Das legt nahe, dass hier eine möglicherweise ironische Auseinandersetzung mit dem Minnekonzept stattfindet. Dieser Eindruck wird auch durch die zeitliche Begrenzung der Beziehung auf den Maimonat verstärkt, die in einem scharfen Gegensatz zu der Idee ewig wählender Liebe steht.

V. 18

***dur si sâ wil ich reigen*** Erneut wird der Tanz in Erinnerung gerufen, der diesmal sogar noch enger mit der Minnedame verbunden ist.

V. 19–51

#### **Beschreibung des *locus amœnus* und Begegnung mit der Minnedame**

Das lyrische Ich begibt sich an den eingehend beschriebenen *locus amœnus*, wo es auf die Minnedame trifft. Es folgt ein ausführlicher Frauenpreis (V. 34–50), wie er für den Minnesang typisch ist. Dabei steht die Darstellung der äußeren Schönheit der Minnedame im Vordergrund.

V. 19

***Ein föres stuont dâ nâhen*** Der Wald ist im Minnesang häufig ein Treffpunkt der (heimlich) Minnenden (vgl. LMA, Bd. VIII, Sp. 1945 [ULRICH MATTEJET]). Dabei wird meist seiner natürlichen Beschaffenheit Anmut attestiert, aber auch eine geheimnisvolle Atmosphäre evoziert, was beides zur Minnebegegnung passt.

V. 20

***aldar begunde ich gâhen*** Der Gedanke an die Minnedame scheint das lyrische Ich zur Eile anzutreiben.

V. 21

***dâ hörte ich mich enpfâhen*** Nachdem zunächst die visuellen Eindrücke der Natur beschrieben wurden, achtet das lyrische Ich nun beim Herannahen zunehmend auf akustische Impulse.

V. 23

***sô wol dem selben gruoze*** Die Vögel entrichten dem lyrischen Ich quasi als Vorhut der Minnedame den Gruß.

V. 24

***Ich hörte dâ wol tschantieren*** Gegenüber V. 21 sind die drei Worte des Versbeginns hier in einer *variatio* umgestellt. Genau dasselbe Prinzip ist im Leich 2 angewendet (siehe Tannhäuser 2, V. 11 u. 15).

V. 25

**die nabtegal toubieren** Die Nachtigall als Vogel der im Verborgenen Liebenden deutet darauf hin, dass die Minnebeziehung gesellschaftlich nicht akzeptiert ist. Eventuell ist ihre Nennung sogar eine Anspielung auf Walthers Lindenlied (*Under der linden*, 16, L39,11ff), in dem sich auch Minnende abseits der Zivilisation an einem *locus amœnus* zum Koitus treffen.

V. 26

**aldâ muoste ich parlieren** Anscheinend spricht das lyrische Ich seine Gefühle als Reaktion auf den Vogelgesang aus und präsentiert sich damit in der Rolle eines Dichters, die er später auch gegenüber der Minnedame einnimmt (siehe V. 71).

Der dreifache Reim der französischen Fremdwörter auf *-ieren* ist ungewöhnlich und könnte eine parodistische Absicht haben.

V. 28

**ich was âne alle swere** Als Litotes formuliert wird der grundsätzliche Gemütszustand der Freude (siehe V. 8) wieder aufgenommen, der die Minnebegegnung antizipiert.

V. 29ff

**Ein rifierer ich dâ gesach** Hier erfolgt eine genaue Beschreibung des *locus amœnus*, wie sie für die Pastourelle typisch ist. Die Minnedame integriert sich harmonisch in die Naturszenerie: **bi dem fontâne saz diu clâre** (V. 33).

V. 32ff

**ich sleich ir nâch, unz ich si vant, die schœnen creatiure** Der erste Eindruck von der Minnedame beschränkt sich auf äußerliche Qualitäten.

V. 35

**si was an sprûchen niht ze balt** Inmitten der Aufzählung von Äußerlichkeiten überrascht diese Bewertung des Verhaltens. Auffällig ist, dass die einzige Aussage, die über die Minnedame getroffen wird, die ist, dass sie nichts sagt und damit eine schöne Projektionsfläche bietet. Hier ist die Konzeption anderer Frauenpreise, die innere Werte gar nicht erst erwähnen, ausformuliert, nämlich dass die Minnedame auf ihre äußere Schönheit zu reduzieren ist und die Charaktereigenschaften keine Rolle spielen.

V. 36

**man mehte si wol liden** SIEBERT und die Kieler Online-Edition konjizieren das handschriftliche *wan* zu *man*, so dass sich ein verallgemeinerndes Kompliment an die Minnedame ergibt. Hingegen wäre auch eine handschriftennahe Lesart möglich, indem das *wan* konzessiv und das Personalpronomen *si* als Subjekt verstanden wird. Dann würde die Einschränkung auf eine sexuell konnotierte Leidensfähigkeit der Dame abzielen.

V. 40

**solde ich vor ir ligen tôt, in mehte ir niht vermeiden** Diese Beteuerungsformel könnte sexuell konnotiert sein, wenn man von dem Verständnis des Orgasmus als *piccolo morte* ausgeht.

V. 45

**Ein lützel grande was si dâ** Durch die Verwendung des Fremdwortes bleibt diese Passage besonders vage, das soll aber vermutlich die Rezipienten dazu anregen, sie auf die sexuell interessanten Körperteile wie die Brüste zu beziehen (zur Etymologie vgl. SANDWEG, S. 22–23). Die Lokaladverbiale **dâ** fungiert hier vermutlich als deiktisches Zeichen, das eventuell in der Aufführungssituation

ausgestaltet wurde (zur Deixis in der Aufführung mittelhochdeutscher Lyrik vgl. TERVOOREN).

V. 50

*an ir ist elliu volle* Mit diesem allgemeinen Preis schließt die Schönheitsbeschreibung ab.

V. 51

*dô ich die werden êrest sach, huop sich mîn parolle* Direkt nach dieser Ankündigung des Minnegesprächs steht das Paragrafenzeichen in der Handschrift, vermutlich um das Augenmerk auf das nun Folgende zu richten.

## V. 52–90

### Minnegespräch und sexuelle Erfüllung

Hier beginnt die Interaktion zwischen den Minnenden. Verharrte das lyrische Ich zuvor in Bewunderung, wendet es sich nun zunächst verbal an die Minnedame und schafft somit auch die Voraussetzung für eine körperliche Beziehung.

Auffällig ist dabei die Kommunikation: Zwar überwiegen auch im Leich 2 des Tannhäusers die Gesprächsanteile des lyrischen Ichs, aber die Minnedame meldet sich dennoch wiederholt zu Wort. In diesem Leich hingegen gerät das Minnegespräch zu einem Monolog des lyrischen Ichs, was den Eindruck verstärkt, dass es mit seinen Emotionen, denen es preisend und singend Ausdruck verleiht, im Mittelpunkt des Interesses steht, während die Minnedame nur als Projektionsfläche fungiert.

V. 52f

*Ich wart frô* Die Freude scheint die unmittelbare Folge der Betrachtung der Minnedame zu sein und durch sie wird es dem lyrischen Ich ermöglicht, mit einer Ansprache den Kontakt zu ihr aufzunehmen.

V. 55f

*ich bin dîn* Das erinnert an eine anonyme Minnestrophe aus dem 12. Jahrhundert:

*Dû bist mîn, ich bin dîn  
des solt dû gewis sîn.  
dû bist beslozzzen  
in mînem herzen  
verlorn ist daz sluzzelin:  
dû muost ouch immêr darinne sîn. (MF 3,1)*

Ob diese Anspielung beabsichtigt ist, etwa um Literaturkenntnis zu beweisen (vgl. KREIBICH, S. 109), kann nicht zufriedenstellend geklärt werden. Bemerkenswert wäre dann die Verkehrung gegenüber der vermeintlichen Vorlage, in der das lyrische Ich zuerst die Minnedame nennt.

V. 57

*der strît der müeze iemer sîn* Was in der anonymen Strophe als Beteuerung weitergeht, wird hier in einen *strît* verwandelt. Der Begriff passt zwar zum im Folgenden verwendeten epischen Vokabular (siehe V. 74ff), steht aber dem bisherigen Eindruck einer durchweg harmonischen Beziehung entgegen. WACHINGER bezieht diesen Vers daher auf die folgenden, im Sinne eines Wettbewerbs der Minnedame mit anderen Frauen (vgl. S. 725). Ebenso ließe sich die Passage aber als ein spielerischer Wettstreit unter den Liebenden verstehen, wer nun wem gehöre.

V. 58

**du bist mir vor in allen** Wurde bisher die Schönheit der Minnedame als absoluter Wert gepriesen, werden hier andere, nicht näher bestimmte Frauen als Vergleichspunkt herangezogen.

V. 61

**swâ man frowen prüeven sol, da muoz ich viur dich schallen** Die Idee des Vergleichs wird geradezu zu einer allgemeingültigen Überprüfung weiblicher Tugenden ausgebaut. Da das Verb **prüeven** aus dem Natureingang (V. 2) wieder aufgegriffen wird, könnte die Untersuchung aber durchaus umfassender gemeint sein und auch die sexuelle Attraktivität der Dame einschließen. Das Verb **schallen** verweist, wie schon im zweiten Leich (siehe V. 64), vielleicht auf die Lautäußerung beim Geschlechtsakt, das könnte hier als allgemeines Zeugnis für die Minnedame vor ihren Konkurrentinnen ausgedeutet werden.

V. 62

**an hübsch und ouch an güete** Nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch ihre **güete** überzeugt die Minnedame. Bezeichnenderweise ist dies aber ein so allgemeiner Tugendbegriff, dass er nicht dazu geeignet ist, der Minnedame Profil zu verleihen. Folglich wird lediglich bestätigt, dass sie auch charakterlich **guot** ist.

V. 63

**du gîst aller contrâte mit tschoie ein hôbgemüete** Entscheidender als die Eigenschaften der Minnedame scheint ihre Auswirkung auf ihre Umgebung zu sein, gemeint ist hier vermutlich allen voran das lyrische Ich, aber auch die Natur und eventuell sogar andere Männer könnten angesprochen sein. Die Bewertung der Minnedame schließt mit gleich zwei Fremdwörtern in einem Vers, was gestelzt wirkt und dem Urteil entweder besonderen Wert zuweisen oder es ironisch brechen soll.

V. 65f

**got und anders nieman tuo** Das erste Mal wird die Möglichkeit eines Konkurrenten angesprochen, der Begriff der **huote** (**behüeten**, V. 66) erinnert an das gesellschaftliche Umfeld und stellt damit eventuell eine Bedrohung für die abseits der Zivilisation stattfindende Minne dar. Es bleibt jedoch nur bei der Andeutung (siehe schon ähnlich V. 25) und die weitere Minnebegegnung kann ohne Hinderung verlaufen.

V. 67

**ir parol der was süeze** Anders als die Sprechakte des lyrischen Ichs werden die der Minnedame nicht wörtlich wiedergegeben, sondern nur zusammenfassend für angenehm befunden. Wiederum scheint es also unwichtig, was die Minnedame zu sagen hat, solange sie ihre Anmut dabei wahrt.

V. 68

**Sâ neic ich der schænen dô** Diese erste körperliche Aktion des lyrischen Ichs scheint die unmittelbare Folge der Minneansprache zu sein.

V. 69

**ich wart an mînem libe vrô** So allgemein formuliert, bleibt Raum für Spekulationen über die gegenseitige Begrüßung, die durchaus über den konventionellen Rahmen hinausgehen könnte.

V. 70

**dâ von <...> ir salvieren** Der Vers ist verderbt, doch scheint die von SIEBERT vorgeschlagene Version, in der die Minnedame den Gruß erwidert, als sinnvoll. Da ein direkter Zusammenhang zwi-

schen dem körperlichen Wohlergehen des lyrischen Ichs aus dem vorangehenden Vers und dem *salvieren* zu bestehen scheint, könnte auch hier ein sexueller Subtext evoziert sein.

V. 71

*si bat mich ir tschantieren* Auf Aufforderung der Minnedame hin begibt sich das lyrische Ich in die Rolle des Dichters, der die Natur besingt. Dieser Sang könnte ebenfalls sexuell konnotiert sein und verweist auf den Eingang zurück, in dem das Ich auch schon als Sänger agiert.

V. 72f

*von der linden esten* Die Themen des Gesangs sind typisch für einen Minnesang, der hier im wahrsten Sinne des Wortes stattfindet, denn er geht der Liebesvereinigung als eine Art Werbung voraus. Zudem weisen die Gesangsthemen einerseits mit den Ästen der Linde auf das Tanzvergnügen voraus (zur Bedeutung der Linde siehe Tannhäuser 1, V. 97) und andererseits auf den Natureingang zurück.

V. 73

*und von des meigen gleston* Der Mai als Jahreszeit, in der alles blüht und wächst – in der Natur, aber auch in der Liebe –, steht in Opposition zum Winter im Eingang des Liedes.

V. 74

*Dâ diu tavelrunde was* Dieser höfische Begriff entstammt der Artusepik. Möglicherweise soll er, wie WACHINGER annimmt (vgl. S. 726), die Idealität des Liebespaares betonen. Zurecht weist KLEIN darauf hin, dass *tavelrunde* auch „Turnier“ oder „Ritterspiel“ heißen könne und somit als „Chiffre für den Geschlechtsverkehr“ (S. 542) zu lesen sei. Insbesondere letzteres scheint jedoch etwas weit hergeholt, denn bei Anspielungen muss man in der Regel davon ausgehen, dass eher das Naheliegende assoziiert werden soll, in diesem Fall also die Rundtafel des König Artus. Auffällig ist, dass der Geschlechtsakt von zentralen Begriffen der Artusepik gerahmt wird. Nachdem das Zusammensein hier als *tavelrunde* bezeichnet wird, wird das Erlebte in der Reflexion als *aven-tiure* (V. 93) beschrieben. Beiden Begriffen ist gemeinsam, dass sie im Kontext der Minnesangsemantik herausstechen. Die Bezeichnung der Zweisamkeit als *tavelrunde* wirkt schon fast komisch, ist sie doch das Gegenteil der offiziellen Zusammenkunft. Demnach könnte die Passage auch so verstanden werden, dass das lyrische Ich eine gesellschaftsferne Liebe der Minne im höfischen Rahmen vorzieht, hier also indirekt sein Minnekonzept formuliert.

V. 76f

*dô was loup, dar under gras* Bei dieser genauen Beschreibung des *locus amœnus* wird wiederum der Wandel vom Winter (*loup*) zum Sommer (*gras*) nachvollzogen, vielleicht soll damit auch das Entkleiden der Minnenden angedeutet werden. Denn der folgende Vers, der vordergründig das angemessene Verhalten der Dame lobt (*wol gebâren*), ist wohl sexuell konnotiert.

V. 77f

*Dâ was niht massenîe mê* Der Einsatz des Geschlechtsaktes wird erneut mit der Verwendung einer höfischen Vokabel (*massenîe*) markiert, mit deren Hilfe erneut diese Minnebegegnung zum Kontrastprogramm zur gesellschaftlichen Welt des Hofes stilisiert wird. Denn an dieser Tafel der Minne inmitten der Natur (*in einem klê*, V. 78) ist nur Platz für zwei und nicht für eine ganze Hof-schar.

V. 80f

*si leiste, daz si dâ solde* Diese allgemeine Formulierung umschreibt die Hingabe der Minnedame.

V. 82

***Ich tet ir vil sanfte wê*** Das Oxymoron variiert die Umschreibung des Geschlechtsaktes, die so ähnlich auch schon im zweiten Leich gewählt wird (*uns was sanfte wê*, V. 82).

V. 83

***ich wünsche, daz ez noch ergê*** Der Wunsch nach dem Andauern der Minnebegegnung verdeutlicht, dass es sich nicht um eine auf die Ewigkeit angelegte Liebesbeziehung handelt.

V. 84

***ir zimt wol ir lachen*** Das Motiv des Lachens wird bei Tannhäuser vor allem im Rahmen des Frauenpreises verwendet (siehe Tannhäuser 1, V. 78; 4, V. 107; 7, Str. II, V. 10; 11, Str. IV, V. 5; zum Motiv des Lachens vgl. KISCHKEL, S. 162–163). Im Kontext des Geschlechtsaktes wirkt es beinahe fehl am Platz, doch passt es zu der in den folgenden Versen genauer beschriebenen Ausgelassenheit, mit der sich die Minnenden vergnügen.

V. 85

***dâ begunden wir beide ein gemellichez machen*** Erneut wird das Vergnügen ganz allgemein gefasst, wobei eine sexuelle Konnotation sicherlich intendiert ist. Dieselbe Formulierung wird in Tannhäuser 11 auf den Tanz angewandt (siehe Tannhäuser 11, Str. I, V. 2).

V. 86

***daz geschach von liebe und ouch von wunderlichen sachen*** Nachträglich wird die Motivation des Geschlechtsaktes verraten, dennoch ist die Einsicht, die der Rezipient erlangt, nur eine scheinbare. Dass Zuneigung eine Ursache war, ist schon fast selbstverständlich, die ***wunderlichen sachen*** werden nicht näher beschrieben und deuten vermutlich auf den Sexualakt.

V. 87

***Von amüre seit ich ir*** Wie schon in V. 71 beschrieben, geht das Besingen der Liebe der Minnehandlung voraus. Die Wiederholung dieses Handlungsablaufs hebt die Besonderheit der Minnebegegnung hervor: Minnesang ist nicht Ersatz für den Liebesakt, sondern führt unweigerlich zu diesem.

V. 89

***si jach, si lite ez gerne*** Der Standpunkt der Minnedame wird erneut nur in der indirekten Rede wiedergegeben, was verdeutlicht, dass es sich um eine Darstellung der Situation aus Sicht des lyrischen Ichs handelt.

V. 90

***als man den frowen tuot dort in Palerne*** Was man nun genau mit den Frauen in Palermo macht, kann nicht geklärt werden, die Vermutung liegt nahe, dass es sich um eine spezielle Sexualpraktik handelt.

## V. 91–108

### Reflexion des Minnegeschehens

Auf die genaue Beschreibung der Minnebegegnung folgt eine kurze Zusammenfassung, die mit dem Motiv des Erinnerns (***dâ denke ich an***, V. 91) eingeleitet wird und das Tempus Präteritum beibehält. Der Wechsel zum Präsens markiert den Übergang zu einer allgemeinen Reflexion, die die Minnedame preist und mit dem variierten Motiv des Erinnerns schließt (***in vergizze ir niemer***, V. 108).

V. 91

**Daz dá geschah, dá denke ich an** Indem das lyrische Ich sich an die Minnebegegnung erinnert, wird ihr eine höhere Wertigkeit zugesprochen (vgl. dazu auch HÜBNER, S. 111).

V. 92f

**si wart mîn trût und ich ir man** Die Bindung, die das lyrische Ich mit der Minnedame eingegangen ist, gleicht der einer Ehe. Der folgende Ausruf **wol mich der âventiure!** (V. 93) verdeutlicht aber, dass es sich um ein einmaliges Erlebnis handelt, die Ehe nur sexuell, nicht aber gesellschaftlich vollzogen wurde.

Die Verwendung der Vokabel **âventiure** aus der Artusepik kontrastiert erneut die in der Verborgenheit der Natur stattfindende Minnebegegnung mit der höfischen Welt. Indem der Sexualakt zur **âventiure** stilisiert wird, wird er oberflächlich betrachtet aufgewertet, doch könnte der Kontrast zu der tatsächlichen **âventiure**, wie sie aus der Artusepik bekannt ist, auch ironisch wirken.

V. 94

**erst iemer selic, der si siht** Der Frauenpreis setzt auch in der Zusammenfassung wiederum bei den optischen Reizen der Minnedame an (siehe auch schon V. 33ff). Zugleich impliziert das Sehen auch die Besitznahme der Minnedame.

V. 96

**elliu granze dá geschah von uns úf der plâniure** Dieser letzte präteritale Satz fasst die Minnebegegnung noch einmal knapp zusammen und verwendet dabei gleich zwei Fremdwörter. Es sind die letzten in diesem Leich und es fällt auf, dass auch im Rückblick noch die Minnebegegnung sprachlich mit ihnen verbunden bleibt.

Die Bezeichnung des Geschlechtsaktes als **granze** („Versprechen, Bewilligung“, LEXER, Bd. I, Sp. 1070) gibt ihm den Anschein einer offiziellen Handlung und spielt so erneut die Illegitimität der Minnebeziehung gegen die gesellschaftliche Konvention aus.

V. 97f

**Ist iemen, dem gelinge baz** Wie glücklich die Minnebeziehung das lyrische Ich offensichtlich gemacht hat, wird hier rhetorisch geschickt im Konditionalsatz ausgedrückt: Selbst wenn es jemand noch besser treffen könnte – und das erscheint gänzlich unwahrscheinlich –, könnte das lyrische Ich nicht neidisch sein.

V. 99ff

**si was sô hôhes muotes** Es folgt eine Aneinanderreihung von Gemeinplätzen aus dem Frauenpreis: die Hochstimmung der Dame, ihre Wirkung auf das lyrische Ich, Anrufung Gottes zu ihren Gunsten.

V. 104f

**Waz ist, daz si mir tuot?** Die rhetorische Frage wird kurz und bündig mit dem umfassenden **allez guot** (V. 105) beantwortet.

V. 106

**hôhen muot** Erneut wird die Hochstimmung der Dame als ihre hervorragende Qualität benannt. Das ist vor allem deshalb erstaunlich, weil diese Bewertung während der Minnebegegnung nicht erwähnt wird, sondern erst in der Reflexion Bedeutung zu erlangen scheint. Damit wird die durch die höfische Kultur geprägte Sprache kontrastiv der einfachen Sprache der Natur gegenübergestellt. Gleichzeitig erinnert diese Passage an die Eingangsfloskel des lyrischen Ichs *welle ieman werden*

*hohgemuot* (V. 9). Dort verspricht das lyrische Ich selbst derjenige zu sein, der für Stimmung sorgt, während er sie hier selbst durch die Dame erhält. In beiden Fällen ist die Hochstimmung eng mit dem Tanz verbunden, der drei Verse weiter einsetzt.

V. 108f

*in vergizze ir niemer* Der Schluss der Reflexion nimmt das Motiv des Erinnerns durch die Litotes verstärkt wieder auf.

V. 109–132

**Tanz**

Geradezu abrupt setzt der Tanz mit dem Ausruf *Wol úf* (V. 109) ein. Seine Bedeutung für den Leich wird schon durch den Umfang deutlich (24 von 131 Versen; zum Vergleich: In Tannhäuser 2 nimmt das Tanzgeschehen nur 8 von 104 Versen ein). Das lyrische Ich agiert hier in der Rolle des Tanzmeisters, der zum Tanzen und Mitsingen auffordert. Übrigens wird auch das Tanzlied 7 mit diesem Ausruf begonnen (siehe Tannhäuser 7, V. 1).

Auffällig ist die starke Vereinfachung des Reimschemas in diesem Abschnitt. Wechseln sich anfangs immerhin noch die Paarreime ab, wird der Reim in V. 117–120 vierfach wiederholt und in V. 123–128 sogar sechsfach.

V. 109ff

*Wol úf, Adelheit* Zwei Damen werden namentlich benannt und zum Tanz aufgefordert, damit spielt dieser Leich auf eine weitere Tradition an, nämlich die der Tanzlieder nach Neidhart-schem Modell. Auch die Namen selbst erinnern an Neidhartsche Lieder, indem sie vermeintlich höfisch klingen wie die Namen der Bauernmädchen in Neidharts Tanzliedern (zu den Namen bei Neidhart vgl. SCHWARZ und BOCKMANN, insbesondere S. 129–130).

V. 113

*Diu dá niht enspringet, diu treit ein kint* Die Behauptung, nur die Schwangeren würden dem Tanz fernbleiben, fügt sich in ihrer derben Direktheit gut in die dörfliche Tanzszenerie ein. Zudem verweist sie auf die potentielle Gefahr, die für Frauen besteht, die sich in dieser Weise auf dem Tanzplatz mit einem Mann vereinigen. Dies wird u.a. auch in dem Tanzlied *Sol ich disen sumer lanc* Gottfrieds von Neifen thematisiert, in dem das lyrische Ich beklagt, dass die Mutterschaft es vom Tanzvergnügen fernhalte:

*Sol ich disen sumer lanc  
bekumbert sîn mit kinden,  
sô wære ich vil lieber tôt.  
des ist mir mîn fröide kranc,  
sol ich niht zer linden  
reigen, owê dirre nôt!* (L, Str. 1, V. 1–6).

V. 114

*sich fröuwent allgemeine, die dir sint* Bei *dir* handelt es sich um eine Nebenform des Lokalad-verbs *dâr* (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 439).

V. 115f

*Dort hære ich die floiten wegen* Als Begleitinstrumente werden für die Melodie die Flöte und für den Rhythmus die Handtrommel (*sumber*, V. 116) genannt.

V. 117ff

**der uns helfe singen** Für Unterstützung beim Singen und Tanzen macht das lyrische Ich hier schon beinahe eine Art Heilsversprechen, denn seinem Helfer *müeze wol gelingen zallen sinen dingen* (V. 119f). Dem Tanz mit seiner ausgelassenen Hochstimmung wird also die Macht zugesprochen, sich auch auf alle (!) anderen Lebensbereiche auszuwirken. Die Tätigkeit des Singens weist zudem auf das *tschantieren* (V. 71) im Kontext der Minnehandlung zurück.

V. 121f

**Wâ sind nû die jungen kind** Diese rhetorische Frage ist wohl eine Art Floskel, mit der das lyrische Ich als Tanzmeister neue Tänzer rekrutieren möchte.

V. 123

**Sô selic sî mîn Kiunigunt** Aufgrund der Verwendung des Possessivpronomens wurde vielfach angenommen, dass *Kiunigunt* die Dame aus der vorangegangenen Minnebegegnung sei (vgl. z.B. KLEIN, S. 543).

Der Name wird zusätzlich dadurch betont, dass sich die nächsten fünf Verse auf ihn reimen. Das erinnert entfernt an Walther (50, V, L74,10ff), wo verschiedene Reime auf *wunde* (50, V, V. 5) angewendet werden, die schließlich in der für den Minnesang eigentlich ungewöhnlichen Namensnennung der Dame (*Hiltegunde*, 50, V, V. 10) gipfeln.

Falls es sich tatsächlich um eine intertextuelle Referenz handelt, wäre es auch wahrscheinlich, dass hier in ähnlich scherzhafter Weise der Name der Minnedame ganz zum Ende des Leichs enthüllt wird. Ansonsten ist es ebenso gut möglich, dass es sich um eine neue Dame handelt, die das lyrische Ich im Rahmen des Tanzgeschehens trifft. Auch im Leich 1 trägt eine der Tänzerinnen den Namen *Kiunigunt* (siehe Tannhäuser 1, V. 107). Ein „krasser Widerspruch in seinen Beteuerungen“ (KISCHKEL, S. 157), da das lyrische Ich hier einer anderen Dame als der aus der Minnebegegnung seine Liebe erklären würde, ergibt sich trotzdem nicht. Das Zusammentreffen mit der Minnedame am *locus amœnus* war von vorneherein als eine zeitlich begrenzte Angelegenheit gedacht (*mit dienste disen meien*, V. 17), die ihren Wert vor allem durch die Erinnerung an sie erhält. Mit Einsatz des Tanzgeschehens hat sich ein neuer Raum geöffnet, in dem das lyrische Ich mit (gleich mehreren) anderen Damen verkehrt. Diese Interaktion im Rahmen der (Tanz)Gesellschaft unterscheidet sich grundlegend von der in der Natur praktizierten Minne mit der Minnedame. Das eine schließt das andere aber nicht aus, sondern ergänzt es vielmehr. Möglicherweise werden hier Konzepte der erfüllten Liebe vorgeführt und das individuelle Minnevergnügen wird auf das kollektive Tanzvergnügen übertragen. Die Frage, ob dafür dieselbe oder eine neue Dame herhalten muss, ist dabei sekundär.

V. 129

**Der ist enzwei** Als Rezipient nimmt man zunächst den Bezug auf den direkt voranstehenden *minne grunt* (V. 128) an, erst zwei Verse später wird deutlich, dass wohl die Saite gemeint sein soll. Von einer Korrektur von *Der ist enzwei* zu *Daz ist enzwei*, die SIEBERT noch vornimmt, um den Fall eindeutig zu machen, ist also abzusehen.

Durch die Wiederholung dieser Wendung zwei Verse weiter, ganz am Schluss des Leichs, wird nicht nur der Bezug eindeutig geklärt, sondern ihr zusätzlich Gewicht verliehen.

Das Spiel mit der Doppeldeutigkeit ist vielleicht nicht ohne Hintergedanken gewählt, denn das Ende des Tanzes, bedingt durch den Saitenriss, ist zugleich auch das Ende der Minne. Überraschend kommt es allemal, unterbricht der Saitenriss doch die Liebeserklärung an die Tänzerin *Kunigunde*.

V. 131

**Des fideleres seite** Das Motiv des Saitenrisses ist bei Tannhäuser gleich in drei Leichs zu finden, nämlich leicht variiert in Leich 4 – hier bricht der Geigenbogen (V. 143) – und gesteigert in Leich 5.

Dort wird der Saitenriss sogar zum Normalfall erklärt: *daz selbe geschihet im alle die wochen* (V. 124; vgl. dazu auch KUHN, S. 110–111).

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0525> (Stand: 12.3.2017).

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

*Des Minnesangs Frühling. Bd. 1: Texte*, 38., erneut revidierte Aufl. mit einem neuen Anhang, hg. v. HUGO MOSER u. HELMUT TERVOOREN, Hirzel: Stuttgart 1988.

*Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.

*Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Bd. 1: Texte*, 2. Aufl., hg. v. CARL VON KRAUS, Niemeyer: Tübingen 1978.

## Literatur

DANIEL EDER: *Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone*, Narr Francke Attempo: Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 66).

JULIA ZIMMERMANN: *Typenverschränkung in der Minnekanzone. Zu Heinrichs von Morungen Ich hörte uf der heide (MF 139,19)*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 69–89.

DOROTHEA KLEIN (Hg.): *Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Reclam: Stuttgart 2010, S. 297–304 u. S. 537–543.

CAMMAROTA (2009), S. 151–156.

GERT HÜBNER: *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*, Narr: Tübingen 2008, S. 99–115.

JAN-CHRISTIAN SCHWARZ: „*derst alsô getoufet daz in niemen nennen sol*“. *Studien zu Vorkommen und Verwendung der Personennamen in den Neidhart-Liedern*, Olms: Hildesheim u.a. 2005 (Dolma, Reihe B, 4).

INGRID BENNEWITZ: *stirbe aber ich so bin ich sanfte tôt. Walthers ‚Sumerlatenlied‘ (L72,31) im Kontext der Würzburger Liederhandschrift*, in: *Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Festschrift für Ursula Schulze zum 65. Geburtstag*, hg. v. VOLKER MERTENS u. ULRICH MÜLLER, Kümmerle: Göppingen 2001 (GAG 692), S. 93–103.

JÖRN BOCKMANN: *Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition*, Lang: Frankfurt a. M. 2001 (Mikrokosmos 61).

LUDGER LIEB: *Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang*, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, hg. v. BEATE KELLNER u.a., Lang: Frankfurt a. M. 2001, S. 183–206.

CHRISTINA KREIBICH: *Der mittelhochdeutsche Minneleich. Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur Germanistik 21), S. 103–111.

PETER STROHSCHNEIDER: *Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs*, in: *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, hg. v. THOMAS CRAMER u. INGRID KASTEN, Erich Schmidt: Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 197–231.

KISCHKEL (1998), S. 152–163.

HELMUT TERVOOREN: *Die ‚Aufführung‘ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik*, in: *‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994*, hg. v. JAN-DIRK MÜLLER, Metzler: Stuttgart u. Weimar 1996 (Germanistische Symposien 17), S. 48–66.

PAULE (1994), S. 158–171.

PETER GANZ: „*hövesch*“, „*hövescheit*“ im Mittelhochdeutschen, in: *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, hg. v. JOSEF FLECKENSTEIN, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1990, S. 39–54.

VOLKER MERTENS: *Alte Damen und junge Männer – Spiegelungen von Walthers ‚sumerlaten-Lied‘*, in: *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988, zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*, hg. v. JAN-DIRK MÜLLER u. FRANZ JOSEF WORSTBROCK, Hirzel: Stuttgart 1989, S. 197–215.

SABINE CHRISTIANE BRINKMANN: *Die deutschsprachige Pastourelle. 13. bis 16. Jahrhundert*, Diss. Bonn 1976, S. 201–214.

THOMAS (1974), S. 9–11.

HUGO KUHN: *Minnesangs Wende*, 2. Aufl., Niemeyer: Tübingen 1967 (Hermaca 1), S. 110–139.

LANG (1936), S. 45–64.

SIEBERT (1934), S. 133–137.

WALTHER SANDWEG: *Die Fremdwörter bei Tannhäuser*, Diss. Bonn 1931.

## Tannhäuser 4: *Ich lobe ein wîp*

### Überlieferung

Der Text schließt mit einer rot abgesetzten Initiale nach dem oberen Drittel der zweiten Spalte auf der Rückseite des Blattes 265 an den dritten Leich an. Er endet im unteren Drittel der zweiten Spalte auf der Vorderseite des folgenden Blattes 266. Eine Strukturierung des Textes ist nicht vorgenommen worden.

### Form

Der Leich scheint in einem Abhängigkeitsverhältnis zum lateinischen Duktus *Sion egredere* zu stehen. Die letzten Verse des Duktus verweisen mit dem Motiv des Saitenrisses, das zudem noch im einzigen deutschsprachigen Vers steht, auf Tannhäuser:

*Fistula nostra tacet eia et eia et eia*  
*quia nunc dictaturi Der sait der ist enzwai.*

Erinnert der Text des Duktus eher an den dritten Leich, so stimmt der Bau vielmehr mit diesem vierten Leich überein. Da für den Duktus in clm 5539 auch eine Melodie überliefert ist, kann mit deren Hilfe die Bauform des Leichs genauer bestimmt werden als bei den übrigen Tannhäuser-Leichs. Schwierigkeiten ergeben sich aber dadurch, dass die Melodiefassung kürzer ist als die Textfassung und somit unsicher bleibt, welche der Tannhäuserverse mit einer Melodie zu unterlegen sind und welche ausgespart werden. Einen konkreten Vorschlag zur Strukturierung des Leichs macht BERTAU (vgl. S. 128–129), doch auch der kann keineswegs als gesichert gelten. Das lässt BERTAU schließlich zu dem Urteil gelangen, dass es angeraten sei, „auf metrische Formschemata von Leichs, deren Melodie verloren ist, ganz zu verzichten“ (S. 130).

Ein wesentlicher Unterschied zu der nur auf metrischer Analyse basierenden Verseinteilung SIEBERTS besteht darin, dass BERTAU die in Versikel 2 erstmals auftretende Bauform B der lateinischen Vorlage folgend als Langvers mit Mittelzäsur versteht. Da das genaue Abhängigkeitsverhältnis zwischen Duktus und Leich ungeklärt bleiben muss, folgt die Kieler Online-Edition dem Vorschlag SIEBERTS, der sich an der tatsächlich in C überlieferten Textgestalt orientiert, also für die Bauform B vier kreuzgereimte Verse mit vier Hebungen vorsieht.

Beim Versuch der Angleichung von überlieferter Duktusmelodie und Leichtext bestimmt BERTAU außerdem die Verse, die möglicherweise gegenüber der vielleicht ursprünglichen, auf der Melodie basierenden Fassung dazu gekommen sind. Dies sei vermutlich die Passage zum Ende des Leichs hin (V. 109–130), die Tanzaufforderungen, Apostrophen an die Mädchen in Neidhartscher Tradition, erotische Anspielungen sowie die Eigennennung des Tannhäusers enthält (vgl. dazu auch PAULE, S. 182–187). Rein inhaltlich scheint dieses Ansinnen wenig plausibel, findet hier doch gerade der Höhepunkt des Tanzgeschehens und des damit verbundenen erotischen Frauenpreises statt, formal stellt es aber eine Möglichkeit dar, Leichtext und Duktusmelodie in Einklang zu bringen.

Immerhin ergeben sich bei beiden Analyseversuchen zwei Hauptteile des Leichs (vgl. BERTAU, S. 129), von denen der erste bis einschließlich Versikel XV (V. 1–62) reicht. Diese Erkenntnis ist umso bedeutender, als an derselben Stelle auch eine inhaltliche Zäsur gesetzt ist.

### Inhalt

Inhaltlich folgt der Leich „mit einem langen Lobpreis der Dame dem traditionellen Typus des thematisch an die Minnekanzone angelehnten Minneleichs“ (HÜBNER, S. 103) und lässt sich analog zur Form in zwei Großteile gliedern. Die ersten 62 Verse preisen die Minnedame mithilfe eines Exempelkatalogs, der Figuren aus antiker Mythologie und mittelalterlicher Literatur zitiert. Im zweiten Teil wendet sich das lyrische Ich dem Tanz zu und preist eine Dame im Rahmen des Tanzgeschehens. Ob es sich dabei um dieselbe wie im ersten Teil handelt, bleibt offen. Die Verknüpfung der beiden Großabschnitte erfolgt über das Motiv des Preisens. Diese Gedankenverbindung wird durch das Enjambement zwischen den Versen 62 und 63 betont: *Und loben mine guoten* (V. 63) – das Lob

wird also nahtlos fortgesetzt.

Anlass zur Diskussion bietet vor allem der erste Teil des Leichs, der mit literarischen Anspielungen geradezu gespickt ist (vgl. REUVEKAMP-FELBER und KERN). Die literarischen Figurennamen scheinen hier in Form einer Travestie im Leich aktualisiert zu werden und könnten darauf zielen, die Kompetenz des lyrischen Ichs ironisch in Frage zu stellen. Denn mit „dem zunehmend scheiternden Versuch, an der literarischen Tradition zu partizipieren und diese in einen sinnvollen Zusammenhang mit der eigenen Absicht (Frauenpreis und -werbung) zu setzen, bezichtigt das Ich sich selbst, nichts an literarischem Wissen zu besitzen außer den leeren Namen“ (REUVEKAMP-FELBER, S. 261).

## Stellenkommentar

### V. 1–62

#### Hyperbolischer Frauenpreis mit Figurenkatalog

Nach den Eingangsversen (V. 1–4), die einen allgemeinen Preis der Minnedame formulieren, folgt ein Katalog von Figuren aus der antiken Mythologie und mittelalterlichen Sagenwelt. Teilweise scheint es sich dabei um literarische Zitate zu handeln. Einige der Frauennamen sind unbekannt, gehen aber auf lateinische Wörter zurück und könnten so als sprechende Namen gelesen werden. Insgesamt werden 22 Frauen und fast ebenso viele Männer genannt, nämlich 20. Der Katalog beginnt mit einem Vergleich der Minnedame, löst sich aber schon ab V. 7 vom Bezug zur ihr und verliert dabei zunehmend den preisenden Charakter. Sind es zunächst nur Frauen, die aufgezählt werden, kommen ab V. 20 bekannte Männer dazu, die vor allem in der Klage der *Sarmena* (V. 33–42) dominieren. Während die Frauennamen hauptsächlich der antiken Tradition entstammen, sind die Männernamen größtenteils aus der Artusepik bekannt. Aber nicht nur die Figuren werden beim Namen genannt, auch geographische Bezeichnungen fließen in den Katalog ein, die vor allem populäre Schauplätze der Artusepik benennen. So ist die erste geographische Erwähnung auch der Artushof selbst (*Karidol*, V. 39). Indem die literarischen Zitate unzuverlässiger werden und Zusammenhänge und Figuren durcheinander geraten, entsteht zunehmend der Eindruck, dass das lyrische Ich hier Name-dropping praktiziert, dem kein tatsächliches Wissen zugrunde liegt.

#### V. 1

*Ich lobe ein wîp, diu ist noch bezzer danne guot* Der Leich setzt mit einer Programmansage ein: Das lyrische Ich singt ein Preislied auf seine Minnedame.

#### V. 2

*sist schæne und ist schæener vil* Entsprechend der Preistopik wird vorrangig die Schönheit der Minnedame gelobt.

#### V. 3

*si hât vor allen valschen dingen sich behuot* Die *huote* ist zwar ein Hindernis für die Erfüllung der Minne, zeichnet aber zugleich die Minnedame aus: Sie ist über jeden moralischen Zweifel erhaben, ein Eindruck, der durch die Einschränkung *vor allen valschen dingen* verstärkt wird.

#### V. 5

*Îsalde wart sô schæne nie* Das herausragende Liebespaar *Isolde* und *Tristan* bildet die Klammer für den Figurenkatalog. Vielleicht ist das Paar als besonders überzeugendes Exempel für eine Minnebeziehung an diese exponierte Position gestellt worden.

Im Vergleich der Minnedame mit *Isolde* ist das *tertium comparationis* die Schönheit, durch die sich die Gepriesene vor ihr auszeichnet.

V. 6

**noch Trone, diu ein gütin was**

Welche Göttin sich hinter dem Namen verbirgt, muss im Dunkeln bleiben. SIEBERT vermutet, dass *Diana* (gr. *Artemis*) gemeint sei (vgl. S. 94). Das ist anhand der Handschrift nicht zu belegen. Doch ist *Diana* neben *Helena* die einzige mythologische Figur, die in einem Waltherlied für einen Vergleich mit der Minnedame herhält:

*Si ist schœner unde baz gelobt denne Helêne und Dyâne* (91, IV, V. 6, L119, 10).

Dabei bleibt offen, ob die beiden Qualitätsmerkmale sich auf beide Göttinnen gleichermaßen beziehen, oder ob das *schœner* sich allein auf *Helena* und das *baz gelobt* sich allein auf *Diana* bezieht.

Auch in dem vorliegenden Vers könnte die Göttin als Exemplum für Tugendhaftigkeit zitiert sein, nachdem *Isolde* das Beispiel für Schönheit geliefert hat.

V. 7

**Medea, swaz diu noch begie**

Von diesem Vers an muss der Bezug zur Minnedame vom Rezipienten selbst konstruiert werden. So könnte es als Einschränkung ihrer Fähigkeiten gelesen werden, dass sie die Hilfe einer Göttin bedarf (vgl. SIEBERT, S. 137–138). Aber diese Verbindung ist gar nicht notwendig, die Benennung der Tatkraft *Medeas* könnte gedanklich auch nur an die Aufzählung von Eigenschaften bekannter Frauenfiguren anschließen.

Auf welche Taten *Medeas* hier angespielt wird, ist nicht eindeutig. Denkbar wäre es, dass der verbreitete Mythos, sie habe *Jason* beim Diebstahl des goldenen Vlieses geholfen, gemeint ist.

In der Antike war *Medea* für ihre Rachsucht und den daraus resultierenden Kindesmord bekannt. Mittelalterliche Lyrik und Epik inszenieren *Medea* hingegen in der Regel als „eine beispielhafte höfische Liebende“ (KERN u. EBENBAUER, S. 383), die sich durch ihre Bildung und Zauberkunst auszeichnet. Doch sind diese Attribute keinesfalls negativ besetzt, sondern rücken sie in die Nähe der *Isolde*, die, obwohl sie für eine Frau ungewöhnlich mächtig ist, sich dennoch nicht gegen die Macht der Minne zu wehren vermag.

V. 8

**des halfir mit wisheit frouwe Pallas**

*Pallas Athene* (röm. *Minerva*) galt als Göttin der Weisheit.

V. 9

**Júnô gap rîcheit dur die minne, hære ich jehen**

Die Situation des Parisurteils wird verkehrt. *Juno* (gr. *Hera*) bot *Paris rîcheit*, damit er ihr den Apfel als Krönung zur Schönsten verlieh. Es erscheint nur folgerichtig, dass in diesem Katalog, der hauptsächlich Frauenfiguren zusammenstellt, die durch ihre Liebesbeziehungen (literarischen) Ruhm erreichten (*Isolde*, *Medea*, *Dido*, *Helena*), die Minne als Grund für die versprochene Gabe angesehen wird.

Das Parisurteil wird ebenfalls in den Minneliedern 8 und 9 erwähnt, in denen im Rahmen der Adynatareihen u.a. der Apfel des *Paris* erbracht werden soll (siehe Tannhäuser 8, Str. II, V. 7; 9, Str. III, V. 7).

V. 10

**swaz Dîdô hatte, daz wart geteilet überal**

Als Geliebte *Aeneas'* stürzte sich *Dido* nach dessen Abreise in sein Schwert und auf einen zuvor vorbereiteten Scheiterhaufen (Vergil, *Aeneis*, IV, 630–692). Vermutlich wird sie hier als Beispiel für besondere Macht – es könnte ein Bezug zur Gabe der *Juno* im vorangehenden Vers hergestellt werden – und Reichtum angeführt. Die Aufteilung ihres Besitzes müsste so metaphorisch als ihr Scheitern verstanden werden, ihr Reich zusammenzuhalten und ihre Macht auszuüben.

Gegenüber der antiken Version stellen die mittelalterlichen Bearbeitungen des *Aeneis*-Stoffes das Schicksal der karthagischen Königin in den Mittelpunkt der Erzählung: „An D werden Wirkung und Folgen der Liebe ausführlich und eingängig dargestellt. Liebe erscheint als Krankheit, die die mächtige und kluge Königin ihre Sinne verlieren und ins Unglück stürzen lässt“ (KERN u. EBENBAUER).

ER, S. 220).

V. 11

***Latricia, diu lie sich tougenlîchen seben*** Im Folgenden sind einige lateinische Namen nicht als mythologische Figuren identifizierbar. Fast alle können aber von lateinischen Worten abgeleitet und als Personifizierung der entsprechenden Eigenschaften gelesen werden. So könnte ***Latricia*** von *latere* („verborgen sein, versteckt sein“) kommen und auf die Heimlichkeit als ihre vorrangige Qualität hinweisen, wie sie auch im Relativsatz mit ***lie sich tougenlîchen seben*** ausgeführt wird. SIEBERT vermutet, dass ***Latricia*** mit *Lucretia* identisch ist (vgl. S. 137–138), als Beleg dient ihm aber nur eine ähnliche Erzählung in der Kaiserchronik (vgl. V. 4327–4346). Vor diesem Hintergrund erscheint die Aufnahme der abweichenden Namensform in diesen Katalog unwahrscheinlich.

V. 12

***Palatrica den frouwen vil der kinde stal*** Hier könnte eine Ableitung von *pallere* („blass sein, krank sein“) angenommen werden. So würde sich auch der vermeintliche Kindesraub erklären, die personifizierte Krankheit könnte den Tod bewirken. Es erscheint passend, dass nach der Nennung mit Makel behafteter Frauenfiguren (*Isolde*: Ehebruch, *Medea*: Kindesmord, *Dido*: Selbstmord) nun die Personifizierungen negativer Eigenschaften folgen.

V. 13

***Helena was eins küneges wîp*** Die Frau, die als Auslöser für den trojanischen Krieg galt, ist eine in der Liebesdichtung häufig zitierte Figur (vgl. KERN u. EBENBAUER, S. 282) und darf in diesem Katalog natürlich nicht fehlen.

V. 14

***zuo der kam ein Discordia*** Dem Trojamythos zufolge wurde *Eris* (lat. *Discordia*), die Göttin der Zwietracht, nicht zur Hochzeit von *Peleus* und *Thetis*, den Eltern *Achills*, eingeladen. Aus Rache warf sie einen goldenen Zankapfel mit der Inschrift *τη καλλιστη* (altgr. „der Schönsten“) unter die Gäste, woraufhin ein Streit zwischen *Hera* (lat. *Juno*), *Aphrodite* (lat. *Venus*) und *Athene* (lat. *Minerva*) ausbrach. Der Parisapfel wird auch in zwei Minneliedern des Tannhäusers als Motiv verwendet (siehe Tannhäuser 8, Str. II, V. 7ff; 9, Str. III, V. 7f). Dabei könnte die wiederholte Rezeption dieses Mythos auch ein Anknüpfungspunkt für die später entstehende Tannhäuser-Sage gewesen sein. Dies als Bezug zum gattungskonstituierenden Merkmal des Leichs zu sehen (laut APFELBÖCK *discordia*, vgl. S. 139), scheint sehr weit hergeholt. Zumal die Nennung der Anstifterin des Göttinnenstreits nur konsequent erscheint, kreist doch diese Aufzählung immer wieder um den Mythenkreis des trojanischen Krieges: *Minerva*, *Juno* mit ihrer Gabe und *Helena* sind bereits aufgetreten, es folgen *Venus* samt Apfel und schließlich die männlichen Protagonisten *Paris*, *Menelaus*, *Hektor*, *Achill*.

V. 15

***daz gieng in ouch beiden an den lîp*** Vom Textbezug her können eigentlich nur *Helena* und der indirekt als *künec* genannte *Menelaus* gemeint sein, kundige Rezipienten könnten aber auch den später erwähnten Tod des *Paris* und des *Menelaus* assoziieren.

V. 16

***des engalt ouch Amarodia*** Vermutlich liegt hier wieder ein sprechender Name vor. Die Zusammenziehung von *amare* und *odia* soll wohl die personifizierte Hassliebe bezeichnen, die gut in den Kontext des trojanischen Sagenkreises passt, in dem Liebe zu Hass führt.

V. 18

**zerstœret, diu hiez Avenant** Die Dame *Avenant* fungiert in einigen Handschriften von Enikels *Weltchronik* als Ratgeberin des *Menelaus* (vgl. V. 16605).

V. 19

**Lûnet, diu was von hôber art** Eine *Lunete* ist in der Artusepik bekannt. In Hartmanns *Iwein* ist sie die Vertraute der *Laudine*, die das Verhältnis ihrer Herrin zu *Iwein* initiiert und ihm mit einem Unsichtbarkeitsring hilft. Sie kann als „das ‚andere‘ Ich ihrer Herrin aufgefasst werden, das Liebenswürdigkeit und Kameradschaftlichkeit, aber auch List und pragmatisches Handeln kennzeichnen“ (BRUNNER u. HERWEG, S. 275). Damit ist sie als eine im Hintergrund bleibende Anstifterin in ähnlicher Position wie *Avenant*.

V. 20

**ir vater, der hiez Willebrant** Diese Vaterschaftsangabe erhellt sich nicht, der Name war nicht in der Artusepik verbreitet. Er könnte erneut eine Charaktereigenschaft bezeichnen, nämlich den „entbrannten“ Willen. Übertragen ergäbe sich so eine Lesart, die die Willensstärke *Lunetes* betonte.

V. 21

**Vênus ein apfel wart gegeben** Hier erfolgt nun die explizite Beschreibung des Parisurteils, auf das zuvor vermehrt angespielt wurde.

V. 23

**dar umbe gap Paris sîn leben** Nach dem antiken Mythos wird *Paris* im trojanischen Krieg von dem Griechen *Philoktetes* mit vergifteten Pfeilen getötet. Auch in der mittelalterlichen Rezeption stirbt er einen ehrenvollen Tod vor den Mauern Trojas (vgl. KERN u. EBENBAUER, S. 466–468).

V. 24

**dâ lac ouch Menalaus tôt** Enikels *Weltchronik* enthält eine Version, in der sowohl *Paris* als auch *Menelaus* auf dem trojanischen Schlachtfeld sterben, letzterer wird Opfer des *Paris* (vgl. V. 16857–16870).

V. 25

**Sibille was ein vil listic wîp** Die *Sibylle* war die bekannteste Prophetin der Antike, ihr Name wurde häufig ganz allgemein für Weissagerinnen verwendet. Also könnte im Kontext des Trojanischen Krieges auch *Kassandra* gemeint sein, wie SIEBERT annimmt (vgl. S. 139–140).

V. 26

**bî der Amabilia** Dies könnte vom lateinischen Adjektiv *amabilis* abgeleitet sein und „die Liebenswerte“ heißen.

V. 27

**si rieten ûf senatoren lîp** Inmitten der Aufzählung mutet dieser Vers merkwürdig an. Gerade das Personalpronomen *si* ist schwer zu entschlüsseln. Bezieht es sich auf die zuvor erwähnten Frauen *Sibylle* und *Amabilia*? Auch fügen sich die *senatoren* nur schwer in den trojanischen Mythenkreis ein. Es erscheint unwahrscheinlich, dass damit der Ältestenrat Trojas gemeint ist, dessen Vorsitz *Kassandras* Vater *Priamos* innehatte (vgl. SIEBERT, S. 140).

Vielleicht wird eher mit der Doppeldeutigkeit des Namens *Sibylle* gespielt und hier ist eine andere gemeint. In Vergils *Aeneis* wird der Titelheld z.B. von der *Sibylle* aus *Cumae* durch die Unterwelt geführt und mit der Zukunft des römischen Reiches konfrontiert, das er gründen soll. In diesem Kontext würde die Bezeichnung *senatoren* durchaus passen (vgl. Vergil, *Aeneis*, VI, 756–892).

V. 28

**daz tet diu leide Invidia** Als Gegenstück zur *Amabilia* tritt nun der personifizierte Neid auf, der zusätzlich durch das Adjektiv *leide* gekennzeichnet wird. Die Koexistenz der beiden Gefühle (insbesondere im Kontext des trojanischen Mythenkreises) wurde bereits betont (siehe V. 16).

V. 29

**Frouw Blanschifliur, diu was an allen dingen kluoc** Mit diesem Vers wechselt der Katalog im Wesentlichen von den antiken Mythen zur mittelalterlichen Literatur. Die vorherige Erwähnung der *Lunete* ist als Vorgriff zu verstehen, ebenso werden auch im Rahmen der Artusepik wiederum antike Mythen aufgegriffen. Die Verbindung wird über die Eigenschaft Klugheit hergestellt, die nach der *Sibylle* nun *Blanschifliur* zugesprochen wird. Wie im Folgenden deutlich wird, ist hier nicht die Mutter *Tristans* gemeint, sondern die weniger bekannte Geliebte des *Parzival*.

V. 30

**dar umbe Walheis sít vil lange wart vertriben** Diesen Beinamen führt *Parzival*. Bei Chrétien de Troyes ist *Blanschifliur* die Minnedame *Parzivals*, dort wird sie aber nicht mit einer Vertreibung *Parzivals* in Verbindung gebracht. Wahrscheinlich ist damit *Parzivals* Umherirren in Folge des Gralsverlusts angesprochen, für den sie hier in einer Verkehrung der Sage verantwortlich gemacht wird.

V. 31

**Gâwân, der den anker werdeclíche truoc** Wie für den Parzivalstoff üblich, wird dem scheiternden *Parzival* der idealtypische Held *Gâwân* direkt gegenübergestellt. Der Anker als Wappen *Gâwâns* kann nicht verifiziert werden (vgl. SIEBERT, S. 140), vielmehr handelt es sich um eine Vertauschung, denn *Gahmuret* trägt den Anker als Wappen (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, I, 14, 17). Das lyrische Ich präsentiert also zunehmend Halbwissen.

V. 32

**der klegte, daz Iwein in dem fores was beliben** Die Verkettung der Sagenzusammenhänge nimmt zu: Eine Sagenfigur beklagt das Schicksal einer anderen. In Hartmanns Roman wird *Iwein* als Verräter vom Artushof verstoßen und *Laudine* bricht mit ihm. Daraufhin lebt er eine Zeitlang als Wilder im Wald, doch bleibt er dort nicht. Wiederum sind die Informationen nur halb richtig, was zu einer Selbstdiskreditierung des lyrischen Ichs führt. Analog zu *Parzivals* Vertreibung könnte hier wiederum einer Minnedame, in diesem Fall *Laudine*, die Schuld für das Schicksal eines Helden gegeben werden.

V. 33

**Sarmena klegte grôz ungemach** Die folgende Klage einer *Sarmena* genannten Figur verknüpft den Trojamythos und die Artusepik zu einer Geschichte. Dabei scheint es hauptsächlich darum zu gehen, möglichst viele populäre Figurennamen zu nennen, die Handlung, die sich zwischen ihnen entwickelt, erscheint sekundär und kann auch nur teilweise in der bekannten Literatur nachgewiesen werden. Der Name *Sarmena* kann nicht geklärt werden, die These SIEBERTS, dass es sich um einen Verschreiber von *Amena* handelt, ist kaum belegbar (vgl. S. 141). Eine Ableitung vom lateinischen *sarmen/sarmentum*, was u.a. auch „Rebe“ bedeuten kann, wäre möglich. Damit würde also eine Personifizierung der Weinrebe auftreten, deren Saft bekanntlich die Zungen löst und vielleicht auch einen Grund für die Verwirrung in der Mythen- und Sagenhandlung liefern könnte.

V. 34

**daz Gámuret als müezic saz** Bei *Gámuret* handelt es sich um den Vater *Parzivals*, der sich aber in Wolframs von Eschenbach Roman keineswegs als *müezic* erweist. Vielmehr verlässt er *Parzivals* Mutter *Herzeloyde* noch vor dessen Geburt, um neue Abenteuer zu bestehen. Vermutlich wird sein Verhalten hier bewusst verkehrt.

V. 35

**ze Curaze si dô mit zorne sprach** Ein Held dieses Namens im Umfeld des Artushofs ist u.a. im *Weinschelg* belegt (vgl. V. 322). Dort wird er in einer Exempelreihe zusammen mit *Helena* und *Paris* sowie *Pyramus* und *Thisbe* angeführt, die alle um der Minne willen den Tod finden (vgl. KERN u. EBENBAUER, S. 220).

V. 36

**dâ Lanzlet sich des vermâz** Als einer der Ritter von *Artus'* Tafelrunde tritt *Lanzlet* häufig in der Artusepik in Erscheinung. Verbreitet wurde der *Lanzelet*-Stoff vor allem durch den afrz. *Prosa-Lancelot*. Obwohl seine Liebe zu *Artus'* Ehefrau *Ginover* unrechtmäßig ist, gilt er als „Prototyp des ritterlich Liebenden“ (BRUNNER u. HERWEG, S. 258). Von der Suche nach dem Heiligen Gral bleibt er aber schließlich aufgrund seiner Sünde ausgeschlossen. Der *Lanzelet* Ulrichs von Zatzikhoven bietet eine vermutlich frühere Fassung des Stoffes, in der *Lanzelet* ein herausragender Ritter des Artushofes und Frauenheld, aber nicht mit *Ginover* liiert ist.

V. 37

**Daz er mich reche an Parzivâle** In der Artusliteratur ist keine Rache *Lanzelets* an *Parzival* bekannt, es sollen hier wahrscheinlich nur die Figuren (in Kämpfen) miteinander verwickelt werden.

V. 38

**der Hectore sîn veste brach** Das Sagen-Mythen-Chaos ist vollkommen: Nicht die Griechen, sondern *Parzival* soll *Hectore sîn veste*, also *Troja*, erstürmt haben.

V. 39

**er nam ze Karidol den grâl** Der Name des Artushofes ist in der deutschsprachigen Epik *Karidol*, im Englischen *Camelot*. Ein zentrales Motiv der Artusepik in der europäischen Literatur ist die Suche nach dem Heiligen Gral (vgl. LMA, Bd. IV, Sp. 1616–1618 [ALBERTUS BESAMUSCA]), der sich in Wolframs von Eschenbach *Parzival* aber nicht auf Karidol, sondern auf der Gralsburg *Munsalvasche* befindet.

V. 40

**dâ des Achilles niht enrach** Als nächste Mythenfigur wird mit *Achilles* der Gegner *Hektors* im Trojanischen Krieg angeführt.

V. 41

**Sô richet es mir Galogriant** Dies ist ein weiterer Ritter der Tafelrunde, der auch in Hartmanns *Iwein* auftritt.

V. 42

**swaz Opris mir ze leide tuot** Ein Ritter *Opris* wird im *Jüngerem Titurel* erwähnt (vgl. V. 2023 u. V. 2134).

V. 43

**Tispe was ein lion bekannt** Als Paradebeispiel für ein Liebespaar, dessen unerfüllbare Liebe

tragisch endet, gelten *Pyramus* und *Thisbe*. In Ovids *Metamorphosen* (IV, 55–166) wollen sie sich heimlich treffen, da ihre Familien verfeindet sind. Doch *Thisbe* wird von einem Löwen überrascht, kann aber dem Tier ihren Schleier überlassen und fliehen. Als *Pyramus* das blutige Kleidungsstück am vereinbarten Treffpunkt findet, stürzt er sich, des Todes seiner Liebsten gewiss, in sein eigenes Schwert. *Thisbe*, die ihn kurz danach tot vorfindet, nimmt sich aus Trauer mit demselben Schwert ebenfalls das Leben.

V. 45f

***Diu cläre amie sprach zir massenîe sô:*** Diese beiden Verse reihen möglichst viele Fremdwörter aneinander, eine Technik, die schon in Tannhäusers Leich 3 verwendet wird. Vermutlich wird sie hier als eine Art Witz und Selbstzitat kurz wieder aufgegriffen.

V. 47

***Ginovêr ûz Britanjelant*** Die Nennung der Ehefrau des Königs *Artus* (siehe V. 48) bildet einen Höhepunkt in dieser Aufzählung der Figuren aus der Artusepik. Sie ist zudem die letzte namentlich bekannte Frau dieses Katalogs. Es ist anzunehmen, dass den Rezipienten die Dreiecksliabesgeschichte zwischen *Artus*, *Ginover* und *Lanzelot* vertraut war und mitgedacht wurde. Mit ***Britanjelant*** finden nun zunehmend auch (sagenhafte) Ortsangaben Eingang in den Katalog.

V. 50f

***der brâhte ûz Provenzâl ein horn*** Der Satzbau ist hier verschränkt und betont so das wunderbare Horn, über dessen Existenz in der Artusliteratur nichts bekannt ist. Es wird hier auch nur durch seine Herkunft näher bestimmt (zur geographischen Bezeichnung ***Provenzâl*** siehe V. 54).

V. 53

***Porhtram, diu was von Lunders her geboren*** Der Figurename ***Porhtram*** lässt sich nicht identifizieren. Es sei denn, man nimmt wieder eine lateinische Ableitung an, in diesem Fall von *portus* („Hafen“). Zumindest der Bezug zu *Lunders*, also *London*, würde passen. Der folgende Streit würde dann nicht nur um einer Dame willen erfolgen, sondern in übertragener Weise auch um den Seezugang.

V. 54

***daz schuof der Wigol gegen den Provenzâl ein sper*** Eventuell ist ***Wigol*** ein Hinweis darauf, dass der bezeichnete Ritter aus dem Gefolge des *Wigoleis* kam (siehe V. 57). Wer sich hinter dem nur durch die Herkunftsangabe charakterisierten ***Provenzâl*** verbirgt, bleibt ebenfalls unklar. Sie kommt aber häufig in Wolframs von Eschenbach Artusromanen *Parzival* und *Willehalm* sowie in deren Rezeption vor. Eine genaue Analyse der Herkunftsangabe ***Provenzâl*** bietet PÉRENNEC, in der er zu dem Schluss kommt, dass „es bei Wolfram nicht nur die Provence und die Provenzalen gibt, sondern auch den Provenzalen *per se* und damit – als herausgehobene Qualität – so etwas wie »die Provenzalität«“ (S. 283).

V. 55

***Her Wigamiur dâ vor Camvoleis*** Mit ***Wigamiur*** wird ein weiterer Ritter der Tafelrunde benannt. Ein Turnier vor *Kanvoleis* findet in Wolframs von Eschenbach *Parzival* statt, bei dem *Gahmuret* die Liebe *Herzeloydes* gewinnt.

V. 57

***gegen dem sô hielt her Wigoleis*** Die Figur des ***Wigoleis*** ist als einer der Ritter von *Artus'* Tafelrunde geläufig und der Held des gleichnamigen Romans *Wirnts von Grafenberg* (vgl. BRUNNER u. HERWEG, S. 467–472).

V. 59f

**Tristan erwarp die künegin** Als Pendant zu *Isalde* (V. 5) schließt *Tristan* den Figurenkatalog. Die Lektüre dieses Verses lässt auch zunächst an die Königin *Isolde* denken, die er umwarb. Erst mit dem Enjambement zum nächsten Vers wird deutlich, dass eine andere Frau gemeint ist, nämlich eine *von Marroch*. Über das Verhältnis *Tristans* zu einer solchen Königin ist nichts bekannt. Vielleicht liegt hier aber eine intertextuelle Referenz zu Leich 5 vor, der mit dem Vers *Der künec von Marroch* einsetzt.

Im Rahmen der Travestie könnte es sich um einen Versuch handeln, die Tristanliebe zu diskreditieren, da mit der fraglichen Abstammung der Minnedame „Inhalte eingespeist werden, die den Grundkonsens höfischer Liebe in Frage stellen“ (REUVEKAMP-FELBER, S. 261).

V. 62

**der alden suln wir hie gedagen** Damit wird explizit das Ende des Katalogs angekündigt und der Szenenwechsel zum Tanz vorbereitet. Die Bezeichnung *alden* für die Figuren der Mythen- und Sagenwelt zeugt von einer Distanz, der im Folgenden die Unmittelbarkeit des (gegenwärtigen) Tanzvergnügens gegenübergestellt wird.

Es wäre aber auch möglich, *der alden* auf die *künegin* (V. 59) zurückzubeziehen und sie damit noch weiter zu diskreditieren (vgl. REUVEKAMP-FELBER, S. 261).

V. 63–144

#### **Preis der Minnedame beim Tanz**

Der Preis der Minnedame wird mit Beschreibungen der Tanzszenerie verwoben. Ausrufe und Aufforderungen an ein (imaginäres) Publikum markieren die Tanzsituation, in der das lyrische Ich, das sich hier in der Sängerrolle inszeniert, aber immer wieder den Blick auf die im Wesentlichen körperlichen Vorzüge der Minnedame richtet.

V. 63

**Und loben mine guoten** Durch das Enjambement erfolgt die Wiederaufnahme des Preises der Minnedame geradezu übergangslos.

V. 64

**die reinen, wolgemuoten** Während der anfängliche Frauenpreis mit dem Motiv der Schönheit einsetzt, werden hier Charaktereigenschaften in den Vordergrund gestellt.

V. 65

**swâ si gât an dem tanze** Die Minnedame wird inmitten der Tanzgesellschaft inszeniert.

V. 66

**mit ir rôsenkranze** Wie schon in den beiden vorangehenden Leichs wird der Kranz als Symbol der Jungfräulichkeit verwendet und repräsentiert zugleich den Tanz. Während er an dieser Stelle als Attribut der Dame in der Tanzgesellschaft angeführt wird, weist er in Tannhäuser 2 (V. 38) und Tannhäuser 3 (V. 7) im Rahmen des Natureingangs auf den Tanz voraus.

V. 67

**dâr obe ein ander krenzel** Dass nun die Minnedame gleich mit zwei Kränzen ausgestattet ist, könnte einem Überbietungstopos geschuldet sein.

V. 68

*ein wîz gevalden swenzel* Die Farbe der Schleppe verstärkt den Eindruck der Reinheit.

V. 69

*Ir hâr gelich dem golde* Der Frauenpreis beginnt hier ganz traditionell oben, also mit den Haaren.

V. 75

*Von Ôrient unz ze Occident wart nie schæner wîp geboren* Indem wieder genauere Ortsangaben gemacht werden, wird an den Namenskatalog des ersten Teils erinnert. Folgerichtig schließt sich der im Katalogteil dominierende Schönheitspreis an.

V. 77

*ir munt gewelwet, niht geselwet ist ir wengel unde kel* Der Blick wird weiter von oben nach unten gelenkt, erst auf den Mund, dann auf die Wange und den Hals. Dabei ist auffällig, dass die Augen übergangen werden. Vielleicht könnte das ein Hinweis darauf sein, dass die Faszination der Minnedame mehr auf Äußerlichkeiten beruht.

V. 78f

*ob ich jehe, daz ich sæhe, dâ ir lîp ist sinewel* Mit dieser Präteritio wird scheinbar die gesellschaftliche Konvention gewahrt (*daz zame niht*, V. 79). Doch gerade indem die Rundungen der Minnedame so vage bleiben, wird die erotische Phantasie angeregt.

V. 83ff

*ich lobe ir zuht, ir güete* Der Tugendpreis wird ganz knapp in zwei Versen abgehandelt. Geradezu gehetzt werden die zentralen Tugenden – *zuht, güete, state, hôchgemüete* – anaphorisch aufgezählt. Danach geht es umgehend mit einer genauen Beschreibung der körperlichen Qualitäten der Minnedame weiter (*Ir lîp, der ist sô wolgestalt*, V. 85).

V. 90

*ze wunsche ist si gemezzen* Der ausführliche Schönheitspreis gipfelt in dem Lob der „Traummaße“, die erneut eher derbe Erotik anklingen lassen, die mit dem folgenden Gürtelsenken näher ausgeführt wird.

V. 93

*vil wol gesenket hin ze tal* Das Motiv des Gürtelsenkens beim Tanzen deutet die sexuelle Verfügbarkeit der Minnedame an. Es findet sich erneut im Tannhäuserschen Minnelied 11 (Str. I, V. 11) beim Wintertanz.

V. 95f

*dâ ist ir lîp gedrollen* Wiederum wird das Lob der Minnedame ganz auf ihre Körpermaße reduziert, die das Sänger-Ich beim Gürtelsenken ganz genau betrachten und für ideal befinden kann (*ze wunsche wol die vollen*, V. 96).

V. 97f

*Volge mir, sam tuon ich dir* Die Tanzbewegung könnte auch die Liebesbeziehung und den Sexualakt beschreiben. Darauf deutet die beim lyrischen Ich ausgelöste Wirkung hin: *tuost dû daz, sô wirt mir baz* (V. 98).

V. 99f

**minne mich, sam tuon ich dich!** Die Gegenläufigkeit der Tanzbewegung wird nun auf die Minne übertragen, die ebenfalls ausgeglichen, also gegenseitig, sein soll. Infolgedessen wird die Minnedame nicht nur zur Freudestifterin, wie es auch eine nicht näher definierte Tänzerin sein könnte, sondern zur (moralischen) Unterstützung stilisiert (**helfe alde fröude**, V. 100).

V. 101f

**Wolgemuoten, lânt die guoten iu behagen!** Hier wird die Minnedame nun im Kreis der Mittänzerinnen gezeigt, unter denen sie hervorsticht (**der éren krône**, V. 102).

V. 103

**Swâ si gât zuo der linden** In Tannhäusers Leichs charakterisiert die Linde den Ort des Tanzgeschehens (siehe z.B. Tannhäuser 1, V. 97; 3, V. 72).

V. 105

**dâ zimt ir wol daz reigen** Als Tätigkeiten, die die Minnedame ausmachen, werden – mit fast paralleler Syntax – erst das Tanzen und dann das Lachen benannt.

V. 106

**si zieret wol den meigen** Da in diesem Leich ein Natureingang fehlt, wird hier das erste Mal die Minne- und Tanzbeziehung in einen jahreszeitlichen Kontext gestellt.

V. 107

**Ir zimet wol daz lachen** Das Lob des Lachens ist ein für Tannhäuser typisches Instrument des Frauenpreises (siehe Tannhäuser 1, V. 78; 3, V. 84; 7, Str. II, V. 10; 11, Str. IV, V. 5; zum Motiv des Lachens vgl. KISCHKEL, S. 162–163).

V. 109f

**si machet trûric herzen vrô, balt** Neben der bereits eingeführten Fähigkeit, Freude zu stiften, wird der Dame auch noch eine verjüngende Wirkung zugeschrieben. Ihre Macht wird durch das im Enjambement exponierte **balt** noch besonders betont.

V. 111f

**lopt ieman sine frouwen baz** Nachdem die Rolle der Dame im Kontext der Tanzhandlung klar umrissen ist, referiert das Ich hier auf die eigene Rolle als Sänger. Die Gelassenheit gegenüber der Konkurrenz ist nur vorgetäuscht, vielmehr impliziert die Aussage, dass es unmöglich sei, seine Dame besser zu preisen, den Wunsch, überlegen zu sein.

V. 113

**Nû heia, Tanhûsere!** Da die Eigennennung unmittelbar auf die Inszenierung in der Sängerrolle folgt, wird umso deutlicher, dass sie als Teil dieser zu verstehen ist.

V. 114ff

**vergangen ist din swere** An die Eigenanrede schließt sich eine Art Zusammenfassung der Tanzhandlung an, in deren Mitte die Dame als Freudestifterin steht (**diu ist sô fröidebare**, V. 116).

V. 119

**Nû dar! nement wâr, wâ diu liebe springet** In der Rolle des Tanzmeisters lenkt das Sänger-Ich die Aufmerksamkeit auf die Minnedame.

V. 120

*vor mir, nach mir, swie der seite erklinget* Als kontextualisierende Elemente werden hier sowohl die Tanzbewegungen als auch die musikalische Begleitung angesprochen.

V. 121f

*gestricket wol ze prise* Es passt in die Tanzszenerie, dass der Frauenpreis mit dem Dekolleté, also einem erotischen Merkmal, beginnt. Die anschließende Wertung *ze blicken alsô lise* (V. 122) betont hingegen kontrastierend, dass die Dame sich in die Konventionen der Gesellschaft einfügt.

V. 123f

*Wâ ist mîn frouw Matze* Ob es sich bei *Matze* um den Namen der Minnedame handelt, bleibt uneindeutig. Die beiden Verse könnten ein Einwurf sein, der sich aus der Tanzsituation ergibt. Dafür spräche auch, dass im Folgenden noch eine weitere Dame der Tanzgesellschaft benannt wird, die ebenfalls mit dem Possessivpronomen der ersten Person Singular belegt wird (*mîn frouw Jutze*, V. 129).

Jedoch könnte das lyrische Ich sich auch zwei Minnedamen anmaßen, was, wie REUVEKAMP-FELBER beschreibt den Höhepunkt der Travestie darstellen würde. Denn „die Exklusivität der Liebe sowie die Einzigartigkeit der Dame, die im Frauenpreis noch behauptet wurden, werden durch die Verdopplung der Position der Geliebten hier destruiert“ (S. 263).

Der Eigenname *Matze* findet sich auch bei Neidhart (vgl. Winterlied 37, SNE I: C 194, 6–7/L103,20f und Winterlied 53 in der Variante *Metze*, SNE I: C 275, 3) und in Tannhäusers Leich 1, in dem er ebenfalls auf *tratze* gereimt wird (siehe Tannhäuser 1, V. 111), was vermutlich so viel wie „necken“ bedeutet. Beide Mädchen, *Matze* und *Jutze*, tanzen in Tannhäusers Leich 5 (siehe Tannhäuser 5, V. 98f).

V. 125

*nû seht an ir vüeze!* Nach dem Einwurf wird mit dieser Aufforderung an die Tanzgesellschaft bzw. das Publikum die Aufmerksamkeit wieder ganz auf die Minnedame gerichtet, deren Schönheit entgegen der gängigen Vorgehensweise hier von unten nach oben gepriesen wird.

V. 128

*reitbrûn ist ir meinel* Das Substantiv *meinel* kommt nur beim Tannhäuser vor, dafür steht es neben dieser Stelle auch noch in Tannhäuser 11 (Str. III, V. 10) in derselben Formulierung. Bei *meinel* handelt es sich höchstwahrscheinlich um die Umschreibung des weiblichen Sexualorgans. Ganz genau könnte damit der *Mons Veneris* gemeint sein, was einen Bezug zur Sage bieten würde. Der Ausdruck könnte aber auch „eine einfache Bezeichnung des ganzen Körperteils“ (SCHWARZ, S. 398) sein.

Vermutlich ist es als Diminutiv des auch bei Neidhart belegten *mein* anzusehen (vgl. LEXER Bd. I, Sp. 2079–2080 u. BMZ, Bd. II, Sp. 111a). Bei Neidhart heißt es: *oberhalben des mein heur Friderûn irn spiegel brach* (SNE I: c 11, VII, 7–8). Doch ist diese Lesart nur in einer Handschrift, nämlich in der Berliner Neidhart-Handschrift c aus dem 15. Jahrhundert, belegt. Die Weingartner Liederhandschrift B hat an der Stelle hingegen *maien* (SNE I: B 76, 7), so dass in c ebenfalls der Maimonat, wenn auch in einer ungewöhnlichen Zusammenziehung bzw. als Schreibfehler, bezeichnet sein könnte. Somit gäbe es keine Belege, auf die sich *meinel* zurückführen ließe.

Es wäre es auch möglich, im vorliegenden Text eine Ableitung des Verbs *meinen* zu vermuten, die im Sinne einer Präteritio das weibliche Geschlecht benennt.

V. 129

*Wâ ist mîn frouw Jutze* Der Name *Jutze* könnte die Ableitung eines Freudenrufes sein (*jû jutz*, vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 1483).

V. 130

*daz Elle an dem tanze*

Bei *Elle* (V. 130) verweist lediglich der fehlende Artikel darauf, dass es sich vermutlich um einen Eigennamen handelt. Dieser geht aber sicherlich auf das gleichlautende Substantiv zurück, das „Nebenbuhlerin“ bedeutet (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 539). Die beschriebene Dame macht ihrem Namen alle Ehre, indem sie sich mutmaßlich beim Tanz – und bei anderen Dingen? – vordrängt.

V. 131f

*nû wol ûfzer linden* Die beiden Verse verbinden geläufige Topoi des Tanzes: *linden* als Ort, *kint alsô jungen* als Teilnehmer, *kranze* als Schmuck.

V. 133

*Heia, sumerwunne* In der Personifikation werden die Jahreszeit und die Hochstimmung miteinander verbunden und werden so zusammen mit dem Ausruf Ausdruck des Freudengefühls beim Tanz.

V. 135

*hie nimt der tanz ein ende* Obgleich das Ende des Tanzes hier schon angekündigt ist, geht der Leich noch acht Verse weiter.

V. 136ff

*swer uns die fröide wende* Ein hypothetischer Spielverderber wird eingeführt, gegen den sich die Natur richten würde, wenn er die Stimmung verdürbe. Auf diese Weise wird dem Tanzgeschehen indirekt attestiert, dass es vollkommen im Einklang mit der Natur steht.

V. 137ff

*Den vermîden rôsen* Statt eines Natureingangs wie in Leich 2 und 3 gibt es hier quasi einen Natureingang. Mit den *rôsen*, *zitelôsen* (V. 138) und dem *vogellîne sanc* (V. 139) werden für einen *locus amœnus* typische Merkmale zitiert, die durch einen Spielverderber infrage gestellt würden. Wer also die Tanzfreude stört – dies die implizite Botschaft –, hat auch keine Chance auf eine Minnebegegnung.

V. 140

*mich twinget, daz mich ê dâ twanc* Diese Selbstaussage des lyrischen Ichs ist vermutlich sexuell gemeint, denn so lässt sie sich in den Kontext der Tanzfreude einfügen.

V. 141f

*Nû singe ich aber hei!* Nach der expliziten Ankündigung des Tanzendes ist dies der zweite Hinweis darauf, dass der Leich sich dem Ende zuneigt. Dem Sänger-Ich scheinen quasi die Worte auszugehen und es wiederholt immerzu den Freudeneruf.

V. 143f

*Nû ist dem videlere* Ein abruptes Leichende durch ein defektes Musikinstrument ist bei Tannhäuser keine Seltenheit (siehe Saitenriss in Tannhäuser 3, V. 131 und 5, V. 123). Vermutlich soll dadurch ausgedrückt werden, dass die Tanzgesellschaft noch endlos hätte fortgesetzt werden können und nur durch äußere Umstände aufgelöst werden konnte. Der Bruch des Bogens wirkt, z.B. im Vergleich zu einem Saitenriss, aber recht brachial und eine sexuelle Konnotation, im Sinne eines Versagens des Mannes, ist daher nicht ausgeschlossen.

Vielleicht ist der Bogenbruch aber auch nur die einzige Möglichkeit für das lyrische Ich, den Tanz zu

beenden, ohne zum oben angeprangerten Spielverderber zu werden (siehe V. 136).

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0526> (Stand: 12.3.2017).

*Text des Conductus Sion egredere nach der Handschrift cdm 5539, fol. 161–167*, in: *Sangverslyrik. Über die Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs*, hg. v. KARL HEINRICH BERTAU, V&R: Göttingen 1964 (Palaestra 240), S. 226–228.

*Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANNs, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

PUBLIUS VERGIILIUS MARO: *Aeneis*, hg. u. kommentiert v. GIAN BIAGIO CONTE, de Gruyter: Berlin u. New York 2009 (Bibliotheca Teubneriana 2005).

*Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, hg. v. EDWARD SCHRÖDER, Hahn: Hannover 1892 (MGH 8).

*Jansen Enikels Werke*, hg. v. PHILIPP STRAUCH, Hahn: Hannover 1891 (MGH 8).

HARTMANN VON AUE: *Iwein. Text und Übersetzung*, Text der siebenten Ausgabe v. GEORG FRIEDRICH BENECKE, KARL LACHMANN u. a., 4., überarbeitete Aufl., Übersetzung u. Nachwort v. THOMAS CRAMER, de Gruyter: Berlin u. New York 2001.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival. Studienausgabe*, mhd. Text nach der 6. Ausg. von KARL LACHMANN, Übersetzung v. PETER KNECHT, Einführung zum Text von BERND SCHIROK, 2. Aufl., de Gruyter: Berlin u. New York 2003.

DER STRICKER: *Verserzählungen II. Mit einem Anhang: Der Weinschwelg*, hg. v. HANNS FISCHER, Niemeyer: Tübingen 1984.

*Lancelot und Ginover. Prosalancelot*, nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hg. v. REINOLD KLUGE, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris, übersetzt, kommentiert u. hg. v. HANS-HUGO STEINHOFF, 2 Bde., Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. 1995 (Bibliothek des Mittelalters 14).

ULRICH VON ZATZIKHOVEN: *Lanzelet*, hg. v. FLORIAN KRAGL, 2 Bde., de Gruyter: Berlin u. New York 2006.

ALBRECHT VON SCHARFENBERG: *Der jüngere Titurel*, hg. v. WERNER WOLF, 2 Bde., Akademie-Verlag: Berlin 1955/1968 (Deutsche Texte des Mittelalters 45 u. 55/61).

PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphoses*, hg. u. kommentiert v. RICHARD JOHN TARRANT, Oxford 2004.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, hg. v. JOACHIM HEINZLE, Niemeyer: Tübingen 1994 (ATB 108).

## Literatur

GERT HÜBNER: *Gesang zum Tanz im Minnesang*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 111–136.

RENÉ PÉRENNEC: *Die Provence und die Provenzen im »Parzival« und »Willehalm« Wolframs von Eschenbach*, in: *Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, hg. v. SONJA GLAUCH u.a., de Gruyter: Berlin u.a. 2011, S. 281–296.

TIMO REUVEKAMP-FELBER: *Literarische Formen im Dialog. Figuren der matière de Bretagne als narrative Chiffren der volkssprachlichen Lyrik des Mittelalters*, in: *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. HARTMUT BLEUMER u. CAROLINE EMMELIUS, de Gruyter: Berlin u. New York 2011 (Trends in medieval philology 16), S. 243–268.

CAMMAROTA (2009), S. 156–162.

HORST BRUNNER u. MATHIAS HERWEG (Hg.): *Gestalten des Mittelalters. Ein Lexikon historischer und literarischer Personen in Dichtung, Musik und Kunst*, Kröner: Stuttgart 2007.

MANFRED KERN u. ALFRED EBENBAUER: *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, de Gruyter: Berlin u.a. 2003.

HANS SCHWARZ: *Das Diminutiv mhd. ‚meinl‘ beim Tannhäuser und das Grundwort ‚mein‘ im Faszschwank*, in: *ZfdPh* 119 (2000), S. 397–409.

MANFRED KERN: *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik*, Rodopi: Amsterdam u.a. 1998, S. 256–266.

KISCHKEL (1998), S. 164–169.

GABRIELA PAULE: *Der Tannhäuser. Organisationsprinzipien der Werküberlieferung in der Manesseschen Handschrift*, M&P: Stuttgart 1994, S. 172–187.

- HERMANN APFELBÖCK: *Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“* (Hermaea 62), Niemeyer: Tübingen 1991.
- HELMUT TERVOOREN: *Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik*, in: *Schöne Frauen – Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters*, hg. v. THEO STEMMLER, Narr: Tübingen 1988, S. 171–198.
- THOMAS (1974), S. 11–14.
- HUGO KUHN: *Minnesangs Wende*, 2. Aufl., Niemeyer: Tübingen 1967 (Hermaea 1), S. 110–116.
- KARL HEINRICH BERTAU: *Sangverslyrik. Über die Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs*, V&R: Göttingen 1964 (Palaestra 240).
- LANG (1936), S. 65–84.
- SIEBERT (1934), S. 137–145.

## Tannhäuser 5: *Der künic von Marroch*

### Überlieferung

Der Text umfasst auf der Vorderseite des Blattes 266 das letzte Drittel der rechten Spalte sowie die Rückseite desselben Blattes bis auf die letzten sieben Zeilen der rechten Spalte. Die Initiale ist rot verziert, andere Verzierungen oder Unterteilungen sind nicht vorgenommen worden.

### Form

Unter Berufung auf KUHN nimmt LEPPIN eine Dreiteilung des Leichs in Großteil I (Geographie), Mittelteil mit Gelenkfunktion und Großteil II (Tanz) vor (vgl. S. 43–45). Indes gibt es weder formale noch inhaltliche Indikationen für diese Annahme, vielmehr scheint sie vor allem die biographische Interpretation zu stützen, dass „der Schwerpunkt des Leichs auf dessen Mittelteil liegt, in dem zwei Fürsten genannt werden, der 1246 im Kampf gegen die Ungarn gefallene Herzog Friedrich II. von Babenberg und der regierende Herzog Otto II. von Wittelsbach“ (S. 43), die LEPPIN als Tannhäusers Gönner identifiziert.

Formal liegt eine Zweiteilung des Leichs genau nach der Hälfte der Versikel nahe, die auch auf der Inhaltsebene vorgenommen wird und bei der die Selbstanrede *Heia, Tanhúsere* (V. 69) den Beginn des zweiten Teils markiert. Die 34 Versikel lassen sich im Grundsatz nur vier unterschiedlichen Bauformen zuordnen, die teilweise aber erheblich variiert werden:

A – vier kreuzgereimte Verse (meist siebenhebig)

B – sechs Verse, ein Paarreim, ein umarmender Reim (meist Verse 1, 2, 4, 5 dreihebig, Verse 3 und 6 sechshebig)

C – drei paargereimte Verse (meist Vers 1 und 2 siebenhebig, Vers 3 dreihebig)

D – zwei paargereimte Verse (meist achthebig)

Während im ersten Teil die Bauformen A und B vorherrschen, dominieren im zweiten Teil C und D. Wenn man kleinere Abweichungen wie Binnenreime, Zäsuren oder Hebungs- und Reimvariationen vernachlässigt, ergibt sich folgendes Schema:

A	A	A	A	B	B	A	A	A	B	A	C	C	C	D	C'	C
C	B	B	D	D'	C	C	A'	A''	B'	D	C	D	D	D''	D'''	D''''

Im ersten Teil des Leichs werden alle vier Bauformen bereits etabliert und auch die erste nennenswerte Variation, nämlich von C in Versikel XVI, der um einen reimenden Vers erweitert wird. Zum Ende des Leichs wird die Form immer einfacher, was vermutlich die ausgelassene Tanzsituation abbilden soll. So ist es sicherlich kein Zufall, dass vor allem in der zweiten Hälfte des Tanzteils vereinfachte Variationen auftreten. Dieser Höhepunkt des Tanzes beginnt in Versikel XXV mit der Aufforderung *Wol úf* (V. 96) und hebt sich von der ersten Hälfte auch sprachlich ab, da keine geographischen Bezeichnungen oder Fremdwörter mehr verwendet werden. Zunächst wird die Bauform A in zwei Schritten vereinfacht, erst wird bei A' aus dem Kreuzreim ein Paarreim, bei A'' wird dann auch noch die Hebungsanzahl auf vier verkürzt. Die folgende Bauform B' verkürzt gegenüber B die Hebungsanzahl erheblich, im sechsten Vers bleibt mit *Parliure* (V. 109) sogar nur ein zweihebiger Wort übrig. Die letzten fünf Versikel des Leichs spielen mit der Bauform D, die zunehmend dekonstruiert wird. Ist in den Versikeln XXX und XXXI D noch klar erkenntlich, werden in Versikel XXXII die Hebungen auf drei (D'), in Versikel XXXIII auf zwei (D'') reduziert. Schließlich besteht der letzte Versikel nur aus einem einzigen Vers mit dem Ausruf *Heia nú hei!* (V. 123).

## Inhalt

Das Zelebrieren der Katalogform erinnert an den vorangehenden vierten Leich und ist auch im folgenden sechsten Leich, wenn auch abgeschwächt, wieder evident. Während Leich 4 Personen aufzählt, werden hier geographische Angaben, meist als Beschreibungen von Herrschaftsterritorien, aneinandergereiht. Beide Leichs schließen mit einem ausführlichen Tanzteil, der zum Frauenpreis in Leich 4 gut zu passen scheint, während er in diesem fünften Leich eher etwas überrascht. Doch schon im ersten Leich werden ebenfalls Herrscherbeschreibung und Tanz miteinander verbunden. HÜBNER sieht diesen fünften Leich als Teil einer Reihe, die auch den ersten und sechsten umfasst und in deren Mitte er folglich angesiedelt ist: „Die thematische Konstruktion dieser drei Texte hebt hervor, dass glanzvolle Herrschaft, analog zum Frauendienst, höfische Freude vermittelt“ (S. 104). Wie bereits in der Formanalyse skizziert, ist der Leich zweigeteilt. Der erste Teil (V. 1–68) besteht aus einer Aneinanderreihung geographischer Angaben, die funktional mit ihren Herrschern verbunden sind, und gipfelt in der Nennung eines idealen verstorbenen Fürsten (*sô mag ich des von Oesterrîche ze guote niht vergezzen*, V. 63) und eines idealen lebenden (*Der ûz Peierlande mac sich ze künigen wol gelîchen*, V. 66). Vermutlich sind hier Friedrich II. von Babenberg und Otto II. von Wittelsbach angesprochen und der Leich könnte demnach auch eine panegyrische Funktion haben. Der folgende Tanzteil zeigt aber, dass der Leich nicht darauf reduziert werden darf. Zwar wird mit der Selbstanrede noch einmal der Bezug zum bayerischen Fürsten hergestellt (*nû lâ dich iemer bî im vinden*, V. 69), doch wird er im weiteren Tanzgeschehen nicht mehr erwähnt. Anders als im ersten Leich findet also keine Inszenierung des Fürsten als Minnesänger oder Tanzmeister statt, bei der eine panegyrische Intention offensichtlich würde. Vielmehr feiert der zweite Teil den Tanz an sich und scheint zunehmend in ihm aufzugehen. Während anfänglich noch weitere Namen und Fremdwörter in die Tanzbeschreibung eingestreut sind und so eine lose Verbindung zum Geographieteil hergestellt wird, besteht der Text zum Ende (ab V. 96) fast nur noch aus Ausrufen und Aufforderungen.

## Stellenkommentar

### V. 1–68

#### Geographischer Katalog

Der Katalog bietet einerseits ein breites Spektrum an Allgemeinwissen, indem historische und geographische Namen geboten werden. Andererseits wird aber auch literarisches Wissen aufgerufen, und zwar nicht nur dadurch, dass teilweise auch sagenhafte Orte in den Katalog aufgenommen sind, sondern auch indem bevorzugt Herrscher und Reiche genannt werden, die aus literarischen Vorlagen, insbesondere Wolframs *Willehalm*, bekannt sind.

In den Katalog sind regelmäßig Wendungen eingeflochten, die das Gesagte bekräftigen, indem sie andere Autoritäten berufen, die aber oft auf mündlicher Überlieferung basieren und damit das Erzählen thematisieren. Symptomatisch dafür ist das gerade anfangs wiederholt verwendete *hære ich* (V. 2, 5, 7, 30).

### V. 1f

**Der künic von Marroch hât der berge noch genuoc** Der Leich beginnt unvermittelt mit der Aufzählung von Herrschern, ohne dass eine Sängeransage gemacht oder ein Thema, wie in Leich 4 der Frauenpreis, etabliert würde.

Als erster wird der marokkanische König benannt, der in Wolframs *Willehalm* gleich dreimal erwähnt wird, und zwar stets in Kontexten von Aufzählungen von Königen (vgl. II, 96, 7; II, 73, 17; VII, 357, 1), was PAULE zu der Annahme führt, dass hier „die Technik des Katalogisierens selbst präsent“ (S. 200) gemacht werden solle. Jedoch fällt bei näherer Betrachtung der *Willehalm*-Passagen auch auf, dass der König zusätzlich zu seinem Titel stets mit dem Namen *Akarin* bezeichnet wird. Handelte es sich um ein direktes literarisches Zitat, das als solches identifiziert und even-

tuell sogar mit der Katalogtechnik assoziiert werden sollte, wäre es nur folgerichtig, auch hier den Namen zu nennen. Indem auf den Namen verzichtet wird, ist ein König angesprochen, der vielleicht sogar bewusst anonym bleibt, weil er eine unbekannte Größe repräsentieren soll. Dazu würden auch die als sein Besitz genannten goldenen Berge passen, die mythisch anmuten und in einem Gebiet liegen, nämlich *ze Goucasals* (vermutlich mit *Kaukasus* zu übersetzen), das sich fernab von dem Herrschaftsbereich eines marokkanischen Königs befinden haben muss. So wird ein übertrieben großer Reichtum und damit einhergehend übertrieben große Macht suggeriert. Der *Kaukasus* als Herrschaftsgebiet ist ebenfalls aus dem *Willehalm* bekannt (vgl. V, 241, 13; VI, 300, 26), doch wird er dort von *Terramer* (siehe V. 51) regiert.

Die geographische Bezeichnung *von Marroch* wird bereits im Katalog des vierten Leichs erwähnt, dort bezieht sie sich aber auf eine Königin (vgl. Tannhäuser 4, V. 60). Das lässt darauf schließen, dass es sich hierbei um ein vielleicht auch aufgrund der räumlichen Entfernung besonders geeignetes Katalogelement handelt.

#### V. 2

*die guldin sint, ze Goucasals, des hære ich jeben* Die ungeheuerliche Aussage wird durch mündliche Überlieferung autorisiert, die jedoch gleichzeitig einschränkend wirkt, da sie den Beigeschmack des Sagenhaften vermittelt.

#### V. 3

*swie rîch er sî, mîn wille mich nie dar getruoc* Präsentiert sich das Sänger-Ich mit diesem gewaltigen geographischen Katalog eigentlich in Waltherscher Manier in der Rolle des Fahrenden, der alles gesehen hat und somit über ein entsprechendes Weltwissen verfügt, folgt wie hier häufig der Nennung auch gleich eine Absage und somit indirekt eine Einschränkung des Wissens.

#### V. 4

*ich hân ouch den von Barbarie wol gesehen* Der Berberkönig wird in einem der Kataloge des *Willehalm* genannt, in dem auch der König von *Marokko* erwähnt wird (vgl. VII, 356, 12).

#### V. 5

*Von dem von Persiân hære ich wunder sagen* Ein persischer König wird auch in zwei *Willehalm*-Katalogen aufgezählt, allerdings namentlich mit *Arofel* (vgl. I, 32, 8; V, 255, 7). Seine Machtstellung wird hier nur sehr allgemein umschrieben und so verwundert es auch nicht, dass er direkt im nächsten Vers vom indischen König überboten wird.

#### V. 6

*so hât ouch mër gewaltes vil der von Indiân* Auch wenn kein indischer Herrscher im *Willehalm* auftritt, wird das Land immerhin erwähnt (vgl. I, 41, 16).

#### V. 7

*den künic von Latrize hære ich vil der heiden klagen* Der König von *Latrize* begegnet auch in Johanns von Würzburg *Wilhelm von Österreich* (vgl. V. 14674–14678). Im *Willehalm* wird der Heidenkönig *Tesereiz* an einer Stelle auch als *künec von Latrisete* (II, 87, 10) bezeichnet, vermutlich ist dieser gemeint, zeichnet er sich doch dort wie hier durch seine heidnische Gefolgschaft aus.

#### V. 8

*sam tâten sî den soldân von der Sitricân* Was sich hinter *Sitricân* verbirgt, muss im Dunkeln bleiben. Auf jeden Fall passt die Herrscherbezeichnung *soldân* gut in den heidnischen Kontext.

V. 9

**Ich kenne ouch wol den pilat dá von Zazamanc** Das Land *Zazamanc* ist aus dem ersten Buch von Wolframs *Parzival* bekannt als das Reich der Mohrenkönigin *Belacane*. Eine Verbindung zu einem real existierenden Land konnte bisher nicht festgestellt werden, also könnte es sich auch um ein fiktives Land auf dem afrikanischen Kontinent handeln. Der Titel *pilat* ist nur hier als Herrschaftsbezeichnung belegt, er könnte vom lateinischen *pilatus* („der mit dem Speer bewaffnete“) abgeleitet sein und auf besondere Stärke im Kampf hindeuten.

V. 10f

**ze Babilônîe jehent sí wie guot der sí** Anstatt weitere Herrscher zu nennen, werden nun zunächst mit *Babilônîe* und *Alexandrie* (V. 11) nur zwei Gebiete aufgezählt.

V. 12

**der künic von Baldac sol mín iemer wesen frí** Im *Willehalm* wird *Terramer* (siehe V. 51) als *vogt von Baldac* (II, 96, 9) vorgestellt, übrigens in einem der Kataloge, in denen auch der *künec von Marroch Ackarî* vorkommt (II, 96, 6).

V. 13ff

**Von künic Cornetîn habe ich vil vernomen** Als Heidenkönig von *Jerusalem* tritt im *Wilhelm von Österreich* ein *Korradin* (V. 6107) auf, der hier gemeint sein könnte.

In diesem Versikel wird das Spiel des Sänger-Ichs mit seinem Quellen- und Erfahrungswissen besonders deutlich. Drückt die Wendung **habe ich vil vernomen** große Distanz aus, bleibt beim im nächsten Vers folgenden **daz ist mir bekant** (V. 14) unklar, ob das Wissen auf eigener Anschauung oder Vermittlung durch Dritte beruht. Hingegen präsentiert sich das Sänger-Ich darauf mit **bin ich komen** (V. 15) eindeutig als Reisender, nur um sich dann wieder auf seine Allgemeinbildung zurückzuziehen: **ist mir wol kunt** (V. 16).

V. 14

**vür Thomas gât der Jordân, daz ist mir bekant** Wie schon im vorherigen Versikel werden nach der Nennung eines Herrschers Orte aufgezählt. Diese sind hier nicht einmal mehr als Herrschaftsgebiete definiert, sondern allgemeine geographische Beschreibungen. Das zeigt, dass es nicht so sehr darum geht, Herrscher zu vergleichen, sondern Weltwissen zu präsentieren. SIEBERT zieht aus der Tatsache, dass der *Jordan* ziemlich weit von *Damaskus* entfernt liegt, biographische Schlüsse (vgl. S. 147).

V. 15

**ze Jérusalêm zem Cornetal bin ich komen** Ein *Cornetal* in der Nähe von *Jerusalem* ist nicht bekannt, vielleicht ist das lautlich ähnliche und als Ort der Taufe sakral bedeutende *Jordantal* gemeint. Auffällig ist auf jeden Fall die orthographische Nähe zum kurz zuvor genannten *Cornetîn*, so dass auch ein Verschreiber angenommen werden könnte.

V. 16

**Encolie ist mir wol kunt in Kiperlant** Auch eine Stadt oder ein Ort mit Namen *Encolie* ist nur hier erwähnt. Vielleicht handelt es sich auch um einen Phantasienamen, der vom Französischen *encolie* („Akelei“) abgeleitet ist.

V. 17ff

**In Normanîa ich was** Dieses Versikel scheint eine Reiseroute nachzuzeichnen, die von *Armenien* bis in die *Türkei* führt. Ganz in der Rolle des Fahrenden gibt das Sänger-Ich hier eigene Erfahrungen zum Besten und dramatisiert die Gefahren der Reise (**wie kûme ich dá genas!**, V. 18).

V. 20

**dâ was der tâten vil** Im Rahmen der Reisebeschreibung gibt das Sânger-Ich ein Programm für seinen Leich vor, an das er sich aber im Folgenden nicht uneingeschränkt hält. Denn es werden zwar **tâten** im Sinne von hervorragenden oder kritikwürdigen Herrschaftsentscheidungen genannt, doch dominieren geographische und ethnologische Beschreibungen.

V. 22

**der Vattan gar mit siner milte Kriechen twanc** Anscheinend ist hier die byzantinische Offiziersfamilie *Vatatzes* gemeint, die drei Kaiser stellte. Konkret vermutet SIEBERT, dass Johannes III. angesprochen sei, der von 1222 bis 1254 in *Nikaia* herrschte (vgl. S. 148).

Die **milte** wird auch im ersten und sechsten Leich Tannhäusers als zentrale Herrscherqualität gelobt (siehe Tannhäuser 1, V. 44 u. 6, V. 9). Hier steht sie im Kontrast zum negativ besetzten *twingen*.

V. 23f

**von Salnegge ein rois** Die französische Bezeichnung **rois** ist vielleicht aufgrund des Reims gewählt, aber fügt sich sprachlich gut in den Leich ein, in dem in der ersten Hälfte des Tanzteils vermehrt französische Fremdwörter verwendet werden. Ein Zusammenhang zwischen *Thessaloniki* und dem Adelsgeschlecht **Montfort** (V. 24) besteht nicht, daher liegt es nahe anzunehmen, dass *Montferrat* gemeint ist, denn Markgraf Bonifatius I. von *Montferrat* wurde König von *Thessaloniki* (1204–1207).

V. 25

**ze Constantinopel was ein grande merfein** Die Herrschaftsbeschreibung geht hier zum ersten Mal ins Sagenhafte, wenn eine Meerjungfrau zur Herrscherin von *Konstantinopel* erklärt wird. Eventuell ist dies eine Anspielung auf den *Wolfdietrich* (Fassung A), in dem eine Meerjungfrau einen der Fürsten von Konstantinopel ehelicht (vgl. V. 470–498).

V. 26f

**Diu wîte troie lanc** Der Trojamythos steht schon im vierten Leich als einer der zentralen antiken Sagenkreise im Mittelpunkt des Katalogs.

V. 28f

**zerstæret, dâ muose sît diu Rûmanie sîn** Das Enjambement baut Spannung auf und zögert die tragische Zerstörung der sagenhaften Stadt scheinbar hinaus. Indem darauf hingewiesen wird, dass danach das Römische Reich am selben Ort entstand, wird die Sage historisch eingeordnet und passt damit gut in diese Aufzählung des allgemeinen Weltwissens.

V. 29

**Ze Kiunis erbent ouch diu wîb und niht die man** Ein Ort *Kiunis* ist in dieser Schreibweise nicht bekannt. Es besteht die spekulative Hypothese, dass *Iconium* (Türkei) gemeint sei (vgl. SIEBERT, S. 149). Ebenso wenig gibt es Quellen über ein Volk, bei dem Frauen und Männer in der Erbfolge gleichberechtigt sind. Doch präsentiert sich das Sânger-Ich hier in der Rolle des Welterfahrenen, der auch von unerhörten Sitten und Gebräuchen weiß, so dass die historische Verifizierung nebensächlich scheint.

V. 30ff

**dar an sô stôzet Pulgerie, hæere ich sagen** Im Folgenden werden möglichst viele Orte und Völker in Kürze aufgezählt (fünf geographische Bezeichnungen in drei Versen). *Valwen* (V. 31) ist eine

andere Bezeichnung für die *Kumanen* (siehe dazu Tannhäuser 1, V. 41). Der Name *Tanagran* (V. 31) kann nicht erklärt werden.

V. 33

**Der Bêheim solde wol den rîchen hellen mite** SIEBERT vermutet, dass mit dem *Bêheim* Wenzel I. (1230–1253) angesprochen sei, der von Kaiser Friedrich II. gebannt wurde. Ein böhmischer König wird auch im Katalog des sechsten Leichs angeführt (siehe Tannhäuser 6, V. 34).

V. 34

**Cêcilje sol dem keiser wesen undertân** Die Herrschaft über *Sizilien* ebenso wie über *Sardinien* (siehe V. 35) war ein Streitpunkt zwischen Kaiser Friedrich II. und Papst Gregor IX.

V. 35

**diu Sarden hânt ouch manigen wunderlîchen site** Die Bräuche der *Sarden* werden nicht konkretisiert, sondern ganz allgemein als merkwürdig herausgestellt.

V. 36

**den voget von Rôme ich dike wol gesehen hân** Damit ist der Kaiser, also vermutlich Friedrich II., gemeint.

V. 37

**Kerlingen stât mit guotem vride und dâ bî Engellant** Ob sich dieser Vers konkret auf die Beendigung der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und England im 13. Jahrhundert bezieht oder ob nur Allgemeinplätze benannt werden, um die geographischen Bezeichnungen besser miteinander zu verknüpfen, muss ungeklärt bleiben.

V. 38

**die z'Arle wart wolden iemer wesen frî** Das Königreich *Burgund* wurde auch *Arelat* genannt und findet auch im Wolframs von Eschenbach *Willehalm* Erwähnung (vgl. V, 221, 18). Mit den hier beschriebenen Freiheitsbestrebungen könnten die zunehmende Selbstständigkeit einiger Bistümer dieses Gebietes im 13. Jahrhundert gemeint sein.

V. 39

**dur Artûs wart Britânje ze Karidôl genant** Erneut wird sagenhafte Geographie mit tatsächlicher vermischt, der Sagenkreis um König *Artus* war Vorlage der meisten höfischen Romane und wird auch im Katalog des vierten Leichs angesprochen.

V. 40

**die Wilzen sind geborn dâ her von Tenebrîe** Der Marner erwähnt das sagenhafte Volk der *Wilzen* in einem Katalog von möglichen Gesangsthemen neben u.a. dem Dietrich- und Nibelungenstoff:

*dem sehten tate baz*

*war komen si der wilzzen diet* (Ton 7,14, V. 7–8).

Das Land *Tenebrîe*, dessen Name sich wohl vom lateinischen *tenebrae* („Dunkelheit“) ableitet, kommt auch in Wolframs *Willehalm* als Land *Terramers* vor (vgl. u.a. I, 34, 20) sowie im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg (vgl. V. 39809). Beide Gebiete scheinen den literarischen Beschreibungen nach im hohen Norden angesiedelt zu sein (vgl. SIEBERT, S. 152).

V. 41ff

**Fünfsterkîu regna sint** Einer Schulübung gleich werden die fünf spanischen Königreiche

aufgezählt: *Portugal, Galizien, Arragon, Kastilien* und *Navarra*. Diese zeichnen sich vor allem durch Reichtum aus: *rîchiu tal* (V. 45), *unmâzen rîch* (V. 46), *hât genuog* (V. 46).

V. 42f

*er ist vil gar ein kind* Der dozierende Tonfall des erfahrenen Reisenden wird hier auf die Spitze getrieben, indem Unkundige zu Kindern degradiert werden.

V. 50

*der var dâ hin, sô muoz er mir der wârheit jehen* Diese Herausforderung, sich selbst von den Begebenheiten zu überzeugen, dient zur Bekräftigung der Glaubwürdigkeit des Sängers-Ichs.

V. 51ff

*Terramêr, der fuorte ein her ze Orense mit gewalte* Mit dem *Kaukasus* (siehe V. 2), *Bagdad* (siehe V. 12) und *Tenebrîe* (siehe V. 40) wurden bereits drei der im *Willehalm Terramer* zugeschriebenen Herrschaftsgebiete angeführt. Die Figur des *Terramer*, Herrscher über den Orient, tritt zuerst in afrz. Chansons de geste auf und erscheint nicht nur in Wolframs *Willehalm*, sondern auch in Ulrichs von Türheim *Rennewart* und Ulrichs von Türlin *Arabel*. In allen Werken des Mittelalters nimmt er „die Rolle des orientalischen Erzfeindes des christl. Europa“ (BRUNNER u. HERWEG, S. 437) ein, worauf die Modaladverbiale *mit gewalte* hinweist. Hier ist eine direkte Anspielung auf den *Willehalm* anzunehmen, in dem *Orange* von *Terramer* belagert wird (vgl. Buch III).

V. 54

*Oravil schuof sich grôze nôt* Eine Person mit der Schreibweise *Oravil* ist nicht bekannt, es könnte aber entweder *Arabel* gemeint sein, *Terramers* Tochter und *Willehalm*s Frau, die nach ihrem Konfessionswechsel *Giburg* heißt, oder der persische König *Arofel*, *Terramers* Bruder, der von *Willehalm* getötet wird (vgl. Buch II). Letztere Möglichkeit ist wahrscheinlicher, weil der Katalog von der namenlosen Meerjungfrau (siehe V. 25) abgesehen nur männliche Machtrepräsentanten anführt.

V. 55

*dâ lac vil manic Wâleis tôt ze Turnis an der beide* In *Wâleis* findet in Wolframs *Parzival* das Turnier von *Kanvoleis* statt (vgl. II, 59, 23). Die *Wâleise* werden neben den *Provenzalen* als Teilnehmer der Turniers vorgestellt (vgl. II, 67, 1), in dem es um die Hand von *Parzivals* Mutter *Herzeloyde* geht, die über *Wâleis* und *Norgal* herrscht. *Parzival* trägt auch den Beinamen *Wâleis*. Im ersten Leich wird so Friedrich apostrophiert (siehe Tannhäuser I, V. 37).

Das genaue Verständnis von *Turnis* muss im Dunkeln bleiben, auffällig ist aber die etymologische Nähe zu *turnier*.

V. 56

*daz schuofen sî dô beide* Die Schuldzuweisung an die beiden Heidenkönige entspricht dem christlichen Verständnis, wie es auch im *Willehalm* deutlich wird.

V. 57ff

*Vienne hât legisten vil, der kunst astronomie* Anders als in den Editionen von SIEBERT und LEPPIN geschehen, ist es sinnvoll wie in der Kieler Online-Edition, die ersten beiden und die folgenden beiden Verse des Versikels zusammenzulegen, so dass sich achthebige Verse mit Mittelzäsur und Binnenreim ergeben. Denn das vorangehende dreizehnte Versikel ist exakt gleich aufgebaut. Dieses und das folgende Versikel enthalten eine Aufzählung von Orten, die sich durch bestimmte Eigenheiten auszeichnen, deren Wahrheitsgehalt aber nicht immer eindeutig geklärt werden kann. So ist auch nicht überliefert, ob es in *Wien* tatsächlich viele Juristen gab. Hingegen ist *Toledo* als Zentrum der Schwarzen Magie (*nigromancie*) aus der lateinischsprachigen Exempel-Literatur des

13. Jahrhunderts bekannt (Zu den konkreten Belegstellen vgl. HERBERS, S. 243–247). HERBERS sieht dabei einen Zusammenhang zwischen dem Ruf *Toledos* als Ort für Übersetzungsarbeit und der Zuschreibung schwarzmagischer Künste: „Der ‚nigromantische Topos‘ zeigt im Grunde eine doppelte Reaktion auf neue Wissenschaft und Wissen: Neben der Furcht und Skepsis erscheinen zugleich die neuen Möglichkeiten angedeutet“ (HERBERS, S. 246). *Toledo* kommt aber auch in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters vor, z.B. in Wolframs *Parzival*. *Gahmuret* reist nach *Toledo*, um seinen Neffen *Kaylet* zu treffen, der aber zum Turnier von *Kanvoleis* aufgebrochen ist (vgl. II, 58, 30). Zudem weiß Meister *Kyôt* von einem heidnischen Buch, das Auskunft über das Gralsgeheimnis geben sollte, doch verhindert die Taufe, dass er die dafür erforderliche *list von nigrômanzî* (IX, 453, 17) erlernt.

V. 60f

***Íbernia hât der Schotten vil, an ir geloube stæte*** Diese beiden Aussagen sind allgemeiner und können verifiziert werden. In *Irland* gab es im 13. Jahrhundert einige Schottenklöster (vgl. SIEBERT, S. 154), in *Norwegen* ist aufgrund der nördlichen Lage durchaus mit *kelte* (V. 61) zu rechnen.

V. 62ff

***Sô hât auch der Tenemark der íseln vil besezzen*** Dieses Versikel fällt schon formal auf, indem es gegenüber der Bauform C um einen reimenden Vers erweitert ist.

Die Behauptung über den dänischen König, es könnte Waldemar II. (1202–1241) gemeint sein, schließt nahtlos an die Aufzählung geographischen Wissens an, indem mit der Tatsache, dass zu *Dänemark* Inseln gehören, erneut ein Allgemeinplatz benannt wird.

V. 63f

***sô mag ich des von Oesterrîche ze guote niht vergezzen*** Auch inhaltlich wird diesem Versikel in der Forschung große Bedeutung zugemessen, so wertet LEPPIN es als „Klage um Herzog Friedrich II. Babenberg“ (S. 59). Das ist im Kontext des Katalogs aber nicht angemessen, denn das Lob *der was ein helt vermezzen* (V. 64) ist auch nicht weitreichender als der Preis von Qualitäten anderer Herrscher, wie er bereits erfolgte.

V. 65

***bî dem was ich gesezzen*** Dies ist der gegenüber der üblichen Bauform hinzugefügte Vers, der daher besonders ins Auge fällt. Zwar zeugt die Behauptung, das Sânger-Ich habe sich am österreichischen Hofe aufgehalten, von einer (fiktiven?) Bindung an den Herrscher, doch wurden zuvor schon andere (fiktive?) Reisestationen genannt, so dass sie auch nicht überbewertet werden darf. Keinesfalls rechtfertigt sie eine biographische Lesart, wie LEPPIN sie vornimmt (vgl. S. 59–63).

V. 66ff

***Der ûz Peierlant mac sich ze künigen wol gelîchen*** Die Nennung des bayerischen Königs stellt unbestritten den Höhe- und Schlusspunkt des Katalogs dar. Indem die schon etablierten Qualitäten Freigebigkeit und Reichtum bei ihm im besonderen Maße gepriesen werden – *ich gesach nie Fürsten mê sô milten noch sô rîchen* (V. 67) –, erscheint er als idealer Herrscher. Höchstwahrscheinlich ist Otto II. von Wittelsbach der hier gerühmte. Dennoch geht es zu weit, aufgrund dieser drei Verse den gesamten Leich als Preis für Otto II. zu werten. Anders als im Katalogleich 4 bei der gepriesenen Minnedame wird nämlich weder zuvor noch danach wieder Bezug zu diesem Fürsten genommen, so dass der bayerische König einer unter vielen Fürsten bleibt, die sich durch ihre Tugenden besonders auszeichnen.

## V. 69–121

### Tanzgeschehen

In diesem zweiten Teil des Leichs dominiert der Tanz und mit ihm das Thema Frauenpreis. Dennoch werden in der ersten Hälfte (V. 69–93) immer wieder Passagen eingebunden, die wie ein Rückgriff auf den Katalog erscheinen. So werden in den Versikeln XXI und XXIII noch einmal Herrscher und ihre Qualitäten aufgezählt. Erst die zweite Hälfte (V. 96–123) scheint ganz dem Tanzgeschehen überlassen, allein die Aufzählung der Tänzerinnen im Versikel XXVI erinnert wieder an die Katalogform, die hier eventuell sogar ironisiert wird, wenn anstelle hochangesehener Herrscher Mädchen von Neidhartschem Kaliber als dem Sänger-Ich bekannt erklärt werden.

Der Leich schließt mit einer doppelten Ankündigung des Endes, die aber nicht wirksam wird, vielmehr hallen die (Freuden)Rufe als Gestaltungsmittel des Tanzes noch über das Ende der Musik hinaus nach, so dass immer noch das *Heia nú hei!* (V. 123) zu hören ist.

### V. 69

*Heia Tanhúsere, nú lá dich iemer bi im vinden* Mit einem Freudenruf und der Selbstanrede wird das Tanzgeschehen eingeleitet. Die Aufforderung, die Nähe des bayerischen Fürsten zu suchen – denn nur auf ihn kann sich das Personalpronomen *im* beziehen –, stellt eine Verbindung zum vorangehenden Katalog her.

### V. 70f

*gar ân allen wandel dîn! sô liebest dich den kinden* Wurden im Fürstenkatalog nur gängige Herrscherqualitäten wie Reichtum, Macht, Freigebigkeit und Tugendhaftigkeit aufgezählt und eben diese auch dem bayerischen Fürsten zugesprochen (siehe V. 67), werden nun andere Bewertungskriterien herangezogen. Der Fürst wirkt hier, ganz ähnlich wie Friedrich im ersten Leich, als Vermittler bei den Damen und Freudenstifter (*mac dîn leit verswinden*, V. 71).

### V. 72ff

*Nime den rôsenkranz* Das Kranzmotiv, das bereits im zweiten und dritten Leich verwendet wird, kennzeichnet den Tanzbeginn, wobei das Winden des Kranzes (*stricke in wol ze prise*, V. 74) durchaus sexuell konnotiert sein könnte (siehe auch Tannhäuser 2, V. 20 und Tannhäuser 3, V. 7). Dazu passend tritt erstmalig eine nur mit dem Adjektiv *guot* (V. 73) charakterisierte Minnedame das Geschehen.

### V. 78ff

*Vivianz ist clâr* Dieses Versikel galt lange als verderbt, weil es so schwer verständlich ist, doch die handschriftliche Überlieferung bietet keinen Anlass dazu, die Echtheit ausgerechnet dieser Passage zu bezweifeln.

Nach der Einführung des Tanzes in den vorangehenden Versikeln scheint in diesem und dem folgenden Versikel noch einmal auf den Katalogteil zurückgegriffen zu werden, was sich vor allem in der gehäuften Verwendung von Namen und Fremdwörtern zeigt.

Bei *Vivianz ist clâr* handelt es sich fast um ein direktes Zitat aus Wolframs *Willehalm*, denn *Willehalm*s Neffe wird mit folgenden Worten ins Geschehen eingeführt: *der clare Vivians* (I, 13, 21).

### V. 79ff

*Gunrûn nimt sîn bezzer wâr* Die Namen *Gunrûn* und *Echelabiure* (V. 80) können nicht eindeutig geklärt werden. Zumal der Versuch, sie aus dem Kontext zu erschließen, dadurch erschwert wird, dass die Figuren hier vor allem mit der Absicht einer Namenshäufung zusammengestellt sind, wie sie auch schon im vierten Leich begegnet. Daher bleiben ihre Taten sehr allgemein formuliert und scheinen nicht auf tatsächliche oder sagenhafte Ereignisse bezogen: Die eine Person nehme *Vivianz*, denn der scheint mit *sîn* gemeint zu sein, genauer wahr als die andere. Eine der bei-

den Figuren, wahrscheinlich *Gunrûn*, da dieser Name eher weiblich klingt, wird *bel amur* (V. 81) zugeschrieben, was sie wie eine Minnedame wirken lässt.

Da die beiden Namen direkt im Anschluss an die *Willehalm*-Referenz stehen, wäre es naheliegend, dass auch hier Figuren aus dem *Willehalm* angesprochen sind. In etwas abgewandelter Form fänden sich auch passende Namen, nämlich die Gralsbotin *Kundrie* (vgl. VI, 279, 20), die ebenfalls in Wolframs *Parzival* auftritt, und der Heidenkönig *Eskelabon*, Neffe *Arofels*, den *Vivianz* in der ersten Schlacht tötet. Natürlich muss dies Spekulation bleiben, aber immerhin würde eine derartige Namensverwendung sowohl zur Präferenz des *Willehalm* als auch zur Katalogtechnik passen und ist somit wahrscheinlicher als alle bisher vorgebrachten Hypothesen (vgl. z.B. zuletzt LEPPIN, S. 71–73).

V. 83

*so fröit sich mîn Parliure* Da dieses Fremdwort nicht bekannt ist, wurde angenommen, dass es sich um einen weiblichen Eigennamen handeln müsste. Zudem steht *Parliure* noch später als Anrede zu *werdiu créatiure* (V. 106), so dass hier vielleicht sogar die Minnedame gemeint sein könnte, was auch das Possessivpronomen *mîn* nahelegt. Den bisher einzigen Vorschlag zur Herleitung dieses vielleicht sprechenden Namens machte SANDWEG mit „Blässe, Bleichheit, zu lat. pallor“ (S. 27). Doch wird ein ähnliches Fremdwort bereits im dritten Leich verwendet, nämlich *parlieren* (vgl. Tannhäuser 3, V. 26) im Sinne von „sprechen, vortragen, was mir auf dem Herzen liegt“ (vgl. frz. *parleur*). Daher bestünde auch die Möglichkeit, dass hier eine zugegeben ungewöhnliche Ableitung dieses Verbums gebildet wurde, die entweder der im wahrsten Sinne des Wortes sprechende Name der Minnedame sein sollte oder aber das personifizierte Sprachvermögen bezeichnen sollte. In Wolframs *Parzival* wird das Adjektiv *pareliure* eingeführt, um Platos Redegewandtheit zu loben (vgl. IX, 465, 21).

V. 84f

*Salatîn, der twanc mit sîner milten hant ein wunder* Ganz in Katalogmanier werden hier zwei Fürsten mit ihrer herausragenden Qualität der *milte* vorgestellt, das Präteritum deutet an, dass sie bereits verstorben sind. Gemeint ist der König von *Ägypten*, der 1187 Jerusalem besetzte und der maßgebliche Gegner der Christen im dritten Kreuzzug (1187–1192) war. „Seines Großmuts und seiner Vertragstreue wegen war er in Ost und West berühmt, seine Freigebigkeit war sprichwörtlich“ (BRUNNER u. HERWEG, S. 407). Auch Walther lobt im Ersten Philippston *Saladin*, indem er ihn Philipp als Vorbild hinhält:

*Denk an den milten Salatîn:*

*der jach daz küneges hende dürkel solten sîn* (9, III, V. 7–8, L19,23f).

Eventuell ist also die Erwähnung von *Saladins* Hand auch als intertextuelle Referenz zu werten.

V. 85

*sam tet der künig Ermenrîch daz lant ze Belagunder* Die sagenhafte Gestalt geht auf einen Gotenkönig des 4. Jahrhunderts zurück. Vor allem in der Dietrichsepik trat *Ermenrîch* in Erscheinung, und zwar als Gegenspieler *Dietrichs*. Ein Land mit Namen *Belagunder* ist nicht bekannt, SIEBERT verweist auf das Land *Belgalgan*, das im *Wilhelm von Österreich* erwähnt wird (vgl. V. 16014–16016).

V. 86f

*Ez wart nie baz gestalt, danne ich die minnekliche vant aleine* Nach dem Katalogeinschub wird quasi wieder in ein anderes Genre gewechselt. Das Treffen mit der Minnedame *aleine* erinnert an die Begegnungen am *locus amœnus* im zweiten und dritten Leich. Auch die anschließende Aufforderung *mache frô mich, sælic wîp* (V. 87) scheint passend, doch anstatt die Assoziationen mit dem Minnelied weiter auszubauen, wird mit der Intimität sofort wieder gebrochen, indem zum Tanz

aufgefordert wird.

V. 88

**Seite ich von Ruolande vil, daz tet ich aber nâch wâne** Noch einmal wird die Katalogform aufgegriffen, nur wird ihr hier eine direkte Absage erteilt. Während das Sânger-Ich zuvor sein Wissen präsentierte, räumt es nun ein, nur Spekulationen abgeben zu können.

Mit **Ruolande** ist gewiss der Protagonist des *Rolandsliedes* des Pfaffen Konrad gemeint, also wird, wie schon so oft zuvor, auf eine literarische Quelle rekurriert.

V. 89f

**nû lâzen wir die recken sîn** Nicht nur der Wissensdarbietung wird eine Absage erteilt, sondern hier nun explizit auch dem Heldentum. Dadurch wird der erneute, schließlich endgültige Wechsel zum Minne- bzw. Tanzgeschehen vorbereitet. Vermutlich sind mit den Eigennamen **Trâni** (V. 89) und **Brindamâne** (V. 90) die italienischen Hafenstädte *Trani* und *Brindisi* gemeint. Warum ausgerechnet sie als Beispiele genannt werden, bleibt unklar. Vielleicht soll hier der Gegensatz zwischen Meer (als Ort der Seefahrt und damit der Heldengeschichten) und Land (als Ort des Tanzvergnügens) betont werden.

V. 91f

**Ein schampenie was dâ bî** Dieses Versikel erinnert sprachlich und thematisch an die Minnebegegnung im dritten Leich. Mit Fremdwörtern wird der *locus amœnus* beschrieben, auch im dritten Leich treffen sich die Minnenden an einem **fôrest** (siehe Tannhäuser 3, V. 19).

V. 93f

**dâ was manic bel amie** Die intime Minnebegegnung wird erneut in eine allgemeine Tanzsituation überführt, da die Tanzenden am *locus amœnus* zusammenkommen, angeblich von der Minnedame angelockt (**dô sî mîn lieb ersâben**, V. 95). Das im dritten Leich und achten Lied für das lyrische Ich als Minnenden verwendete **amie** (siehe Tannhäuser 3, V. 15; Tannhäuser 8, Str. II, V. 10) wird hier auf die gesamte Tanzgesellschaft übertragen.

V. 94

**Wol ûf, mîn guote, zu mir an den reigen!** Mit der Aufforderung an die Minnedame wird der reine Tanzteil eingeleitet.

V. 95

**mir ist ze muote, wir müezen unsich zweigen** Bei **unsich** handelt es sich um eine alte Akkusativform von *uns*, **zweigen** ist eine Nebenform von *zweien*. Ob diese Forderung, sich zu vereinigen, nur auf den gemeinsamen Tanz Bezug nimmt oder ob damit auch eine sexuelle Zusammenkunft gemeint ist, bleibt wohl bewusst in der Schwebe.

V. 100f

**Wâ nû, Jute und Lôse** Dieses Versikel zählt eine Reihe von Tänzerinnen auf, die aus der Neidhartschen Tradition stammen bzw. stammen könnten. So tanzen **Jute** und **Matze** (V. 99) im Winterlied 53 (in den Varianten *Jiute* und *Metze*, SNE I: C 275, 3). Eine **Matze** begegnet bereits in Tannhäuser 1 (siehe V. 111) und beide treten in Tannhäuser 4 (siehe V. 123ff) auf, jeweils im Kontext des Tanzes.

Der Name **Lôse** ist nicht anderweitig belegt, ist aber sicherlich auch derb gemeint, eventuell soll hier das Substantivum *lôse* („Zuchtsau“) assoziiert werden, was in einem scharfen, und daher ironisierendem Kontrast zu **Rôse** (V. 99) steht. Oder es könnte vom Verb *lösen* („fröhlich, freundlich sein“, LEXER, Bd. I, Sp. 1958) kommen und auf die Ausgelassenheit der Minnedame verweisen.

V. 102

***wâ nû, Richi und Tüetel*** Auch diese sprechenden Namen finden sich nur hier und sind vermutlich sexuell konnotiert. ***Richi*** könnte von *ric* („Band, Fessel“) abgeleitet sein und so viel bedeuten wie „diejenige, mit der man sich verstrickt“. ***Tüetel*** könnte eine Diminutivform zu *tute* („weibliche Brust“) sein.

V. 103

***hie gêt Bele und Güetel*** Schon beim Tanz im Leich 1 tritt ***Güetel*** an der Seite von ***Matze*** auf (siehe V. 112).

V. 104ff

***Schöne mit dem kranze*** Nach der namentlichen Aufzählung der tanzenden Mädchen wird der Fokus wieder auf eine bestimmte Dame gerichtet. Das Kranzmotiv weist auf V. 72 zurück, in dem dieser Dame der Kranz angetragen wurde, die sich hier durch Eleganz (***slíchet an dem tanze***, V. 105) und Schönheit (***wart nie baz gestalt ein lip***, V. 106) auszeichnet.

V. 107

***nû lá dich minnen, selic wíp*** Die Aufforderung zur *minne* umfasst sicherlich auch die körperliche Komponente.

V. 109

***Parliure!*** Dies könnte der Name der Minnedame sein, die hier nach der Bezeichnung als ***werdiu créatiure*** (V. 108) angesprochen ist. Falls dieser Eigenname sich aber auf das personifizierte Sprachvermögen beziehen sollte (siehe V. 83), könnte er als eine Art Anrufung der Sprache verstanden werden, ihm zu Hilfe zu kommen, im Sinne von: „Nun mach’ schon, Sprache, sprich mit ihr!“

V. 110f

***Ir munt bran als ein rûbin gegen der sunnen glasten*** Als besondere Schönheitsmerkmale der Dame werden der Mund und der Hals mit gängigen Vergleichen beschrieben, die den Wert der Minnedame betonen, indem Edelsteine (***rûbin*** und ***adamaste***, V. 111) herangezogen werden. Das *tertium comparationis* ist in beiden Fällen die glänzende Farbe. Auch ***der tugende vol ein kaste*** (V. 111) bleibt im Bild, da sogleich eine Schmuckschatulle assoziiert wird, die die Edelsteine enthält. In einer Verkehrung von innen und außen werden so die charakterlichen Qualitäten der Minnedame zum Behältnis ihrer Schönheit erklärt.

V. 112f

***Wâ nû floeter, herpfer, dar zuo tambûrere*** Schon wieder gibt es einen Genrewechsel, der Frauenpreis geht über in die Tanzszenerie, die den Ausruf ***Wâ nû*** aus Versikel XXVI, an den er sich inhaltlich anschließt, wieder aufnimmt. Doch diesmal werden nicht die Tänzerinnen angesprochen, sondern die Musiker, die das Sänger-Ich in der Tanzaufforderung der Minnedame unterstützen sollen.

V. 113

***gegen der guoten, wol genuoten, diu ist sô froidebare*** Die Minnedame wird als Freudenstifterin inszeniert, wie es auch aus den Leichs 2, 3 und 4 bereits bekannt ist.

V. 115f

***Nû sunge ich vil mère, nû fürhte ich vil sêre*** Dieses Versikel macht die erste Ankündigung des Tanzendes, das damit begründet wird, das (imaginäre?) Publikum nicht verärgern zu wollen. Offen-

sichtlich reicht dieser Grund aber nicht aus, denn im folgenden Versikel wird noch ein drastischerer Grund angeführt.

V. 117f

***Nû ist dem videlere sîn seite zerbrochen*** Es ist in den Tanzleichen des Tannhäusers ein häufig verwendetes Motiv, dass ein defektes Musikinstrument zum Ende des Tanzes führt (siehe Saitenriss in Tannhäuser 3, V. 131 und Bogenbruch in Tannhäuser 4, V. 143f). Gegenüber den im Versikel zuvor geäußerten Bedenken ist dies eine deutliche Steigerung. War es zuvor nur ungünstig, den Tanz fortzusetzen, scheint es jetzt geradezu unmöglich. Tatsächlich enden die anderen beiden Tannhäuser-Leichen mit bzw. durch den Defekt der Fidel.

V. 118

***daz selbe geschicht im alle die wochen!*** Indem hier der Saitenriss zu etwas Allwöchentlichem erklärt wird, wird die zuvor aufgebaute Schlussdramatik gleich wieder aufgehoben. Ob damit aber eine Ironisierung einer gängigen literarischen Praxis vorliegt, muss dahingestellt bleiben (vgl. KUHN, 110–111).

V. 119ff

***Heia, Tanhüsere*** Die Selbstanrede wird hier zum zweiten Mal verwendet, und wieder an exponierter Stelle. Der Tanz scheint sein Ende finden zu müssen, da alles gegen ihn spricht, und dennoch wendet sich das Sänger-Ich von der Traurigkeit ab (*lâ dir niht wesen sware!*, V. 120) und dem Tanz zu (*Swâ man nû singe*, V. 121). Dabei scheint ihm der Name *Tanhüsere*, einer Beschwörungsformel gleich, erst die Kraft dazu zu geben.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0527> (Stand: 12.3.2017).

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, hg. v. JOACHIM HEINZLE, Niemeyer: Tübingen 1994 (ATB 108).

JOHANN VON WÜRZBURG: *Wilhelm von Österreich, aus der Gothaer Handschrift*, hg. v. ERNST REGEL, Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1906 (Deutsche Textes des Mittelalters 3).

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival. Studienausgabe*, mhd. Text nach der 6. Ausg. von KARL LACHMANN, Übersetzung v. PETER KNECHT, Einführung zum Text von BERND SCHIROK, 2. Aufl., de Gruyter: Berlin u. New York 2003.

*Ornit und Wolfdietrich A*, hg. v. WALTER KOFLER, Hirzel: Stuttgart 2009.

DER MARNER: *Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang*, hg., eingeleitet u. übersetzt v. EVA WILLMS, de Gruyter: Berlin u. New York 2008.

KONRAD VON WÜRZBURG: *Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung*, hg. v. BIANCA HÄBERLEIN u. HEINZ THOELN, Reichert: Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur des Mittelalters 51).

ULRICH VON TÜRHEIM: *Rennewart*, aus der Berliner und Heidelberger Handschrift hg. v. ALFRED HÜBNER, Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1938 (Deutsche Texte des Mittelalters 39).

ULRICH VON DEM TURLIN: *Arabel*, die ursprüngliche Fassung u. ihre Bearbeitung kritisch hg. v. WERNER SCHRÖDER, Hirzel: Stuttgart u. Leipzig 1999.

*Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, hg. v. CARL WESLE, 3., durchgesehene Aufl. v. PETER WAPNEWSKI, Tübingen: Niemeyer 1985 (ATB 69).

*Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.

## Literatur

CAMMAROTA (2009), S. 162–174.

GERT HÜBNER: *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*, Narr: Tübingen 2008, S. 99–115.

- HORST BRUNNER U. MATHIAS HERWEG (Hg.): *Gestalten des Mittelalters. Ein Lexikon historischer und literarischer Personen in Dichtung, Musik und Kunst*, Kröner: Stuttgart 2007.
- KLAUS HERBERS: *Wissenskante und Wissensvermittlung in Spanien im 12. und 13. Jahrhundert: Sprache, Verbreitung und Reaktionen*, in: *Artes im Mittelalter*, hg. von URSULA SCHAEFER, Akademie-Verlag: Berlin 1999, S. 232–248.
- KISCHKEL (1998), S. 170–173.
- PAULE (1994), S. 188–203.
- RENA LEPPIN: *Studien zur Lyrik des 13. Jahrhunderts: Tanhuser, Friedrich von Leiningen*, Kümmerle: Göppingen 1980 (GAG 306), S. 41–90.
- THOMAS (1974), S. 14–17.
- HUGO KUHN: *Minnesangs Wende*, 2. Aufl., Niemeyer: Tübingen 1967 (Hermaea 1), S. 116–119.
- LANG (1936), S. 17–26.
- SIEBERT (1934), S. 145 – 159.

## Tannhäuser 6: *Ich muoz clagen*

### Überlieferung

Der Text beginnt in den letzten sieben Zeilen der rechten Spalte des Blattes 266v, die Anfangsinitiale ist rot verziert und erstreckt sich fast ganz bis zum Seiteneende. Noch das ganze folgende Blatt 267r wird von dem Leich eingenommen, Absätze oder andere Hervorhebungen sind nicht erkennlich. In der rechten Spalte des Blattes 267v bleiben noch 8½ Zeilen frei. Da es die einzige Lücke innerhalb des Tannhäuser-Corpus in C ist, wurde sie viel diskutiert, zumal die letzten vier Verse verderbt erscheinen und sich auch inhaltlich eine Leerstelle am Ende des Leichs ergibt. Der Gedanke, dass der Schluss möglicherweise verloren sei, hat zu vielen Rekonstruktionsversuchen geführt, von denen aber natürlich keiner be- oder widerlegt werden kann (zuletzt z.B. BUMKE, S. 178). Es ist auch denkbar, dass je nach Aufführungsort und -situation das Ende des Leichs variiert wurde (vgl. dazu THOMAS, S. 18). Aber dies wäre sicherlich kein Grund, eine Lücke in der Handschrift zu hinterlassen. Auch zeigen die letzten nur noch schwer verständlichen Verse, dass der Schreiber sich zunehmend unsicher war. Vielleicht sollte diese Stelle daher auch später noch verbessert bzw. ergänzt werden.

### Form

Die Gleichförmigkeit der meisten Versikel wirkt liedhaft. Auf die ersten drei Versikel, die jeweils drei paargereimte Verse mit steigender Hebungsanzahl (2 – 3 – 5) enthalten, folgen 31 kreuzgereimte Versikel, die durchgängig vierhebig sind. Daran schließen sich noch einmal zehn Verse im Paarreim an. Die letzten vier Verse der Handschrift fallen auch formal aus dem Rahmen, da sie ungereimt sind und die Hebungen variieren.

### Inhalt

Wie schon bei den beiden in der Handschrift vorangehenden Leichs steht auch in diesem ein Katalog im Mittelpunkt. Doch handelt es sich hierbei nicht um eine Aufzählung fiktionaler Gestalten, sondern zeitgenössischer Fürsten und Herrscher. Da der Leich somit neben Tannhäuser 1 der einzige Tannhäuser-Leich ist, der eine politische Aussage macht, wurden die beiden oft im Zusammenhang gesehen (vgl. z.B. PAULE, S. 204). In der Leichgruppe hebt sich dieser Text aber auch deshalb von den anderen ab, weil es der einzige ist, in dem keine der für Tannhäuser so typischen Tanzszenen integriert ist. Während Leich 1 trotz der politischen Dimension eher Anleihen an den Minnesang macht, z.B. bei der Inszenierung des Herrschers Friedrich als Frauenliebhaber, hat bei Leich 6 wohl die Sangspruchdichtung, namentlich die *Walthers von der Vogelweide*, Pate gestanden.

Bedeutend ist der Leich vor allem für die Gönnerforschung geworden, da er „mehr Informationen über die fürstlichen Mäzene und über die Höfe, die im 13. Jahrhundert Sammelpunkte der höfischen Dichtung waren, als irgendeine andere Quelle“ (BUMKE, S. 176) enthält. Dennoch blieben alle Versuche, den Fürstenkatalog biographisch zu interpretieren, fruchtlos (vgl. KISCHKEL, S. 208). Gerade vor dem Hintergrund, dass sowohl der vierte als auch der fünfte Tannhäuser-Leich mit literarischen Anspielungen arbeiten, ist es viel wahrscheinlicher, dass auch dieser Leich die Panegyrik mit Literaturwissen speist. Dazu eignet sich auch besonders die schon in den beiden vorangehenden Leichs praktizierte Katalogform.

Die Nennungen historischer Persönlichkeiten haben zu zahlreichen Datierungsversuchen eingeladen, von denen aber keiner als verlässlich gelten kann, so dass als Entstehungszeit nur grob Mitte bis zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts angenommen werden kann (vgl. BUMKE, S. 185).

Der inhaltliche Aufbau folgt, wie so oft bei Tannhäuser, der formalen Struktur. Die ersten drei Versikel (V. 1–9) bilden eine Einleitung, in der von einer allgemeinen Zeitklage ausgehend der Fokus auf die fehlende *milte* (V. 9) der Fürsten gerichtet wird. Im Hauptteil (V. 10–137) werden die verstorbenen und zeitgenössischen Fürsten aufgeführt, die noch über diese Qualität verfügten bzw. verfügen. Der Schlussteil (V. 138–147) wendet sich den zeitgenössischen Fürsten zu, über die *vrou*

*ère* (V. 140) richten soll, und kündigt an, den Fürsten zu nennen, der des Ruhms würdig sei. Genau hier bricht der Leich ab, es folgen die vier vermutlich verderbten Verse.

## Stellenkommentar

### V. 1–9

#### Zeitklage

Die ersten drei Versikel sind einer allgemeinen Zeitklage vorbehalten, die in der Tradition des Sangspruchs steht und damit diesen Leich sogleich als einen politischen kennzeichnet.

#### V. 1

*Ich muoz clagen* Der Leich beginnt im Klagemodus, der vom lyrischen Ich ausgeht.

#### V. 3

*diu werlt wil an fröiden gar verzagen* Das *fröide*-Motiv, das in Tannhäusers Leichs sehr präsent und Ausdruck des Gelingens in der Politik (siehe Tannhäuser 1) oder in der Minne (siehe Tannhäuser 2 und 3) ist, ist hier verkehrt und weist auf den Sittenverfall hin.

#### V. 6

*ze dienste, des seit sí mir kleinen dank* Als erstes Beispiel für den Verfall der Welt wird die schlechte Behandlung des Sängers angeführt. Das lyrische Ich inszeniert sich hier also in der Rolle des Fahrenden.

#### V. 9

*daz rehtiu milte ist an den herren tót* Das zweite Beispiel bezieht sich auf die Herrscher, deren Qualität infrage gestellt wird. Damit sind entscheidende Topoi der Sangspruchdichtung aufgerufen und das für sie grundlegende Verhältnis Sänger – Gönner etabliert.

### V. 10–137

#### Fürstenkatalog

Der Katalog lässt sich in drei Teile untergliedern: Zunächst wird in den ersten fünf Versikeln das Geschlecht der Staufer gerühmt, in den nächsten fünf werden Fürsten aufgeführt, die aus der höfischen Literatur bekannt sind. Schließlich zählen die folgenden 20 Versikel zeitgenössische Fürsten auf.

#### V. 10

*Also zel ich zem ersten an* Der Hauptteil setzt mit einer Ankündigung der Aufzählung ein. Die Ergänzung des *ich*, wie SIEBERT sie vornimmt, ist im Kontext passend. Allerdings könnte es sich bei *zel* auch um einen Imperativ handeln und damit um die Aufforderung an ein (imaginäres?) Publikum.

#### V. 11ff

*den keiser Friederîchen* Hierarchisch angeordnet beginnt der Katalog mit einem Kaiser, um dann über die Könige zu den Fürsten zu kommen. Kaiser Friedrich II. (1211–1250) galt als überragender Herrscher, mit dessen Tod die Herrschaft der Staufer zum Erliegen kam und die unsichere Zeit des Interregnums folgte. Seine Beinamen *mutator mundi* und *stupor mundi* „drücken in gleicher Weise die Bewunderung wie auch die Angst seiner Zeitgenossen aus“ (LMA, Bd. IV, Sp. 938 [PAOLA BENINCÀ]). An seinem Hofe etablierte der Kaiser ein reges kulturelles Leben, zu dem er nicht zu-

letzt selbst beitrug, u.a. mit seinem Lehrbuch *De arte venandi cum avibus* (vgl. dazu STÜRNER, S. 361–374).

Nach Friedrich werden seine Söhne Heinrich VII. und Konrad IV. angeführt als die letzten Vertreter des Staufergeschlechts und damit „als Repräsentanten einer Zeit, die nun der Vergangenheit angehört“ (BUMKE, S. 176).

V. 13

***ouwé, daz man niht vinden kan*** Durch die Interjektion wird dem Klagegestus Ausdruck verliehen, der auch hier noch dominant ist.

V. 14

***Ein küninc, dem zeme wol*** Mit diesem erst nicht näher bestimmten König ist Friedrichs erstgeborener Sohn Heinrich VII. (1220–1235) gemeint, der nach einem politischen Zerwürfnis von seinem Vater abgesetzt wurde (vgl. STÜRNER, S. 302–309).

V. 16

***ouwé, daz er niht leben sol*** Dieser Vers ist parallel zu V. 13 gebaut und ebenfalls der dritte wie im vorangehenden Versikel. Auf diese Weise wird das Wirken von Vater und Sohn parallelisiert. Heinrich VII. verstarb noch vor Ende der Regierungszeit seines Vaters.

V. 17

***Daz was der milte küninc Heinrich*** Erst nachdem seinem Preis ein ganzer Versikel gewidmet worden ist, wird Heinrich namentlich genannt. Die eingangs geforderte Tugend *milte* (V. 9) wird ihm zugeschrieben.

V. 19

***bî dem was frîde stete*** Vor dem Hintergrund, dass Heinrich VII. das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in viele Konflikte stürzte, die schließlich in einer Schlacht gegen den eigenen Vater mündeten, ist es naheliegend, dass es sich hier um eine topische Herrschaftsbeschreibung handelt. Zu den zentralen Herrschaftstugenden gehört die Friedfertigkeit. Ansonsten müsste die Passage ironisch verstanden werden, was aufgrund des Rahmens der Verfallsklage unwahrscheinlich ist.

V. 24f

***und ist daz rîch gar erbes vrî*** Damit ist die Zeit des Interregnums, das mit Friedrichs und Konrads Tod (1250/1254) einsetzte, angesprochen. Bis zur Wahl des Habsburgers Rudolf I. 1273 wurden zwar vier andere Könige gewählt, deren Herrschaftsversuche aber erfolglos blieben. Diese unsicheren Zustände werden hier für den politischen und den moralischen Verfall verantwortlich gemacht (***dâ bî ist vil verdorben***, V. 25).

V. 26

***Des besten landes ein michel teil*** Das Enjambement betont das Ausmaß des Verlusts.

V. 28

***küninc Kuonrat, dâ was maniger geil*** Nach Heinrich VII. übertrug Friedrich II. seinem Zweitgeborenen Konrad IV. (1237–1254) die Krone. Konrads Lebzeiten werden als politische und wohl auch kulturelle Blütezeit idealisiert. Passend dazu folgt nun eine Aufzählung von Fürsten, die aus literarischen Kontexten bekannt sind.

V. 29

**der nâch dem rîche strebet**

Eine Konjektur von *strebet* zu *strebte*, wie SIEBERT und CAMMAROTA sie vornehmen, ist nicht notwendig. Denn mit dem Relativsatz können auch ganz allgemein alle, die Herrschaft anstreben, gemeint sein – früher wie heute.

V. 30

**Nû ist aller schar gelegen**

Die Auswirkungen des politischen Zustands werden wie schon zuvor aus der Perspektive der Gefolgsleute beklagt.

V. 31ff

**wâ siht man noch erglesten**

Mit der rhetorischen Frage wird auf den Mangel an Hofkultur verwiesen, der sich nach dem Niedergang der Staufer eingestellt habe. Anstatt eine Antwort auf die Frage zu geben und z.B. Höfe zu nennen, an denen es zugeht *als man bî künigen hât gepflegen* (V. 32), richtet sich der Blick weiter zurück auf verstorbene Fürsten, die sich offenbar als Gönner profilieren konnten.

V. 34ff

**Ûz Bêheim lande ein küninc rîch**

Die folgenden vier Versikel benennen insgesamt zehn Fürsten, wobei der erste und vierte jeweils drei, die mittleren beiden jeweils zwei beschreiben. BUMKE charakterisiert sie als „die Gönner der alten Zeit“ (S. 186) und weist nach, dass sie fast alle der literarischen Tradition entstammen. Eine historische Lesart dieses Abschnitts des Fürstenkatalogs bietet sich daher nicht an, vielmehr wird hier geballtes literarisches Wissen vorgeführt.

Ob mit dem böhmischen König hier Ottokar I. oder sein Sohn Wenzel I. (1230–1253) gemeint ist, kann nicht abschließend geklärt werden. Vermutlich geht dieser Vers aber auf den Spruch Reinmars von Zweter zurück, in dem *der edele crônetrage ûz Bêheimlant* (149, V. 11–12) gelobt wird.

V. 36

**ein Liupolt und ein Friderîch**

Wahrscheinlich sind hier Herzog Leopold VI. und Herzog Friedrich II. von Österreich angesprochen. Beide sind aus der Spruchdichtung Walthers bekannt, der Leopold zwei kritische Strophen im König-Friedrichston widmet (11, VIII u. IX, L28,11ff). Im Unmutston setzt sich Walther sogar in einer ganzen Strophenreihe mit Leopold als Gönner und Kunstförderer auseinander, wobei er teilweise seine *milte* preist, teilweise mit der Situation an Leopolds Hof hadert (12, III, IV, X, XI, XIV, L31,33ff, L35,17ff, L34,34ff). Außer im Ersten Philippston (9, IV, L19,29ff), in dem Walther seinen Tod beklagt, ist Friedrich II. ein literarisches Denkmal in Tannhäusers erstem Leich gesetzt, der den Fürsten als politischen und gesellschaftlichen Freudenstifter feiert.

V. 38

**Ein junger fürste von Miran**

Im *Wigalois* des Wirnt von Grafenberg wird *eines vil edeln vürsten tôt von Merân* (V. 8063–8064) beklagt, auf den dieser Name zurückgeführt werden könnte.

V. 39

**und ouch ein Welf von Swâben**

Bekannt ist Herzog Welf VI. von Schwaben (1152–1191) aus Walthers Drei-Fürsten-Preis (Unmutston, 12, XIV, L34,34ff), in dem er als *der milte Welf* gelobt wird.

V. 42

**Ein junger helt von Âbenberg**

Das zu Tannhäusers Zeiten längst ausgestorbene Geschlecht der Grafen von Abenberg war nicht für Mäzenatentum bekannt. Daher könnte auch hier ein literarisches Zitat vorliegen, und zwar aus Wolframs *Parzival*. Bei der Beschreibung der Gralsburg wird

nämlich der *anger z'Abenberc* erwähnt (V, 227,13).

V. 43

**und Hug, ein Tuwingere** Hier könnte, wie SIEBERT annimmt, Hugo III. von Tübingen gemeint sein. BUMKE vermutet hingegen, dass das Lob sich auf den Pfalzgrafen Hugo II. von Tübingen bezieht, weil einem Welfen *der Tüwingen* in der Schlacht in Wolframs *Willehalm* entgegentritt (vgl. VIII, 381, 27) und dieser sich so besser in die Reihe der aus der Literatur bekannten Fürsten einfügen ließe.

V. 46

**Ein Herman ûz Düringen lant** Landgraf Hermann I. von Thüringen (1190–1217) wurde vor allem als Mäzen Wolframs von Eschenbach bekannt. Er gilt als Auftraggeber des *Willehalm* und wird in dessen Prolog namentlich erwähnt (vgl. I, 3, 8), im ersten *Titirel*-Fragment soll er ebenfalls angesprochen sein (vgl. 87).

V. 47

**Darzuo ein Brâbandere** Einer der Brabanter Herzöge, z.B. Heinrich I. von Brabant (1183–1235), könnte hier gemeint sein, vielleicht ist der Name aber auch nur erneut eine literarische Anleihe, diesmal an Wolframs von Eschenbach *Parzival*, in dem mehrfach Brabanter Fürsten erwähnt werden (vgl. dazu ausführlich BUMKE, S. 189).

V. 48

**Chuonrât, von Lantsberc genant** BUMKE kann sich das Vorkommen Konrads von Landsberg (1190–1210) unter den alten Gönnern nur mit „der Familientradition seiner [Tannhäusers] Wettiner Gönner“ (S. 208) erklären. Es wäre aber auch möglich, dass die literarische Vorlage verloren gegangen ist.

V. 49

**Darzuo der Bogenære** Walther widmet dem Bogner zwei Strophen, die in dem nach dem Fürsten benannten Ton stehen. Die Freigebigkeit des Bogners preist er überschwänglich:

*milter man ist schœne und wolgezogen*

*man sol die inre tugende ûz kèren*

*sô ist daz ûzer lop nâch èren*

*sam des von Katzenellenbogen* (54, XI, V. 5–8, L80,39ff).

Vermutlich hat der Bogner deshalb hier Aufnahme in den Gönnerkatalog gefunden. Eine eindeutige Klärung seiner Identität, wie PFEIL sie versucht, ist hingegen nicht möglich und wohl auch gar nicht notwendig, weil, wie anhand der anderen aufgeführten Namen bereits gezeigt wurde, kein historischer, sondern ein literarischer Kontext gegeben ist.

V. 50

**Des milte was mir wol erkant** Diese Formulierung muss nicht auf eine persönliche Erfahrung verweisen, vielmehr sind wohl die literarischen Kenntnisse gemeint, die präsentiert wurden.

V. 51

**wer erbet nû ir milte?** Mit dieser rhetorischen Frage wendet sich das Sänger-Ich von der literarischen Tradition ausgehend in die Gegenwart. Der folgende Katalog enthält 14 Gönnernamen, die fast alle vollständig mit Namen, Herkunftsort und teilweise sogar Rang angegeben sind und sich so von den vorher genannten abheben. Auffällig ist außerdem, dass dieser Katalog fast ausschließlich Reichsfürsten enthält, was BUMKE als Beleg dafür sieht, dass „die höfische Dichtung

noch durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch ihre wichtigsten Zentren an den großen Fürstenhöfen besaß“ (S. 229).

V. 52

**Êrich von Dennenmarchenlant** Erich VI. von Dänemark (1241–1250) galt als mildtätiger König und wird auch schon von Reinmar gepriesen (vgl. 148, V. 12). Der Beginn mit einem Fürsten aus dem hohen Norden legt eine geographische Ordnung nahe, die sich im Folgenden nicht bewahrt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Erich aufgrund seines Königstitels zuerst erwähnt wurde.

V. 56

**dâ bi nim ich eines hêrren wâr** Die zuvor als zentrale Herrschertugend definierte *state triuwe* (V. 55) wird ebenso dem folgenden Fürsten zugesprochen und dient als Überleitung.

V. 58

**Von Brennen ein grâve Dietrich** Dietrich I. von Brehna (1234–1250) ist der erste von insgesamt fünf Fürsten dieses Katalogteils, die aus Meißen und Thüringen stammen. Damit nehmen die Fürsten dieser Linie einen überproportional großen Anteil ein, was in der Forschung immer wieder biographische Begründungen nach sich gezogen hat, die aber stets unbelegt blieben (vgl. zuletzt BUMKE, S. 208). Auffällig ist aber in diesem Zusammenhang auch, dass bereits bei den alten Gönnern mit Hermann von Thüringen und Konrad von Landsberg zwei Vertreter dieses Fürstengeschlechts angeführt werden.

V. 60

**vil milter got vom himelrîche** Die Anrede Gottes verleiht dieser Passage besondere Dramatik, zumal im folgenden Versikel deutlich wird, dass sie für die richtige Entwicklung Konrads als notwendig erachtet wird.

V. 61

**gewer mich des besunder** Mit dem *Genitivus partitivus* wird Bezug auf die *tugende* (V. 59) genommen. Durch das Enjambement entsteht zunächst der Eindruck, als wolle das Sänger-Ich selbst in den Genuss der Vorzüge kommen, erst im nächsten Versikel wird aufgelöst, dass sich die guten Wünsche auf Dietrichs Sohn beziehen.

V. 62

**An sîme sune, Chuonrât genant** Insbesondere bei Konrad von Brehna wird vermutet, dass der Dichter ihn persönlich kannte, weil sich die Aussagen über ihn „deutlich von dem stereotypen Gönnerlob, mit dem er die meisten anderen Fürsten bedacht hat“ (BUMKE, S. 208), unterscheiden. Doch handelt es sich hier auch um Ratschläge an einen jungen Fürsten, der gerade im Vergleich zu seinem Vater noch an seinen Aufgaben wachsen muss. Vielleicht könnten deshalb diese Verse auch im literarischen Kontext der antiken und mittelalterlichen Fürstenspiegel verstanden werden bzw. die Fürstendidaxe anzitieren, wie sie im Sangspruch z.B. bei Walther von der Vogelweide immer wieder vorkommt.

V. 66f

**Und er begrîfe des vater spor** Der Weg wird als Metapher für das einem Fürsten angemessene Verhalten (*nâch rechtes hêrren lère*, V. 67) verwendet.

V. 70ff

**Alsô der junge fürste stât** In der Handschrift fehlt der Reim, was zu vielen Spekulationen ge-

führt hat. Aufgrund des in V. 73 genannten Bruders wurde angenommen, dass hier nicht nur Landgraf Albrecht von Thüringen (1254–1314), sondern auch sein jüngerer Bruder Dietrich erwähnt werden sollte. Daher versucht u.a. SIEBERT dessen Namen hineinzukonjizieren.

Doch ist der gängige Reim von *stât* auf *hât* (V. 72) nicht nur so naheliegend, dass eine Auslassung wahrscheinlich ist, sondern auch inhaltlich passend.

V. 73

***gebruoder âne schande*** BUMKE stellt Vermutungen an, nach denen mit *gebruoder* die jungen Fürsten Konrad und Albrecht gemeint sein könnten, die immerhin Cousins waren (vgl. BUMKE, S. 212). Aber es spricht auch nichts dagegen, dass *gebruoder* sich tatsächlich auf die Brüder Albrecht und Dietrich beziehen könnte, obwohl letzterer nicht namentlich genannt wird.

V. 74

***Ûz Bólôn lant ein fürste wert*** Da dieser Fürst ohne Namen angeführt wurde, gab es Überlegungen, ihn mit dem im nächsten Versikel genannten Herzog Heinrich zu identifizieren. Das ist aber nicht nur historisch unwahrscheinlich (vgl. BUMKE, S. 204), sondern liefe auch der Komposition des Katalogs zuwider, der maximal zwei Versikel für einen Fürsten reserviert.

V. 76f

***vrou êre sîn zallen zîten gert*** Die personifizierte Frau Ehre begibt sich hier in die Rolle der Minnedame, die in einer Klimax erst nach dem Fürsten verlangt und ihn dann sogar *wol besezen* (V. 81) hat.

V. 78

***Herzogen Heinrich, êren rîch*** Die Identität dieses Herzogs Heinrich kann nicht abschließend geklärt werden. Infrage kämen die Herzöge Heinrich I.–IV., von denen aufgrund chronologischer Überlegungen meist Heinrich III. von Breslau (1247–1266) der Vorzug gegeben wird (vgl. BUMKE, S. 203–205). Dies kann aber nur als eine Annahme gelten, da die Datierung des Leichs ungewiss bleiben muss und der Katalog nicht nur Fürsten enthält, bei denen sicher davon ausgegangen werden kann, dass sie zur Abfassungszeit noch regierten (z.B. Bischof Ekbert, V. 122ff).

V. 82f

***Het er tûsent fürsten guot*** Diese Hyperbel preist die Freigebigkeit des Herzogs, auch gerade im Vergleich zu den übrigen Fürsten des Katalogs, besonders überschwänglich.

V. 85

***und tet ez willeclîchen*** Zur Einpassung in das Reimschema wird bei SIEBERT und in der Kieler Online-Edition das handschriftliche *willeclîche* um ein *n* erweitert.

V. 86f

***Fride und reht ist ûz gesant*** Die beiden Verse muten wie eine Verkehrung der Waltherschen Reichsklage an, in der es heißt:

*gewalt ist ûf der strâze*

*fride und reht sint sêre wunt* (2, I, V. 22–23, L8,25ff).

Es könnte sein, dass der Herzog durch diesen literarischen Bezug indirekt zum Retter des Reiches stilisiert werden soll.

V. 88

***der junge künic ûz Beheim lant*** Wahrscheinlich wird hier der böhmische König Ottokar II. (1253–1278) gerühmt. Er ist der Sohn Wenzels I., den Reinmar preist (vgl. Spruch Nr.

149). Einen sicheren Hinweis auf das Mäzenatentum Ottokars II. gibt u.a. die Widmung in Ulrichs von Türlin *Willehalm*-Vorgeschichte *Arabel* (vgl. Version \*A, 8, 20–24).

V. 93

**dem sî stüende alsô schône?** Die Passung der Krone als Beweis für die Königswürde verwendet schon Walther im Ersten Philippston als panegyrischen Topos (vgl. 9, I, L18,29ff; siehe ähnlich auch Tannhäuser 1, V. 57).

V. 95

**Got helf der sêle ûz grôzer nôt** Nach dem ausgiebigen Lob des böhmischen Königs kommt dieser Gottesanruf unvermittelt und erinnert wieder an den Klagemodus des Eingangs.

V. 95

**ich meine die herren alle** Der Katalog der lobenswerten Fürsten wird unterbrochen, um diejenigen zu erwähnen, die nicht über die vorrangige Herrscherqualität der *milte* (V. 96) verfügen und dementsprechend auch nicht in den Genuss des Preises (*êren schalle*, V. 97) kommen.

V. 99

**ich wil von fürsten singen** Schließlich wendet sich das Sänger-Ich aber wieder den Fürsten zu, die seines Lobes würdig sind (*die nû nâch lobe ringen*, V. 101).

V. 100

**der vinde ich leider cleine gar** Der Nasalstrich in der Handschrift bleibt unberücksichtigt, da der Satz nur so grammatisch sinnvoll ist.

V. 103

**Heinrich der Mîzenære** Markgraf Heinrich III. von Meißen ist der Sohn des *Mîssenære*, den Walther im Ottenton (4, III, L11,30ff) preist und im Meißnerton teilweise der Verweigerung des Lohnes bezichtigt (76, II u. III, L105,27ff).

V. 106

**Er solte des rîches krône tragen** Wiederum wird die Krone als Motiv für (auch moralisch) rechtmäßige Herrschaft verwendet. Der Vers erinnert außerdem an Walthers Meißnerton, in dem dieser über den Markgrafen sagt:  
*môht ich in hân gekrœnet,  
diu krône wære hiute sîn* (76, III, V. 5–6, L106,7f).

V. 110

**An Hennenberg vil êren lit** Graf Hermann I. von Henneberg (1245–1290) ist auch aus einem Sangspruch des Marners als Gönner bekannt (vgl. XV, 4).

V. 112

**grâve Herman, ouwê der zît** Die Zeitklage des Eingangs wird hier wieder aufgenommen und mit der nicht erfolgten Krönung des Grafen in Verbindung gebracht.

V. 115ff

**got gebe im dort ze lone** Der Anspruch auf die Krone wird moralisch begründet (*nâch sîner wirde*, V. 116). Daraus resultiert die Aufforderung an Gott, den Fürsten im Jenseits (*dort*) entsprechend zu belohnen.

V. 118ff

**Ûz Sachsen lant herzoge Albreht** Es steht außer Frage, dass hier Herzog Albrecht I. von Sachsen (1212–1261) angesprochen ist. Ob das im Folgenden verwendete Präteritum darauf verweist, dass der Herzog zur Abfassungszeit des Leichs bereits verstorben war, wie bei vielen Datierungsversuchen angenommen wurde, oder ob es nur seiner langen Herrschaftsdauer gezollt ist, muss ungeklärt bleiben.

V. 122ff

**Von Bâbenberc bischof Egebreht** Gemeint ist wohl Bischof Ekbert von Bamberg (1203–1237), dessen Vater der zuvor unter den alten Gönnern gepriesene *fürste von Miran* (V. 38) war. Als Mäzen ist er anderweitig nicht belegt (zu seinen genauen Lebensumständen vgl. BUMKE, S. 191–194). Außerdem ist er deutlich älter als die übrigen Fürsten dieses Katalogteils und war zur Abfassungszeit vermutlich bereits verstorben. Darauf verweist auch das im Folgenden verwendete Präteritum (*was*, V. 124; *kunde*, V. 125), das in der Aufzählung singular ist. Dass der Bischof dennoch hier inmitten der Fürsten der Gegenwart genannt ist, belegt einmal mehr, dass die Kataloge, wie schon in Tannhäuser 4 und 5 ersichtlich, nicht durchgängig systematisiert sind, was ihren Wert jedoch nicht schmälert.

V. 125

**er kunde wol kumber büezen** Der Bischof wird als Tröster inszeniert, der *kumber* könnte sowohl emotionale als auch wohl besonders materielle Nöte umfassen.

V. 126ff

**Ûz Peier lant ein fürste wert** Die Brüder Heinrich XIII. (1253–1290) und Ludwig II. (1253–1294) regierten Bayern gemeinsam. Am Hof der Wittelsbacher Herzöge fand bekanntermaßen Literaturförderung im größeren Stile statt (vgl. BUMKE, S. 196).

V. 130

**Sîn bruoder heizet Lûdewic** Ludwig II. ist in der Gönnerforschung kein Unbekannter (vgl. BUMKE, S. 195–198), ihm wird der *Jüngere Titurel* im „Heidelberger Verfasserbruchstück“ gewidmet.

V. 132

**den fürsten dâ von Brûnenswic** Gemeint ist hier wahrscheinlich Herzog Albrecht I. (1252–1266).

V. 134f

**Von Brandenburg der hofstêt wol** Damit könnten die Markgrafen Johann I. (1220–1266) und Otto III. (1220–1267) von Brandenburg angesprochen sein. Dass die Brandenburgischen Fürsten nicht namentlich erwähnt werden, interpretiert SIEBERT als Kritik: „Es liegt ein versteckter Tadel darin“ (S. 170). Deshalb konjiziert er im folgenden Vers auch das *alsô* zu *alze*.

V. 135f

**diu wîsheit stêt nâch guote** Dieser Vers gab Anlass zu der Annahme, dass der Brandenburgische Hof hier den zuvor genannten als Negativbeispiel gegenübergestellt werden sollte. Doch das erscheint in der Gesamtkomposition des Katalogs wenig sinnvoll. Hätte der Katalog tatsächlich mit einem Negativbeispiel abschließen sollen, wäre dies wohl noch deutlicher formuliert worden. Daher schlägt BUMKE auch eine freiere Übersetzung vor im Sinne von „ihre Weisheit entspricht ihrem Wohlstand“ (S. 225), die zu favorisieren ist.

## V. 138–151

### Preis eines besonderen Fürsten

Im Anschluss an den Fürstenkatalog erfolgt die Ankündigung, den idealen Fürsten vorzustellen. Dieses Versprechen wird aber nicht eingelöst, was vermutlich der Überlieferungslage geschuldet ist.

#### V. 138f

*Wâ sol ich hêrren suochen* Mit dieser rhetorischen Frage wird der Katalog mit seinen konkreten Beispielen auf eine theoretische Ebene zurückgeführt.

#### V. 140

*die sol vrou êren wîsen* Die personifizierte Ehre, die bereits ungefähr in der Mitte des Fürstenkatalogs auftrat (vgl. V. 76), wird hier als Richterin bestimmt.

#### V. 141ff

*swer rehtes lop kan prîsen* Eine neue Voraussetzung für den Preis wird definiert: Lobenswert ist nur derjenige, der den Lobenden angemessen loben kann. In seiner Reziprozität ist dieser Gedanke der schon zuvor mehrfach formulierten *milte*-Forderung verwandt. Ein Lob *mit werdes fürsten zungen* (V. 142) könnte also übertragen auch materieller Natur sein.

#### V. 147f

*sin gruoz und ouch sin lachen* Als besondere Merkmale des dann doch nicht mehr namentlich genannten Fürsten werden nicht wie zuvor gängige Herrscherqualitäten wie *êre*, *milte* oder *triuwe* beschrieben.

Einen Gruß erhofft sich traditionell der Minnende von seiner Dame und auch das Motiv des Lachens kommt bei Tannhäuser vor allem im Zusammenhang mit dem Frauenpreis vor (siehe Tannhäuser 3, V. 84; 4, V. 107; 7, Str. II, V. 10; 11, Str. IV, V. 5; zum Motiv des Lachens vgl. KISCHKEL, S. 162–163). Doch schon im ersten Leich wird dem gepriesenen Friedrich diese Eigenschaft zugesprochen:

*Er ist zallen zîten frô,  
im zîmt so wol das lachen* (Tannhäuser 1, V. 77f).

Bezeichnenderweise ist auch hier die Freude eng mit dem Lachen korreliert. Beiden Fürsten ist gemeinsam, dass sie Freude stiften – wiederum eine Eigenschaft, die eher von einer Minnedame als von einem Herrscher zu erwarten wäre.

#### V. 148

*Des munt ist kiusche und sîeze wort* Dieses letzte Versikel passt zwar formal, erinnert inhaltlich aber eher an eine Sequenz aus einem Minnelied und gilt daher als verderbt. Doch da auch im ersten Tannhäuserschen Leich ein Fürst als Minnender und Tanzmeister inszeniert wird, wäre es möglich, dass hier dieser Leich noch eine ganz andere Wendung nahm. Vielleicht wäre der Fürst auch weiterhin ungenannt geblieben und innerhalb der für die Tanzhäuser-Leichs so typischen Tanzgesellschaft dargestellt worden. Denkbar wäre in diesem Kontext auch eine bewusst gesetzte Leerstelle, die je nach Aufführungsort inhaltlich angepasst wurde.

Doch folgt auch der Frauenpreis des vierten Leichs einem ähnlichen Schema: Nach einem ausführlichen Katalog wird die gepriesene Minnedame, deren Name nicht als gesichert gelten kann, beim Tanz vorgestellt. Damit hätte ein Bruch mit dem panegyrischen Gestus vorgelegen, der vielleicht schon den Schreiber dazu veranlasst hätte, die Echtheit der Verse zu bezweifeln und sie dementsprechend bis auf Weiteres auszulassen. Selbstverständlich müssen diese Überlegungen ebenso wie Vermutungen zur Identität des hier gepriesenen Fürsten Spekulationen bleiben.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0528> (Stand: 12.3.2017).

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANNs, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

ULRICH VON DEM TÜRLIN: *Arabel*, die ursprüngliche Fassung u. ihre Bearbeitung kritisch hg. v. WERNER SCHRÖDER, Hirzel: Stuttgart u. Leipzig 1999.

*Die Gedichte Reinmars von Zweter*, hg. v. GUSTAV ROETHE, Hirzel: Leipzig 1887.

WIRNT VON GRAFENBERG: *Wigalois. Text, Übersetzung, Stellenkommentar*, Text der Ausgabe v. J.M.N. KAPTEYN, übersetzt, erläutert u. mit einem Nachwort versehen v. SABINE SEELBACH u. ULRICH SEELBACH, 2., überarbeitete Aufl., de Gruyter: Berlin u. Boston 2014.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival. Studienausgabe*, mhd. Text nach der 6. Ausg. von KARL LACHMANN, Übersetzung v. PETER KNECHT, Einführung zum Text von BERND SCHIROK, 2. Aufl., de Gruyter: Berlin u. New York 2003.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, hg. v. JOACHIM HEINZLE, Niemeyer: Tübingen 1994 (ATB 108).

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Titurel. Mit der gesamten Parallelüberlieferung des »Jüngeren Titurel«*, hg., übersetzt u. kommentiert v. JOACHIM BUMKE u. JOACHIM HEINZLE, Niemeyer: Tübingen 2006.

DER MARNER: *Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang*, hg., eingeleitet u. übersetzt v. EVA WILLMS, de Gruyter: Berlin u. New York 2008.

## Literatur

CAMMAROTA (2009), S. 174–185.

WOLFGANG STÜRNER: *Friedrich II. (1194–1250)*, 3. bibliographisch vollständig aktualisierte u. um ein Vorwort u. eine Dokumentation mit ergänzenden Hinweisen erweiterte Aufl., WBG: Stuttgart 2009.

GERT HÜBNER: *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*, Narr: Tübingen 2008, S. 99–115.

KISCHKEL (1998), S. 173–176.

BRIGITTE PFEIL: *Walther von der Vogelweide, der Tannhäuser und der Bogener. Zur Bedeutung des bayerischen Grafen von Bogen als Kunstförderer*, in: ZfdA 127 (1998), S. 26–44.

PAULE (1994), S. 204–215.

JOACHIM BUMKE: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150 – 1300*, Beck: München 1979, S. 176–230.

THOMAS (1974), S. 17–18.

LANG (1936), S. 26–32.

SIEBERT (1934), S. 159–171.

## Tannhäuser 7: *Wol ûf, tanzen überal*

### Überlieferung

Das Lied beginnt ganz oben auf der Rückseite des Blattes 267 und nimmt die obere Hälfte der linken Spalte ein, die Initialen der drei Strophen sind rot verziert.

### Form

Als Strophenform ist die für den Minnesang typische Kanzone des Schemas AAB gewählt, mit einem zweistolligen Aufgesang in einer dreifachen Reimreihe (abxc, abyc) und einem einstolligen Abgesang, der erst kreuz- und dann paargereimt ist (dedeze). Als Besonderheit ist festzuhalten, dass sich in jedem der drei Teile eine Weise befindet, was das Erfassen der Strophenform erschwert (vgl. SIEBERT, S. 106). Eventuell könnten diese eingeflochtenen Weisen als eine formale Anspielung auf die Vagantenlyrik gewertet werden, in der im Refrain auch ungereimte Verse stehen.

### Inhalt

Das Motiv des Tanzens durchzieht den gesamten Text, der in der Forschung immer wieder regen Gattungsdiskussionen unterworfen war. Evident ist, dass das Lied sowohl der Vagantendichtung sowie den Neidhartschen Sommerliedern als auch der Minnekanzone nahesteht, ohne dass es einem der Genres vollständig zuzuordnen wäre (vgl. KÜHNEL, S. 127). Die Besonderheit des Liedes, nämlich die Tanzthematik, erscheint als ein allem übergeordneter Topos, der den Rahmen für das Erleben des Dichter-Ichs bildet. Noch vor der Naturdarstellung steht die allumfassende Tanzaufforderung (siehe I, V. 1), nur im Tanz wird eine Beziehung zur Minnedame überhaupt denkbar und deren Beschreibung erfolgt ausschließlich über ihren Tanzstil (siehe III, V. 4f). Dabei wird mit der metaphorischen Bedeutung des Tanzvorgangs gespielt, so dass eine sexuelle Dimension der Beziehung anklingt (siehe III, V. 5f). Erst im letzten Vers wird ein neuer Blickwinkel eingenommen, nämlich der einer Hofgesellschaft, die die Tanzenden umgibt. Dies ermöglicht eine weitere Verständnisebene, in der das Tanzen als eine unrealisierbare Utopie der Vereinigung mit der Minnedame aufgefasst werden kann.

Die hier anklingenden thematischen Komponenten des Natureingangs und des Freudenappells finden sich, wie WORSTBROCK feststellt, gleichermaßen in den *Carmina Burana* und in Neidharts Sommerliedern und sind somit nicht klar einer dieser beiden, sich überschneidenden Traditionen zuzuordnen (vgl. WORSTBROCK, S. 97). Wie zuletzt ZIMMERMANN feststellt, verweben sich hier „zwei verschiedene Paradigmen von Lieddichtung: das bekannte Paradigma des deutschen Minnesangs [...] und jenes andere Paradigma, das als gleichsam generische Konstanten immer wieder den Natureingang, die *vröude*, die Geliebte und den gemeinsamen Tanz anführt“ (ZIMMERMANN, S. 88).

### Stellenkommentar

#### I. Tanzaufforderung zum Frühlingsbeginn

Der für eine Minnekanzone ungewöhnlich ausführliche Natureingang – allein hier in der ersten Strophe nimmt er 12 von 14 Versen ein – stellt das Lied zunächst in die Nähe der Vagantenlyrik und erinnert an Neidhartsche Liedeingänge. Auch die Einführung der Minnedame in diese Szenerie erfolgt noch gattungskonform.

#### V. 1

*Wol ûf, tanzen überal*      Zu Beginn steht die Aufforderung zum Tanzen an ein nicht weiter definiertes Publikum. Der Tanz soll sich dabei über den gesamten zur Verfügung stehenden Raum erstrecken, was die Absolutheit des Tanzimperats verstärkt.

V. 2

**fröit iuch stolzen leigen** Unklar ist, ob die **stolzen leigen** hier bewusst als Gegensatz zum Klerus gewählt oder verallgemeinernd gebraucht wurden. Walther wendet sich in seinem Mailied (28, I, V. 1–4, L51, 13ff) noch an Gläubige mit und ohne Amt:

*Muget ir schouwen, waz dem meien  
wunders ist beschert?*

**seht an pfaffen, seht an leien,**  
*wie daz allez vert.*

KÜHNEL sieht darin, dass die **stolzen leigen** die Nachfolge der *iuvenes* der Vagantendichtung antreten, einen Ausdruck des Selbstbewusstseins der weltlichen Hofgesellschaft, das hier in einem gattungsgeschichtlichen Diskurs thematisiert werde (vgl. S. 128). Wahrscheinlicher ist aber, dass seit Walther eine Bedeutungsverallgemeinerung stattgefunden hat. Zumal sich in Neidharts Sommerlied 12 (SNE I: R19, III/ L13,8ff) eine ähnliche Formulierung findet:

*Iunge magd und alle stolze layen,  
ir sult iuch gen dem lieben sumer zwaien:  
so ist wunne in allen richen.  
ir sult iuch ze vrouden strichen:  
lat dar wichen!*

V. 4

**wol geloubet, daz sint liebiu mere** Analog zu V. 1 handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Anrede an das imaginäre Publikum, um das Gesagte zu bekräftigen, und nicht um eine Landschaftsbeschreibung, wie CAMMAROTA vermutet (vgl. S. 186). Denn der Zustand des Waldes ist bereits durch ein Adjektiv charakterisiert (**wunneklîchen**, V. 3).

V. 7

**gegen den liechten meigen** Das lichtmetaphorische Adjektiv verweist auf die Helligkeit als vornehmliche Qualität des Maimonats.

V. 8

**zergangen ist ir swære** Entsprechend der literarischen Tradition gelingt es der Jahreszeit, alle Bedrängnisse zu vertreiben. Das Possessivum **ir** bezieht sich auf die **vogel** im vorangehenden Vers. Wie schon in Tannhäuser 1 können die Vögel mit dem Sänger-Ich assoziiert werden (siehe Tannhäuser 2, V. 11) und bereiten die Beschreibung dessen Gefühle im Abgesang vor (siehe außerdem Tannhäuser 15, Str. I, V. 11).

V. 12

**diu müeze dâvon jungen** Die Verjüngung ist ebenfalls ein Motiv, das traditionell dem Frühling zugeschrieben wird, da das Erblühen der Natur Erneuerung des Lebens im Allgemeinen verheißt.

V. 13

**wil ein wîp, sô wirt mir wol** Hier wird nun zum ersten Mal ein Bezug zum Dichter-Ich hergestellt und eine zunächst noch durch den Artikel unbestimmte Minnedame ins Geschehen eingeführt. Das Ich scheint emotional an die Minnedame gebunden, da ihre Einwilligung – worin, das wird bewusst offengelassen – zur Voraussetzung seiner Freude gemacht wird, die wiederum ermöglichen würde, dass es sich in die Natur einfügte.

V. 14

*nach der ie mîn herze hât gerungen* Die Dame wird konkretisiert: Es handelt sich um eine Zuneigung, die schon länger anhält (*ie*) und durch Ambivalenz geprägt ist (*gerungen*).

## II. Sehnsucht im Frühling

Der Natureingang aus der ersten Strophe wiederholt sich, wobei der Blickwinkel schrittweise vom Großen zum Kleinen verengt wird. Zunächst wird die Landschaft *beide* (V. 2) benannt, dann werden *bluomen* (V. 3), also der Bewuchs im Allgemeinen, beschrieben und schließlich ganz konkret *viol unde klê* (V. 5). Der Anblick der Natur, der freudenbringend ist, steht im direkten Gegensatz zu den Emotionen, die die Minnedame auslöst (*mit den wunnen ist mir wê*, V. 7). Es handelt sich also um einen kontrastierenden Jahreszeitentopos (vgl. LIEB, S. 200).

Vor allem damit setzt sich der Text von der Tradition der Vagantenlyrik ab, denn die *puella* befindet sich stets im Einklang mit der Natur. Als ein beliebiges Beispiel sei hier das *Carmen Buranum* 85 genannt, wo es in der zweiten Strophe heißt:

*Ecce florescunt arbores  
lascive canunt volucres  
inde tepescunt virgines.  
Dulcis amor!*

V. 1

*Zergangen ist der leide snê* Mit dem Verweis auf den Schnee wird der Frühlingseingang der ersten Strophe *ex negativo* wieder aufgenommen. Indem dieselbe Wendung wie in Strophe I, V. 8 eingesetzt wird, wird noch einmal die mit dem Winter verbundene *swære* assoziiert.

V. 2f

*von der grüenen beide* Die weitere Charakterisierung der frühlingshaften Natur erfolgt durch eine Aufzählung des Bewuchses, der vor allem durch seine Buntheit näher gekennzeichnet ist. Gemeinhin ist die *beide* als Rückzugsort der Liebenden charakterisiert (siehe dazu auch Tannhäuser 2, V. 5, 7 u. 17; Tannhäuser 3, V. 2), doch kann sie, wie ZIMMERMANN zeigt, auch als „Veranstaltungsort eines Gemeinschaftstanzes“ (S. 81) fungieren, was vermutlich die enge Verschränkung des Tanzes und der sexuellen Intimität der Liebenden ermöglicht. ZIMMERMANN verweist auch auf die Seltenheit der Motivkopplung von *beide* und *tanz* im mittelhochdeutschen Minnesang, die in den deutschsprachigen Strophen der *Carmina Burana* hingegen gängig sei (vgl. S. 82).

V. 6

*liehte ougenweide* Der Eindruck des Leuchtens aus Strophe I (V. 6) wird erneut angesprochen und auf den Anblick der Natur bezogen. Erst hiermit endet die ungewöhnlich ausführliche Naturbeschreibung.

V. 7

*mit der wunnen ist mir wê* Die Freuden der Jahreszeit vermögen nicht den Schmerz des Dichter-Ichs zu mindern, im Gegenteil heben sie ihn sogar noch durch den Kontrast zusätzlich hervor.

V. 8

*daz kan nieman wenden wan al eine* Der Abgesang schließt mit der erneuten Erwähnung der Minnedame, die offensichtlich die Ursache für die Befindlichkeit des Dichter-Ichs ist.

V. 9

*diu mich heizet singen* Die Minnedame wird als Ausgangspunkt des Sanges benannt; indem

sie ihn einfordert, löst sie die Handlung aus.

V. 10

***der zimet wol daz lachen*** Diese Wendung findet sich bei Tannhäuser an zahlreichen Stellen, meist im Kontext des Frauenpreises (siehe Tannhäuser 1, V. 78; 3, V. 84; 4, V. 107; 11, Str. IV, V. 5; zum Motiv des Lachens vgl. KISCHKEL, S. 162–163). Hier ist der Relativsatz dazu geeignet, das Bild der Minnedame als Gebieterin zu relativieren, und bereitet die im Folgenden beschriebene Eigenschaft der *güete* vor.

V. 12

***daz muoz ir güete machen*** Über den Erfolg oder Misserfolg urteilt die Minnedame, deren *güete* beschworen wird. Auffällig ist, dass dieses die einzige Eigenschaft ist und bleibt, die ihr zugeschrieben wird. Dass *güete* sich notwendigerweise immer auf ein Objekt, in diesem Fall das Dichter-Ich, bezieht, ist symptomatisch. Denn auch sonst werden keine Äußerlichkeiten oder inneren Werte der Minnedame dargestellt, sondern nur ihre Auswirkungen auf das Dichter-Ich beschrieben.

V. 14

***tüsent herzen und dannoch mëre erkrachen*** Das onomatopoetische Verb legt den Fokus auf die Lautstärke beim Brechen der Herzen, die sich ironischerweise sehr gut in das laute Treiben einer fröhlichen Tanzgesellschaft einpassen lässt. Eine fast gleichlautende Wendung wird auch in Tannhäuser 11 verwendet (siehe Str. IV, V. 6).

### III. Tanz der Minnedame

Der Naturbezug wird in dieser letzten Strophe gar nicht mehr erwähnt, stattdessen dominiert das Tanzmotiv. Der Aufgesang beschreibt den vergangenen Tanz mit der Minnedame, der das Dichter-Ich *frô* (V. 5) machte, der Abgesang drückt seine gegenwärtige Sehnsucht nach Minne aus (*ist mir wê*, V. 13).

Hier stehen sich nun die beiden Extreme gegenüber, nämlich Erfüllung der Minne durch den Tanz und Unerfüllbarkeit der Liebe, eventuell aufgrund der *huote* (V. 14).

V. 1

***Diu mir an dem herzen lit*** Anders als die ersten beiden Strophen beginnt die letzte nicht mit einer Naturbeschreibung, sondern lässt direkt die tanzende Minnedame auftreten.

V. 2

***sach ich sô schône*** Das Präteritum kennzeichnet die Tanzhandlung als vergangen. Neben der motivischen Nähe sieht ZIMMERMANN vor allem in diesem Tempuswechsel eine Parallele zu Morungens *Ich hörte uf der heide* (MF 139,19), da so letztendlich die Minne der Tradition entsprechend als unerfüllt charakterisiert werde (vgl. ZIMMERMANN, S. 87).

V. 4

***wol mit êren bî den schoenen frouwen*** Die Modaladverbiale bezieht sich auf das Tanzen (*dâ si gie*, V. 3) und meint vermutlich die Eleganz der Dame.

V. 5

***ich wart frô der selben zît*** Die Freude des Dichter-Ichs ist direkt mit dem Tanz der Minnedame verknüpft, was eine sexuelle Konnotation des „Minnetanzes“ nahelegt.

V. 7

*daz si mich sô wol enpfie*

Dieser recht allgemeine Ausdruck lässt großen Interpretationsspielraum, es ist gut denkbar, dass der Geschlechtsakt gemeint ist.

V. 9

*Die vil tugentrîchen*

Auch hier bezieht sich das Adjektiv vermutlich nicht so sehr auf den Charakter der Dame als vielmehr auf ihr Auftreten beim Tanz.

V. 10

*sô ware mir wol ze muote*

Der irrealer Konjunktiv deutet an, dass eine Wiederholung des „Tanzes“ unwahrscheinlich ist.

V. 13

*nâch ir minnen ist mir wê*

Die in der zweiten Strophe ganz allgemein ausgedrückte Sehnsucht (II, V. 7) ist nun nur noch auf *ir minnen*, also die Liebeshandlung bezogen.

V. 14

*noch ist diu werlt gar ungemainer huote*

Das Adjektiv *ungemainer* ist, wie schon SIEBERT feststellt (vgl. S. 106), im Sinne von „dem Beisammensein hinderlich“ zu verstehen. Hing bis jetzt die Möglichkeit einer Liebesbeziehung ganz von der Minnedame ab, wird in diesem letzten Vers auf einmal die Außenwelt ins Spiel gebracht. Das Paar Dichter-Ich und Minnedame stand während des gesamten Liedes im Vordergrund, den Hintergrund bildete die frühlingshafte Natur, die dazu diente, die Beziehung der beiden zu kontrastieren bzw. zu unterstützen. Mit dem Begriff der *huote* wird dieses Geschehen in einen gesellschaftlichen Kontext eingeordnet, die Unerfüllbarkeit der Liebe ist nicht mehr in ihr selbst begründet, sondern durch einen bisher gar nicht angesprochenen höfischen Verhaltenscodex bedingt. Daher gibt dieser letzte Vers einen völlig neuen Blickwinkel auf die Liebesbeziehung: Sie ist eine Utopie, die vor der Frühlingskulisse glaubhaft wird, aber allein schon durch die gesellschaftlichen Umstände unmöglich bleiben muss.

Nimmt man hingegen an, dass die im Präteritum beschriebene Liebesbeziehung (siehe Str. III, V. 2–7) tatsächlich stattfand, stellt sich die Frage, wie sie vor dem Hintergrund *ungemainer huote* überhaupt möglich werden konnte. Dies würde dazu führen, dass die Absolutheit der *huote* infrage gestellt werden müsste. Ist sie eventuell nur ein vorgeschobener Grund, den das Dichter-Ich anführt, um die tatsächliche Ursache, z.B. Ablehnung der Minnedame, zu verschleiern?

In jedem Fall lädt das *huote*-Motiv dazu ein, die Minnebeziehung gesellschaftlich zu kontextualisieren und sie damit kritisch zu hinterfragen. Ganz gleich, ob die Minne in der Vergangenheit einmal erfüllt war, gegenwärtig muss sie unerfüllt bleiben und das Dichter-Ich in seinem Leid verharren (*ist mir wê*, Str. II, V. 7 u. Str. III, V. 13).

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0530> (Stand: 12.3.2017).

*Des Minnesangs Frühling. Bd. 1: Texte*, 38., erneut revidierte Aufl. mit einem neuen Anhang, hg. v. HUGO MOSER u. HELMUT TERVOOREN, Hirzel: Stuttgart 1988.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

*Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.

*Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, 2. Aufl., hg. v. BENEDIKT KONRAD VOLLMANN, Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. 2011 (Bibliothek des Mittelalters 23).

## Literatur

JULIA ZIMMERMANN: *Typenverschränkung in der Minnekanzone. Zu Heinrichs von Morungen Ich hörte uf der beide (MF 139,19)*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 69–89.

CAMMAROTA (2009), S. 185–187.

FRANZ JOSEF WORSTBROCK: *Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230*, in: FRANZ JOSEF WORSTBROCK: *Ausgewählte Schriften Band 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters*, hg. v. SUSANNE KÖBELE u. ANDREAS KRASS, Hirzel: Stuttgart 2004, S. 87–101.

LUDGER LIEB: *Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang*, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, hg. v. BEATE KELLNER u.a., Lang: Frankfurt a. M. 2001, S. 183–206.

PAULE (1994), S. 82–109.

JÜRGEN KÜHNEL: *Der Minnesänger Tannhäuser. Zu Form und Funktion des Minnesangs im 13. Jahrhundert*, in: *Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises ‚Deutsche Literatur des Mittelalters‘*, hg. v. HORST LANGER u.a., Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 1989 (Deutsche Literatur des Mittelalters 4), S. 125–151.

CLAUDIA HÄNDL: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Kümmerle: Göppingen 1987 (GAG 467), S. 424–455.

LANG (1936), S. 111–113.

SIEBERT (1934), S. 172.

## Tannhäuser 8: *Jârlang blœzet sich der walt*

### Überlieferung

Der achte, ebenfalls nur in C überlieferte Text steht in der unteren Hälfte der linken Spalte auf der Rückseite des Blattes 267. Die drei Strophen sind durch rot verzierte Initialen abgesetzt.

### Form

Die Strophen umfassen jeweils zehn Verse, von denen die ersten sechs den verschränkt gereimten, zweistolligen Aufgesang bilden (abc abc), auf den der Abgesang im umarmenden Reim folgt (deed). Die einfache Kanzonenform kennzeichnet den Text als typisches Minnelied.

### Inhalt

Dieses Lied ist das erste in einer Reihe von drei aufeinander folgenden, die sich kritisch mit dem Verhalten der Minnedame auseinandersetzen. Ihre Forderungen werden als unerfüllbar dargestellt und damit parodiert. Die erste Strophe beginnt mit einem Natureingang, der den Wintereinbruch schildert, in den letzten drei Versen wird erstmals die Minnethematik angesprochen, indem das lyrische Ich die Schmerzen evoziert, die ein mögliches Ende der Beziehung zur Minnedame auslösen würde. In der zweiten Strophe schließen sich an eine Aufforderung an das Publikum, die Minnedame zu preisen, zwei Adynata an, die verdeutlichen, dass die Dienstforderungen unerfüllbar sind. Die letzte Strophe formuliert die Ablehnung der Minnedame, obgleich eine tatsächliche Abwendung dem lyrischen Ich unmöglich scheint, und schließt wiederum mit einem Adynaton.

Dabei fällt es schwer zu beurteilen, ob die Adynata klimatisch angeordnet sind, da die Bedeutung des ersten Adynatons nicht eindeutig zu klären ist (siehe Str. II, V. 5f). Die beiden folgenden deuten eine Gleichsetzung der Minnedame mit dem Göttlichen an. Zunächst erhebt die Minnedame den Anspruch, wie die antike Liebesgöttin Venus den Parisapfel zu besitzen (siehe Str. II, V. 7), dann fordert sie sogar, den Kosmos zu beherrschen (siehe Str. III, V. 8f), eine Macht, die sonst nur dem christlichen Gott zukommt.

TERVOOREN versteht dieses Lied als Minneparodie, da die herkömmliche Erhöhung der Minnedame kombiniert wird mit „einer dem Minnesang fremden Gegenständlichkeit und Konkretheit, die der Dienstforderung in den Adynata zu eigen ist“ (TERVOOREN, S. 138). Diese Bewertung trifft grundsätzlich zu, jedoch sind die Adynata als *per definitionem* nicht ausführbare Handlungen nicht dazu geeignet, die These zu stützen, Frauendienst werde als „aventure, d.h. als Handeln“ (TERVOOREN, S. 138) verstanden. Eine Parodie durch Einbeziehung gattungsfremder, nämlich epischer Elemente liegt also nicht vor. Vielmehr tragen allein die Figuren in ihrem Handeln parodistische Züge: Die Minnedame verhält sich übermäßig fordernd und das lyrische Ich, in logischer Konsequenz, gerade zum Ende des Liedes hin sehr abweisend ihr gegenüber. Das gattungstypische Lob der Minnedame wird dadurch ins Gegenteil verkehrt und aus diesem Widerspruch zur Tradition ergibt sich eine gewisse Komik. Das lyrische Ich erscheint als Minnetor, da es sich letztendlich selbst demonstriert, indem es die indirekt kritisierte Minnedame weiterhin verehrt.

Aber auch eine weitere parodistische Lesart wäre denkbar, wenn man davon ausginge, dass die Minnedame nur metaphorisch spräche. Damit würde sich die Parodie gegen die Rolle des lyrischen Ichs richten, das alles, was die Minnedame metaphorisch fordert, wörtlich nimmt, und ihr deshalb *de facto* gar nicht dient, sondern angesichts der vermeintlich unerfüllbaren Forderungen passiv bleibt.

### Stellenkommentar

#### I. Wintereinbruch

Wie schon das in der Handschrift vorangehende Lied 7 beginnt auch dieses mit einem Natureingang. Doch endet der Natureingang bereits innerhalb der ersten Strophe (V. 7, erster Vers des Abge-

sangs), während er sich in Tannhäuser 7 über die ersten beiden Strophen erstreckt (siehe Tannhäuser 7, Str. II, V. 6). Wird in Tannhäuser 7 der Frühlingsanfang beschrieben, ist hier im Kontrast dazu der Beginn des Winters dargestellt.

Der Aufgesang der ersten Strophe weist deutliche Parallelen zu Konrad von Würzburgs Lied 21 auf (V. 1–5):

*Jârlanc von dem kalten snê  
valwent bluomen unde clê  
mê siht man grüenes loubes in dem walde niht.  
schouwent wie der anger stê  
jâmerlichen aber als ê.*

Vermutlich wird für den geneigten Rezipienten die Anspielung auf Konrads Lied offensichtlich gewesen sein. Als besonderes Erkennungsmerkmal fungiert das eingangs gesetzte Zeitadverb *Jârlanc* (V. 1), dann variiert Tannhäusers Strophe aber das Winterthema, indem als erstes Bild das des entlaubten Waldes gezeichnet wird und danach das der schneebedeckten *heide* (V. 2). Hingegen erscheinen bei Konrad die beiden Naturbeschreibungen in umgekehrter Reihenfolge, auch sind es hier *bluomen unde clê*, die *pars pro toto* weiß werden. Der Ausruf *schowent, wie der anger stê* (V. 5) ist dann wieder ein wörtliches Zitat Konrads.

Nach dem Natureingang entwickelt sich die Thematik der Lieder genau gegenläufig. Während in Konrads Lied ein allgemeiner Frauenpreis folgt, in dem dargestellt wird, wie die Liebe einer Frau über die dunkle Jahreszeit hinwegtrösten kann, schließt sich hier nahtlos die Befürchtung des lyrischen Ichs an, die Minnedame könne es vergessen. Die triste Winterlandschaft, in der alles Gewachsene verdorrt ist, wird so zur Metapher für das mögliche Ende der Liebesbeziehung.

Gerade deshalb ist es so wahrscheinlich, dass die Anspielung auf Konrads Lied nicht zufällig ist, sondern die Funktion erfüllt, die Minnedame zu charakterisieren. Vor der Folie von Konrads Lied, in dem es u.a. heißt *wip sint guot für ungemach* (V. 23), erscheint das Verhalten der Minnedame Tannhäusers in einem besonders kritischen Licht. Weit davon entfernt, Trost zu spenden, ist sie die Ursache für *ungemach* des Dichter-Ichs.

#### V. 1

*Jârlanc blæzet sich der walt* Das Adverb kennzeichnet den Natureingang, indem es an exponierter Stelle auf jahreszeitliche Ereignisse verweist. Zwar ist die Stimmung des Dichter-Ichs, wie man später erfährt, im Einklang mit der Natur, doch ergibt sich hier ein Kontrast: Während der Wald sich seiner Blätter entledigen kann, gelingt dem Dichter-Ich das mit seinen Gefühlen für die Minnedame nicht (siehe Strophe III). Daraus ergibt sich innerhalb dieses komplementären Wintereingangs ein Überbietungstopos (vgl. EDER, S. 194).

#### V. 2

*und ouch diu heide* Die *heide* ist auch im Leich 2 als Ort der Minnebegegnung gewählt (zum Begriff siehe Tannhäuser 2, V. 5).

#### V. 4

*wie hânt sich diu zît gestalt* Diese Formulierung ist bewusst doppeldeutig, so dass sie sich einerseits auf die Jahreszeit beziehen könnte, andererseits könnte sie eine Vorausdeutung auf die im Folgenden beschriebene Minnebeziehung sein. Außerdem könnte sie auch als intertextueller Kommentar verstanden werden, in dem Sinne, dass sich seit Konrad die Zeiten, und damit das Verhalten der Frauen, geändert hätten.

V. 5

***schouwent, wie der anger stê*** Mit dem Imperativ Plural wendet sich das lyrische Ich erstmals den Rezipienten zu und fordert sie auf, einen Blick auf die Natur zu werfen, um so seinen Kummer besser nachvollziehen zu können.

Folgerichtig wird nach den Wiesen auch das gesellschaftlich relevante Grasland angesprochen (zum Begriff ***anger*** siehe Tannhäuser 1, V. 91). Damit findet eine thematische Annäherung an das eigentliche Thema des Textes statt, den Minnedienst.

V. 7

***zergangen ist der grüene klê*** Der erste Vers des Abgesangs bietet eine Zusammenfassung der Situation in der Natur. Indem ***zergangen*** vorangestellt ist, wird der Verfall noch einmal besonders hervorgehoben. Daran anschließend wird die Minnedame eingeführt, die mit dem Attribut ***diu reine*** (V. 8) vornehmlich moralisch charakterisiert wird.

V. 9

***die ich dâ meine*** Da das Verb *meinen* in Bezug auf die Minnedame gebraucht wird, ist anzunehmen, dass es hier als Ausdruck der Zuneigung verwendet ist (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 2080).

V. 10

***mîn vergezzen, sô wirt mir vil dicke wê*** Es ist bezeichnend für das in den folgenden beiden Strophen beschriebene unerfüllte Minneverhältnis, dass die erste Erwähnung der Minnedame sogleich mit dem Gedanken verknüpft ist, sie könne das lyrische Ich vergessen. Jedoch befindet sich das Sânger-Ich durch diese Leiderfahrung im Einklang mit der Natur.

## II. Unerfüllbare Forderungen der Minnedame

Zu Beginn nennt das lyrische Ich als Zweck dieses Liedes, die Minnedame zu preisen. Es folgen jedoch zwei unerfüllbare Forderungen der Minnedame, die berechtigte Zweifel hervorrufen, ob sie dieses Lob verdient. Damit wird das Preisen der Minnedame *ad absurdum* geführt und genau das Gegenteil erreicht.

Die Adynata sind gerahmt durch den möglichen Dienstlohn, der vor dem Hintergrund der Unmöglichkeit, die Aufgaben zu bewältigen, verschwindend gering erscheint (***guoten trôst***, V. 4; ***mac ich heizen ir amîs***, V. 10).

V. 1

***Mîne friunde, helfent*** In der Handschrift steht nur *Mîn*, da das aber die gleichmäßige Alternation unterbrechen würde, entscheidet sich die Edition, wie schon SIEBERT, für *Mîne*. Analog zur Publikumsaufforderung in der ersten Strophe sind mit ***helfent*** wiederum die Rezipienten angesprochen, die mit der Anrede ***Mîne friunde*** in emotionale Nähe zum Dichter-Ich gerückt werden.

V. 2

***der lieben danken*** Das der Minnedame zugewiesene Attribut ist vermutlich ironisch gemeint, ist doch ihr Verhalten keineswegs *liep*.

V. 3

***der singe ich ûf hôhen pris*** Die Wendung ist final zu verstehen: Der Gesang findet zu dem Zwecke statt, die Minnedame zu preisen. Es wird also explizit ein Frauenpreis angekündigt, der dann aber nicht erfolgt, stattdessen werden die Forderungen der Minnedame wiedergegeben.

V. 4

**guoten trôst hân ich von ir** Dieser *trôst*, den die Minnedame vorgeblich bietet, wirkt, da er mittelbar auf die Preisankündigung folgt, wie eine Begründung dafür, warum die Minnedame als preisenswert zu gelten habe. Indem sich aber das erste Adynaton gleich darauf anschließt, erscheint diese Zuversicht als unangemessen und das Minnediener-Ich, das ihr anhängt, als verblendet.

V. 5f

**der blanken machen brûn ir rôten grîs** Diese Forderung ist wie auch die folgenden eine Umschreibung des Unmöglichen. Daher ist anzunehmen, dass die Unvereinbarkeit der vier Farben – *blanc, brûn, rôte, grîs* – für die Unerfüllbarkeit der Forderungen der Minnedame steht. Die Bezeichnung der Minnedame als *blanke* würde auch mit der ihr zuvor zugeschriebenen Reinheit korrespondieren (siehe Str. I, V. 8) und dazu beitragen, ein positives Bild der Minnedame entstehen zu lassen, das durch die Adynata kontrastiert wird.

Alle anderen Versuche, einen über die Farbsymbolik hinausgehenden Sinn in diesen beiden Versen zu erkennen, müssen als gescheitert angesehen werden.

Denn die zuerst von WALLNER vorgeschlagene Lesart der *rôten* als Saiteninstrument, das für das weibliche Geschlechtsorgan stehen soll (vgl. WALLNER, S. 219), ist nicht sinnvoll, da weißes Schamhaar kaum mit dem Ideal der (äußerlich) vollkommenen Minnedame zu vereinbaren ist.

Auch die von SIEBERT vorgenommene Emendation zu *goten*, das eine der Minnedame nahestehende Person bezeichnen könnte, deren Verjüngung die Minnedame erhofft, ist nicht nur aufgrund des Texteingriffes zu verwerfen (vgl. SIEBERT, S. 173). Sie führt nämlich eine dritte Person in das Lied ein, die weder zuvor noch danach wieder Erwähnung findet und innerhalb der exklusiven Zweierkonstellation von Minnediener und Minnedame höchst unwahrscheinlich ist.

V. 7

**si gert des apfels, den Paris** Gemeint ist der goldene Apfel, um den sich der antiken Mythologie zufolge die Göttinnen *Hera* (lat. *Juno*), *Aphrodite* (lat. *Venus*) und *Athene* (lat. *Minerva*) zankten. Der junge Trojaner *Paris*, der von den Göttinnen zum Richter gewählt wurde, gestand ihn *Venus* zu, da diese ihm die Liebe versprach. Als *Paris* sich in *Helena* verliebte, sah er es daher als berechtigt an, sie zu entführen. Die unmittelbare Konsequenz war der Trojanische Krieg.

Abgesehen von der Unmöglichkeit, diesen Apfel tatsächlich zu beschaffen, passt dieser Mythos auch deshalb zum Thema Minnedienst, weil er aufzeigt, dass es gefährliche Folgen haben kann, wenn man sich uneingeschränkt der Liebe verschreibt. Vielleicht wird daher gleich in mehreren Minnedienstliedern Tannhäusers auf ihn angespielt (siehe Tannhäuser 9, Str. III, V. 7f). Im vierten Leich wird ebenfalls auf den Parisapfel Bezug genommen, indem im Rahmen eines Figurenkatalogs auch die Göttin der Zwietracht (gr. *Eris*, lat. *Discordia*) genannt wird, die den Apfel der Sage nach unter die Göttinnen wirft (siehe Tannhäuser 4, V. 14).

Das handschriftliche *von* wird von SIEBERT und der Kieler Online-Edition zu einem *den* emendiert, so dass der Satz ein eindeutiges Subjekt erhält. Es gäbe aber auch die Möglichkeit, den folgenden Satz *ad sensum* zu konstruieren, *Paris* nähme damit eine Doppelfunktion als Präpositionales Attribut und Subjekt ein.

V. 8f

**gap dur minne** Dies ist eine der wenigen Stellen im Tannhäuser-CŒuvre, an der eine Verbindung zur Sage spürbar wird. *Venus* wird zwar nicht namentlich erwähnt, doch im Kontext des Parisapfel-Mythologems kann nur sie mit *der gütinne* (V. 9) gemeint sein. Das Handeln des *Paris*, dem in der Forderung der Minnedame auch das Handeln des Minnediener-Ichs folgen soll, ist *dur minne* motiviert. Damit wird er nicht zum Minnediener einer konkreten Dame stilisiert, sondern Diener der Minne an sich. Ähnlich verhält es sich mit dem Dienst, den Tannhäuser der Sage nach ebenfalls für die Göttin *Venus* im nach ihr benannten Berg verrichtet.

V. 11

*sô mac ich heizen ir amîs* Das aus dem Altfranzösischen entlehnte Nomen *amîs* findet sich gleich mehrfach bei Tannhäuser (siehe Tannhäuser 3, V. 15; Tannhäuser 5, V. 92), und zwar vornehmlich als Selbstbezeichnung des lyrischen Ichs, das damit ein sexuell erfülltes Minneverhältnis beschreibt. Vermutlich ist auch hier eine sexuelle Beziehung, und damit der typische Minnelohn, impliziert (zur Verwendung von *amîs* in anderen mhd. Texten vgl. SANDWEG, S. 9–10).

### III. Resignation und Kritik an der Minnedame

Der Eingang dieser letzten Strophe hebt die Unvereinbarkeit der Wünsche des Minnediener-Ichs und der Minnedame hervor. Diese führt dazu, dass das Minnediener-Ich wiederholt das Ende des Kontaktes heraufbeschwört – zunächst nur angedeutet mithilfe einer rhetorischen Frage in V. 3 und schließlich explizit, indem in V. 5f die Vermeidung der Minnedame als erwünscht, aber unmöglich dargestellt wird. Die letzten vier Verse der Strophe und damit des Liedes sind jedoch einem weiteren Adynaton vorbehalten – die Minnedame verlangt nach sämtlichen Himmelskörpern –, das aber vor dem Hintergrund der zuvor formulierten Ablehnung wie ein weiteres Beispiel für die Vermessenheit der Minnedame wirken muss. Das lyrische Ich verharret in einer ausweglosen Situation: Es kann die Forderungen der Minnedame nicht erfüllen, ihre Unerfüllbarkeit aber auch nicht einfach hinnehmen, da es nicht auf die Gunst der Minnedame verzichten kann.

V. 1

*Swaz ich wil, daz ist ir nein* Eine ähnliche Wendung zur Umschreibung der Uneinigkeit zwischen Minnedame und Minnediener findet sich auch in Tannhäuser 9 (Str. I, V. 13). Die Negation wird hier als Substantiv gebraucht.

V. 2f

*muos ich daz liden* Das Zeitadverb *ê* (V. 3) gehört noch zum vorangehenden Vers. Eine Konjektur zu *ei*, wie sie CAMMAROTA vornimmt, ist nicht sinnvoll, da zum einen die Leiden des lyrischen Ichs in der Vergangenheit liegen und die Form *muos* folglich Präteritum ist. Zum anderen betont das Enjambement die Länge der Leiden und wird durch die parallele Konstruktion in V. 5f evident.

V. 3, 6, 7

*wern, gern, stern* Zugunsten eines stringenten Endreims weicht die Edition geringfügig von C ab.

V. 4

*alsus hellen wir enein* Damit wird die einzig vorhandene Gemeinsamkeit zwischen Minnedame und Minnediener hervorgehoben, nämlich die Erkenntnis, dass sie sich in keiner Sache einig sind.

V. 5f

*könde ich gemîden* Der irrealer Konjunktiv betont, dass es für das Dichter-Ich unmöglich ist, sich von der Minnedame loszusagen.

V. 8

*Tremuntânen* Abgeleitet von ital. *tramontana* ist hier der Nordstern gemeint (vgl. BMZ, Bd. 3, S. 85).

## V. 10

**zuo der sunnen: des enwil si niht enbern** Das **zuo** könnte als Präposition verstanden werden und somit die Anhäufung mehrerer Himmelskörper beschreiben. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es temporal gemeint ist, da dies neben der Beschaffung von Mond und Sonne noch eine weitere Unmöglichkeit birgt, nämlich die beiden zur gleichen Zeit zu besitzen.

### Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0530> (Stand: 12.3.2017).

KONRAD VON WÜRZBURG: *Kleinere Dichtungen III. Die Klage der Kunst, Leiche, Lieder und Sprüche*, hg. v. EDWARD SCHRÖDER, mit einem Nachwort v. LUDWIG WOLFF, 2. Aufl., Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1959.

### Literatur

DANIEL EDER: *Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone*, Narr Francke Attempo: Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 66).

CAMMAROTA (2009), S. 186–188.

MANFRED KERN: *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik*, Rodopi: Amsterdam u.a. 1998, S. 94–108.

PAULE (1994), S. 67–75.

CLAUDIA HÄNDL: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Kümmerle: Göppingen 1987 (GAG 467), S. 424–455.

HELMUT TERVOOREN: *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Minneparodien im 13.–15. Jahrhundert*, in: *ZfdPh* 104 (1985), Sonderheft, S. 135–157.

LANG (1936), S. 99–110.

SIEBERT (1934), S. 172–173.

ANTON WALLNER: *Tannhäuser-Kritik*, in: *ZfdA* 53 (1934), S. 213–226.

WALTHER SANDWEG: *Die Fremdwörter bei Tannhäuser*, Diss. Bonn 1931.

## Tannhäuser 9: *Stæter dienest, der ist guot*

### Überlieferung

Die ersten beiden Verse der mit blauen Initialen abgesetzten drei Strophen stehen ganz unten in der linken Spalte auf der Rückseite des Blattes 267, der weitere Text füllt die rechte Spalte zu Dreiviertel. Als einziger Tannhäuser-Text in C ist der neunte zweifach parallel überliefert. Es handelt sich in beiden Fällen um jüngere Versionen des 15. Jahrhunderts, nämlich aus der Berliner Liederhandschrift b (siehe Tannhäuser 9b) und aus der Kolmarer Liederhandschrift k (siehe Tannhäuser 9k).

### Form

Das Lied besteht aus drei Strophen in Kanzonenform nach dem Schema AABB'. Auf einen achtversigen Aufgesang mit zwei gleich gebauten Stollen im Schweifreim, die je eine Weise enthalten (aaxb, ccxd), folgt der ebenfalls achtversige Abgesang, dessen erster Stollen kreuzgereimt ist. Im zweiten Stollen des Abgesangs steht ein Paarreim, gefolgt von einem ungereimten Ausruf und einer Weise (efef, ggxy). An jede der Strophen schließt sich der siebenversige Refrain mit einem dreiversigen Paarreim und einem Kreuzreim an (aaabcb). Der Refrain ist für einen Text des 13. Jahrhunderts ungewöhnlich lang (siehe auch Tannhäuser 10), woraus HAUSNER eine ästhetische Intention ableitet: „Die Überdimensionierung des Refrains hat ihr inhaltliches Korrelat in der den Minnedienst ins Groteske übersteigernden Aussage der beiden Lieder und enthüllt sich somit als Ausdruck der Ironisierung der Konvention“ (S. 321). Ob es sich hier tatsächlich um Ironie handelt, ist nicht eindeutig zu klären, die Abweichung von der Formkonvention muss jedoch nicht notwendigerweise mit einer Abweichung von inhaltlichen Konventionen verbunden sein.

### Inhalt

Thematisch steht das Lied in engem Zusammenhang mit Tannhäuser 8, da es auch hier um den Dienst an einer Minnedame geht, deren unmögliche Forderungen das Dichter-Ich nicht erfüllen kann. Gegenüber *Jârlang blæzet sich der walt* werden in den Strophen noch mehr Adynata aufgezählt, im ganzen Lied sind es elf.

Der Refrain formuliert allgemein das Verhältnis des Dichter-Ichs zur Minnedame: Trotz der unerfüllten Liebe verehrt es *diu reine und diu vil guote* (V. 21). Ob es gerechtfertigt ist, von „Minnekritik“ zu sprechen, in dem Sinne, dass das ganze Dienstkonzept in Frage gestellt wird, bleibt noch zu klären. Zumal nicht wie in Tannhäuser 8 eine direkte Ablehnung der Minnedame formuliert wird (siehe Tannhäuser 8, Str. III). Auch parodistische Absichten können bei diesem Lied nicht eindeutig nachgewiesen werden. Die überlange Aufzählung der Adynata kann einer der *aemulatio* verpflichteten Dichtkunst geschuldet sein und muss nicht notwendigerweise komisch gewirkt haben (vgl. PETZSCH, S. 314).

Mit Blick auf die Adynata liegt es nahe, diese auf eine inhärente Ordnung zu prüfen, wie dies zuletzt von PAULE versucht wurde (vgl. PAULE, S. 75–78). Sie erkennt drei Oberkategorien – Natur, epische Dichtung, biblische Vergleiche –, denen die elf Adynata zugeordnet werden können. Zwar besteht kein Zweifel, dass sie größtenteils aus diesen Bereichen stammen, doch die Zuordnung kann nicht für alle Adynata zufriedenstellend vorgenommen werden. Außerdem wird so die Wirkung, die sie im Kontext entfalten, nicht hinreichend berücksichtigt. Daher muss bei einer Kategorisierung auch die Anordnung der Adynata und ihre Verteilung auf die Strophen berücksichtigt werden, wie es im Folgenden geschieht.

## Stellenkommentar

### I. Naturbeherrschung als Dienst

Anders als in Tannhäuser 8 wird der Adynataaufzählung kein Natureingang vorangestellt. Schon im ersten Vers wird der Minnedienst als Thema des Liedes benannt. Die drei Forderungen beziehen sich auf die Natur: die Bändigung eines gefährlichen Tieres (siehe V. 4) und die Umleitung zweier Flüsse (siehe V. 5–9). Dabei fällt auf, dass die Elemente Feuer (*salamander*) und Wasser (Flüsse) unterworfen werden sollen. Der in Aussicht gestellte Lohn für diesen Dienst wird hingegen nur vage formuliert (siehe V. 8 und V. 10).

#### V. 1

***Stater dienst, der ist guot*** Der durch das Attribut *stater* näher beschriebene Minnedienst steht am Vers- und Liedanfang, was nicht nur einen direkten Einstieg ins Thema ermöglicht, sondern auch sofort den Dienst des Dichter-Ichs an der Minnedame in einen größeren Zeitrahmen einordnet und dem Dichter-Ich die Tugend der *constantia* zuweist. Zudem wird die Dienstleistung als *guot* klassifiziert, was vermutlich wiederum als moralische Wertung zu verstehen ist.

#### V. 2

***den man schoenen frowen tuot*** Minnedamen im Allgemeinen wird hier als grundlegendes Merkmal *schoene* zugeschrieben.

#### V. 3

***als ich miner hân getan*** Von der allgemeingültigen Aussage kommt das Dichter-Ich nun zum *exemplum*, das im Folgenden ausgeführt wird. Die Verwendung des Perfekts verweist auf eine bereits vollendete Handlung. Damit sind aber andere Dienstleistungen gemeint als die von jetzt an aufgezählten unerfüllbaren.

#### V. 4

***der muoz ich den salamander bringen*** Diesem dem Mittelalter aus antiken Schriften (z.B. Plinius der Ältere, *Naturalis historia*, XXIX, 4, 23) bekannten (Fabel)Tier wurden etliche sagenhafte Eigenschaften zugeschrieben: Es könne durch Feuer gehen und dieses löschen, es vergifte Obst und Brunnenwasser durch Berührung (vgl. LMA, Bd. VII, Sp. 1284 [CHRISTIAN HÜNEMÖRDER]). Da seine Existenz nicht als erwiesen und es zudem als sehr gefährlich galt, eignete es sich gut für einen Auftrag, der unmöglich zu erfüllen ist.

#### V. 5

***daz ich schicke ir abe den Roten*** Gemeint ist der heutige Fluss *Rhone*, der in der Schweiz im Kanton *Wallis* entspringt, wo er auch noch unter dem Namen *Rotten* bekannt ist. Er fließt über den *Genfer See*, passiert die Grenze in Richtung *Frankreich*, wo er entlang der Städte *Lyon*, *Valence*, *Avignon* und *Arles* verläuft, um schließlich in zwei Armen ins Mittelmeer zu münden. Eine Umleitung der *Rhone* in die Umgebung von *Nürnberg* entspräche einer Versetzung des Flusses um ca. 600 km, eine insbesondere für mittelalterliche Vorstellungen unüberwindbare Entfernung. Das Motiv der Flussumleitung ist bereits in der Antike bekannt. So leitet *Herkules* als eine seiner zwölf *labores* die Flüsse *Alpheios* und *Peneios* durch den Stall des *Augias*. Eventuell ist die assoziative Verbindung mit dem Halbgott intendiert, sind doch die Aufgaben, die der Minnedienstler hier verrichten soll, ähnlich anspruchsvoll wie die, die *Herkules* auferlegt wurden, und demnach nur von einem Gott zu bewältigen.

V. 7

**hin von Provenz in daz lant** Die Präposition *von* fehlt in C, muss aber für eine sinnvolle Satzkonstruktion ergänzt werden. Die *Provence* ist das Gebiet, durch das die *Rhone* fließt (zur geographischen Bezeichnung *Provence* siehe auch Tannhäuser 4, V. 54).

V. 8

**sî mac mir wol gelingen** Der Dienstlohn ist vermutlich bewusst allgemein formuliert, eine sexuelle Konnotation ist aber wahrscheinlich.

V. 9

**Und die Tuonouwe über Rîn** Die *Donau* ist mit gut 2800 km der zweitlängste Fluss Europas. Sie entspringt in zwei Quellen im *Schwarzwald* und verläuft in südöstlicher Richtung quer durch Europa, bis sie im *Schwarzen Meer* mündet. Der *Rhein* hingegen ist mit ca. 1200 km nicht einmal halb so lang und verläuft in fast entgegengesetzter Richtung nord-nordöstlich von seiner Quelle in den *Schweizer Alpen* bis zur *Nordsee*. Eine Zusammenführung müsste nicht nur die Distanz zwischen den beiden Flüssen, mindestens 100 km, sondern auch die entgegengesetzten Fließrichtungen überwinden.

V. 11ff

**danc sô habe diu frouwe mîn** Der schon von SIEBERT vorgenommene Tausch der Verspaare 11/12 und 13/14, der sich an der Fassung in b orientiert, ermöglicht das Einhalten des Reimschemas, auch inhaltlich ist es deutlich sinnvoller, wenn sich an den Preis der Minnedame die Darstellung der Uneinigkeit anschließt.

V. 12

**sîst geheizen guote** Das Attribut *guote* wird vom Frauendienst im Allgemeinen auf die konkrete Minnedame übertragen und weist zudem auf den Refrain voraus (siehe V. 21).

V. 13f

**sus sô hellen wir einein** Die fast wörtliche Anlehnung an Lied 8, Str. III, V. 4 ist Ausdruck der unüberwindbaren Gegensätze.

V. 15

**heia hei** Dieser Ausruf nimmt vermutlich einen ganzen Vers für sich ein, das lassen nicht nur die Reimpunkte erkennen, sondern der letzte Vers der Strophe wäre sonst übermäßig lang. Da der Ausruf in allen drei Strophen im selben Vers steht, kann er als eine Art Vorausdeutung auf den im übernächsten Vers folgenden Refrain gelesen werden.

V. 16

**sîst ze lange gewesen ûz mîner huote** Dieser Nachsatz wirkt wie eine Begründung der unerfüllten Liebesbeziehung. Auch in Tannhäuser 7 wird im letzten Vers relativ unvermittelt die *huote* als Hindernis formuliert (siehe Str. III, V. 14). Doch handelt es sich dort um fremde *huote*, die die Dame vom Dichter-Ich fernhält, ist es hier die *huote* des Minnedieners-Ichs, die offensichtlich einstmals bestand und nun nicht mehr vorhanden ist, worauf die Temporaladverbiale *ze lange* verweist. Eine Störung dieser *huote* könnte die Störung der Beziehung nach sich gezogen haben.

## Refrain

Der Refrain ist vor allem durch zahlreiche Aufrufe gekennzeichnet, die sich an das Publikum wenden und Unterstützung einfordern. Ob diese Hilfe aufgrund des schwierigen Verhältnisses zur

Minnedame notwendig wird oder ob nur allgemein die Unterstützung beim Singen gemeint ist, bleibt offen.

V. 17

***Já hiute und iemêr mære já*** Die redundante Bekräftigung des bisher Gesagten geht allmählich in eine Aufforderung an das Publikum über.

V. 19

***ziehent herze! wâfenâ!*** Die von SIEBERT vorgenommene Konjektur zu *her, ze* ist nicht notwendig, da sich die lokale Angabe auch allein auf den Imperativ beziehen kann.

V. 20f

***wie tuot mir diu liebe so*** Zwar wird der Verwunderung über das Verhalten der Minnedame Ausdruck verliehen, doch wird sie zugleich mit positiven Attributen versehen (***reine, guote***, V. 21).

V. 22f

***Daz sí mich nicht machet frô*** In den letzten beiden Versen des Refrains geht das Dichter-Ich auf die Wirkung der Minnedame auf seinen Gemütszustand ein. Die unerfüllte Liebe führt zum Leiden des Minnediener-Ichs, da der sexuell konnotierte Minnelohn ausbleibt.

## II. Naturveränderung als Dienst

Wiederum werden drei Adynata, die sich auf die Natur beziehen, als Forderungen der Minnedame benannt. Wie schon in der ersten Strophe soll im Sinne einer Machtdemonstration die Natur unterworfen werden. Aber während in der ersten Strophe ausschließlich Naturelemente bewegt werden, wird hier bei den ersten beiden Adynata durch Schmelzen eines Berges (siehe V. 3) und Erbauung eines Elfenbeinschlusses an unmöglichem Ort (siehe V. 7f) eine Veränderung der natürlichen Beschaffenheit eingefordert. Das dritte Adynaton, der Transport des biblischen Berges (siehe V. 11–14), scheint auf den ersten Blick den Flussumleitungen aus Strophe I nahezustehen. Doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass mit dem Berg ein fixes Naturelement bewegt werden soll, bei den Flüssen bereits bewegliche Elemente in eine andere Richtung gelenkt werden. Nach dieser Logik sollte der Berg eher den Naturveränderungen der zweiten Strophe zugeordnet werden, wie es auch geschieht.

Auffällig ist, dass sich das erste und dritte Adynaton auf das Element Erde (Berg) beziehen und das mittlere eventuell auf die Luft („Luftschloss“) verweisen könnte.

Die zweite Strophe setzt mit der Hoffnung auf einen Lohn der Minnedame ein (siehe V. 1f) und anders als in der ersten nimmt der Gedanke an einen möglichen Dienstlohn deutlich mehr Raum ein, auch wenn er weiterhin vage bleibt (siehe V. 4, V. 5–7, V. 10).

V. 1

***Mich fröit noch baz ein lieber wan*** Die hier formulierte Freude steht in direktem Gegensatz zu der eben im Refrain geäußerten Trauer (***wê***, Str. I, V. 23).

V. 2

***den ich von der schænen hân*** Während im zweiten Vers der ersten Strophe der Dienst noch allgemein auf schöne Damen ausgerichtet ist, wird diese Qualität hier wieder aufgegriffen und der konkreten Dame zugewiesen.

V. 3

***Sô der Miuseberc zergê*** Unter diesem Namen sind zwei Berge bekannt, von denen der in der *Eifel* mit 560 Metern der höhere ist. Deshalb scheint es naheliegend, ihn als den Berg zu identifizieren, der hier gemeint ist. Aber auch in *Thüringen* kennt man einen *Mäuseberg* in *Dornhof*, ganz in der Nähe der *Wartburg*. Hier wäre wieder eine Verbindung zur Sagengestalt Tannhäuser erkennbar.

Da es um ein Exempel geht, das eventuell dem Vortragsort entsprechend regional ausgewählt wurde, ist ein Bezug auf einen dieser Berge nicht von vorneherein auszuschließen, nur weil die tatsächliche Höhe des Berges nicht ausreichend „für die gewaltige Schwierigkeit des Unternehmens“ (CAMMARTOTA, S. 189) sei. Ebenso wenig kann man aber davon ausgehen, dass überhaupt ein realer Berg gemeint ist, es könnte sich genauso gut auch um einen Phantasienamen handeln. Fraglich bliebe dann aber, warum ausgerechnet dieser Name gewählt wurde, der eher auf eine geringe Größe des Berges und damit ein leichteres Unterfangen verweist.

V. 4 ff

***sô lônnet mir diu reine*** Wie schon in Strophe I bleiben die Lohnversprechungen vage, sind aber sexuell konnotiert, indem sie völlige Hingabe der Minnedame proklamieren (*mînen willen tuot sî gar*, V. 7).

V. 8

***bûwe ich ir ein hûs von helfenbeine*** Als Material des geforderten Hauses ist mit Elfenbein sicherlich bewusst ein sehr knapper und daher wertvoller Rohstoff gewählt (vgl. LMA, Bd. III, Sp. 1812–1814 [KLAUS BRISCH]).

V. 9

***Swâ sî wil ûf einen sê*** Dem Konzept des Adynatons entsprechend ist es selbstverständlich unmöglich, ein Haus, zumal aus Elfenbein, auf einem See zu errichten. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass das Haus in den Lüften errichtet werden soll. Diese Lesart würde auch das bis dahin noch fehlende Element Luft mit einbeziehen.

V. 10

***ir friuntschaft und ir hulde*** Damit ist vermutlich auch eine körperliche Liebesbeziehung umschrieben.

V. 11ff

***bringe ich ir von Galilê*** Gemeint ist wohl der Berg, auf dem *Adam* nach der Vertreibung aus dem Paradies wohnt. Dass dieser im Mittelalter meist in der Nähe von *Damaskus* und nicht in *Galiläa* angesiedelt wurde (vgl. SIEBERT, S. 176), ist zu vernachlässigen, da wie beim *Mäuseberg* nur beispielhaft gesprochen wird.

Ein Vergleich mit den beiden anderen Handschriften ergibt, dass sich dort König *Herodes* auf dem Berg befinden soll, den es zu versetzen gilt (siehe 9b, Str. I, V. 14 und 9k, Str. I, V. 14). Das ist ein Hinweis darauf, dass weniger der konkrete Ort als vielmehr seine heilsgeschichtliche Relevanz im Vordergrund steht. Auffällig ist in jedem Fall, dass zum ersten Mal in diesem Lied ein biblischer Bezug hergestellt wird. Damit nimmt der „Adamsberg“, der ja auch genau das mittlere Adynaton dieses Liedes ist (sechstes von elf), eine Art Mittelstellung zwischen der Natur und den in der dritten Strophe geforderten, meist religiösen Gegenständen ein. Denn es handelt sich bei ihm um einen biblischen Naturbestandteil, den es zu beschaffen gilt.

V. 16

***daz ware aller dienste ein übergulde*** Zum Schluss dieser zweiten Strophe nimmt das Minnedienner-Ich eine neue Perspektive ein, indem es das eigene Handeln als außenstehender Beob-

achter hyperbolisch preist.

### III. Beschaffung außergewöhnlicher Gegenstände

Die dritte Strophe unterscheidet sich von den ersten beiden nicht nur darin, dass hier gleich fünf Adynata aufgeführt werden, sondern auch in deren Qualität. Dienst wird, ähnlich epischer Erzählmuster einer *aventure*, als Beschaffung eines außergewöhnlichen Gegenstandes begriffen. Anders als in den ersten beiden Strophen beginnt die dritte auch mit der Aufzählung der Adynata, ohne vorher noch einmal auf das Dienstverhältnis einzugehen.

Der Dienstlohn wird nur an zwei Stellen und wieder sehr vage formuliert (siehe V. 3, V. 16). Nur in dieser letzten Strophe finden Inhaltselemente Eingang, die sonst dem Refrain vorbehalten sind wie Publikumsansprache (siehe V. 4) und Reflexion der Situation des Minnedieners-Ichs (siehe V. 12).

#### V. 1

##### *Ein bounstan in Indiân*

Für eine Konjektur zu *boum stat*, wie CAMMAROTA sie vornimmt, fehlt jede Grundlage. Dass in der deutlich späteren Handschrift b ein *boen steyt* steht, beweist lediglich, dass der Schreiber die Ellipse des Prädikats aufgehoben hat, was für das Verständnis des Verses aber nicht unbedingt notwendig ist.

Die hier vorgestellte handschriftennahe Lesart stellt den ersten außergewöhnlichen Gegenstand, den es zu beschaffen gilt, an den Strophenanfang. Es gab zahlreiche Ansätze, diesen Baum zu verorten (vgl. SIEBERT, S. 178), die aber alle nicht als gesichert gelten können. Vermutlich handelt es sich nicht um einen speziellen, gebildeten Kreisen bekannten Baum, da er mit dem unbestimmten Artikel steht und allein durch das nachgestellte Adjektiv hinsichtlich seiner Größe charakterisiert wird, sondern es soll einfach ein sehr großer Gegenstand aus einer weit entfernten Region transportiert werden – nicht nur im Mittelalter ist das so gut wie unmöglich. Denn neben der Größe ergibt sich aus der natürlichen Beschaffenheit des Baumes eine weitere Schwierigkeit, da ein lebender Baum kaum auf eine solche Entfernung hin umgepflanzt werden kann. Die beiden jüngeren Handschriften siedeln den Baum in *Judäa* an (siehe 9b, Str. III, V. 5 und 9k, Str. V, V. 5), was ein Hinweis darauf sein könnte, dass der Herkunftsort des Baumes nicht relevant ist bzw. die späteren Handschriften eine heilsgeschichtliche Lesart stärker in den Mittelpunkt stellen.

Es gibt jedoch auch eine Möglichkeit, den *bounstan* in einen mythischen Kontext einzuordnen. Denn sowohl in der antiken und germanischen als auch in der indischen Mythologie ist ein „Weltenbaum“ bekannt. Dieser bildet die Achse der Welt und ist somit – und das wäre in diesem Zusammenhang von Bedeutung – unverrückbar.

#### V. 2

##### *grôz, den wil si von mir hân*

Entgegen der Behauptung CAMMAROTAS ist eine Konjektur zu einer Verbform nicht sinnvoll (vgl. S. 190). Denn das nachgestellte Adjektiv soll vermutlich auf die Besonderheit des Baumes verweisen.

#### V. 4

##### *seht, ob ich irz allez her gewinne*

Dies ist die einzige Anrede des Publikums außerhalb des Refrains. Das Dichter-Ich führt sich selbst in der Rolle des Minnedieners vor.

#### V. 5

##### *ich muoz gewinnen ir den grâl*

Die Gralsthematik war in der Epik des Mittelalters sehr beliebt. Dabei variierte die Beschreibung der äußeren Beschaffenheit des Grals, so konnte es sich um einen Stein oder ein Gefäß handeln. In jedem Fall wurden ihm Wunderwirkungen (Unsichtbarkeit, ewiges Leben, fortwährende Nahrungsspende etc.) zugeschrieben (vgl. LMA, Bd. IV, Sp. 1616–

1621 [ALBERTUS BESAMUSCA]). Zudem kommt ihm eine heilbringende Bedeutung zu, die Gralssuche kann also auch metaphorisch zur Suche nach dem Lebensinn ausgedeutet werden.

V. 6

**des dâ plac her Parcivâl** Der *Parzival* Wolframs von Eschenbach ist der erste deutschsprachige Gralsroman, in dem der Protagonist sich erst nach zahlreichen *aventiuren* dem Gral würdig erweist. Der Parzivalstoff ist ebenfalls Bestandteil des Katalogs in Leich 4 (siehe V. 30ff).

V. 7

**und den apfel, den Paris** Der Parisapfel wird schon in Tannhäuser 8 als Liebesbeweis eingefordert (siehe Str. II, V. 7). Außerdem wird in Leich 4 auf das Parisurteil angespielt (siehe V. 9).

V. 8

**gap dur minne Vênus der gütinne** Anders als in Tannhäuser 8 wird die antike Gottheit hier beim Namen genannt.

V. 9

**Und den mantel, der beslôz** In der Ikonographie wird *Maria* häufig mit einem blauen Kopfmanteltuch dargestellt (vgl. LMA, Bd. VI, Sp. 255[BEATRICE LA FARGE]), das sie in ihrer Rolle als Schutzherrin der Menschheit zeigt.

V. 10

**die frowen, diu ist unwandelbære** Mit dieser Wendung ist eigentlich immer *Maria* bezeichnet. Andere Lesarten scheinen sehr konstruiert (vgl. CAMMAROTA, S. 190). Die direkte Gegenüberstellung von *Venus* und *Maria* deutet auf die spätere Sagenbildung um die Dichtergestalt des Tannhäusers hin, der sich im Zwiespalt zwischen diesen beiden Frauenbildern befindet. Die beiden Frauen könnten unterschiedlicher nicht sein – *Venus*, Göttin der körperlichen Liebe, und die Jungfrau *Maria* als Verkörperung der Reinheit. Dies verstärkt die Wirkung der Adynata zusätzlich, denn ist es schon unmöglich, beide Gegenstände einzeln zu beschaffen, so scheint es noch unwahrscheinlicher, dass man beide gleichzeitig besitzen kann. Darüber hinaus lassen sie sich als Hinweis darauf lesen, dass die Minnedame den beiden Frauenidealen, deren Attribute sie sich wünscht, vermeintlich entspricht.

V. 11

**dannoch wil si wunder grôz** Die Dienstforderungen der Minnedame werden durch diese Bezeichnung als für einen Menschen unerfüllbar gekennzeichnet. Denn *wunder* vermag nur eine Gottheit zu vollbringen, da passt es gut, dass die letztgenannten Gegenstände auch im Besitz der Mutter Gottes sind.

V. 12

**daz ist mir worden swære** Dies ist die einzige Stelle innerhalb der Strophe, an der das Sängereich seine Situation bedauert und damit einen Bezug zum *wê* (V. 23) des Refrains herstellt. Doch wie im Refrain ist damit keine Herabsetzung der Minnedame verbunden. Im Gegenteil besteht die Hoffnung auf Dienstlohn weiter, wie V. 16 zeigt.

V. 13

**ir ist nâch der arke wê** Die Arche *Noah* ist ein beliebter Gegenstand in heilsgeschichtlichen Katalogen. Sie umfasst zum Zeitpunkt der biblischen Sintflut die ganze Welt (siehe Tannhäuser 15, V. 7f). Dementsprechend lässt sich das Adynaton auch als Forderung nach dem Besitz der Welt lesen.

Auffällig ist, dass hier dasselbe Wort für die Sehnsucht der Minnedame nach einem der unerreichbaren Gegenstände wie im Refrain für die Sehnsucht des Minnedieners nach der Dame verwendet wird (siehe V. 23). Auf diese Weise wird sie entlarvt, denn während das Streben des dienenden Ich ganz auf Minne ausgerichtet ist, hat die Dame quasi nur materielle Interessen.

V. 14

**Nôé** *Noah* und seine Familie sind aufgrund ihrer Gottesfürchtigkeit die einzigen Menschen, die die Sintflut überleben dürfen. Eventuell wird durch die Assoziation mit *Noah* auf die charakterlichen Qualitäten der Minnedame angespielt.

V. 16

**Bræhte ich die, wie lieb ich danne were** Die letzte Strophe schließt mit einer erneuten Imagination des Dienstlohns, der durch die vorangestellte Kondition im Konjunktiv Irrealis von vorneherein als unmöglich gekennzeichnet wird.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0530> (Stand: 12.3.2017).

GAIUS PLINIUS SECUNDUS: *Naturalis Historia*, hg. v. CARL MAYHOFF, 6 Bde., Teubner: Stuttgart 1897–1906.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival*, Studienausgabe 2. Aufl., mhd. Text nach der 6. Ausg. von KARL LACHMANN, Übersetzung v. PETER KNECHT, de Gruyter: Berlin u. New York 2003.

## Literatur

CAMMAROTA (2009), S. 188–190.

MANFRED KERN: *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik*, Rodopi: Amsterdam u.a. 1998, S. 94–108.

PAULE (1994), S. 67–81.

CLAUDIA HÄNDL: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Kümmerle: Göppingen 1987 (GAG 467), S. 424–455.

CHRISTOPH PETZSCH: *Tannhäusers Lied IX in C und im cgm 4997. Adynatonkatalog und Vortragsform*, in: Euphorion 75 (1981), S. 303–324.

RENATE HAUSNER: *Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg*, hg. von PETER STEIN u.a., Kümmerle: Göppingen 1980 (GAG 304), S. 281–384.

CHRISTOPH PETZSCH: *Ein Liedtyp beim Tannhäuser und seine Geschichte bis zur Neuzeit*, in: *Vorträge Graz und Seggau 1973–1977*, hg. v. WOLFGANG SUPPAN, Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft: Graz 1977, S. 53–66.

LANG (1936), S. 99–110.

SIEBERT (1934), S. 173–178.

## Tannhäuser 9b: *Myr doyt wel der rijche wan*

### Überlieferung

Die drei Strophen sind in der Berliner Liederhandschrift Mgf 922 auf der Vorder- und Rückseite des Blattes 65 überliefert. Sie stehen innerhalb der Minneliedgruppe, die mit 86 Liedern „zu den umfangreichsten Überlieferungsträgern des weltlichen Liedes in der nordwestlichen Germania“ (TERVOOREN, S. 145) zählt, ansonsten enthält die Handschrift vornehmlich Minnereden. Die Texte sind bis auf einen zweifelhaften Fall alle anonym überliefert, was vermutlich der minnethematischen Ausrichtung der Handschrift geschuldet ist. Außer für das vorliegende Lied, das an 54. Stelle steht, ist für das 24. Reinmars des Alten eine Parallelüberlieferung nachgewiesen (vgl. TERVOOREN, S. 145).

### Form

Der formale Aufbau des dreistrophigen Liedes entspricht ganz dem des in C überlieferten Liedes 9, jedoch schließt sich an die Strophen kein Refrain an. Er könnte höchstens durch den altsächsischen Imperativ *Jodute* angedeutet sein, der eine Gesangsaufforderung impliziert. LANG wertet dies als Hinweis darauf, dass der Wortlaut des Refrains zu dieser Zeit schon so bekannt war, dass er nicht mehr ausformuliert werden musste (vgl. S. 59).

### Inhalt

Zu dem in C überlieferten Lied sind nur geringfügige Abweichungen festzustellen, die eventuell auf einen Schreiberirrtum zurückgeführt werden können (vgl. BALDZUHN, S. 253), jedoch die Aussage verändern. So sind die erste und die zweite Strophe in umgekehrter Reihenfolge aufgeführt. Dadurch steht nicht so sehr der Dienstgedanke wie in C im Vordergrund, sondern die Hoffnung, die das Minnesänger-Ich an diesen Dienst knüpft und somit die emotionale Bindung an die Minnedame. Außerdem sind in der dritten Strophe die beiden Stollen des Aufgesangs vertauscht, so dass die Gralssuche die Adynatareihe eröffnet und diese gleich in einem sagenhaften Kontext situiert. Dazu passt, dass der Aufgesang um ein Adynaton aus eben diesem Bereich ergänzt wird, nämlich um *van caridol das horen* (III, 7). Damit wird explizit der Artushof als Ausgangspunkt des mittelalterlichen Sagenkreises benannt. Insgesamt ergeben sich so zwölf Adynata, eine Zahl, die im Mittelalter eine besondere Symbolkraft zukommt (vgl. LMA, Bd. IX, Sp. 455 [GERNOT KOCHER]) und die vielleicht auch deshalb in dieser späteren Fassung gewählt wurde.

### Stellenkommentar

#### I. Naturveränderung als Dienst

Nach dem Ausdruck der Hoffnung auf Diensterfüllung werden drei Adynata aufgezählt, denen gemeinsam ist, dass sie eine Veränderung der natürlichen Begebenheiten fordern. Gegenüber der Version in C variieren dabei nur zwei der Eigennamen.

##### V. 1

*Myr doyt wel der rijche wan* Während die Wirksamkeit der Hoffnung betont wird, indem das emotionale Adjektiv *liebe* aus C durch das verstärkende *rijche* ersetzt ist, wird die Wirkung auf das Minnediener-Ich abgeschwächt. Denn die Freude in C (*Mich fröit noch baz*) weicht einer Bekundung allgemeinen Wohlbefindens.

##### V. 2

*der ich tzv̄ der gv̄eten han* Anstatt der äußerlichen Reize (siehe *schæne*, Tannhäuser 9) wird die moralische Qualität der Minnedame hervorgehoben. Die Hoffnung erscheint auch nicht als Gegen-

leistung des Dienstes, die von der Dame aktiv angeboten wird, wie die Präposition *von* in C nahelegt, sondern geht allein vom Minnediener aus, der Vertrauen zu seiner Dame hat.

V. 3

***Wan der mofewel verghat*** Der *Miuseberc*, dessen geographische Identifizierung problematisch ist (siehe Kommentar Tannhäuser 9), wird durch den Fluss *Mosel* ersetzt und bereitet so auf das Adynaton der Flussumleitung in Strophe II vor. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum die Veränderung vorgenommen wurde. Es könnte aber auch sein, dass schon der Schreiber der Berliner Handschrift den *Miuseberc* nicht zu entschlüsseln vermochte und ihn daher durch einen etymologisch naheliegenden Namen, der weithin bekannt war, ersetzte.

V. 9

***Wa ich wil of eyne ze*** Die Minnedame lässt dem Minnediener in dieser Variante mehr Freiheit, darf er doch selbst entscheiden, wohin er das Elfenbeinschloss baut, anstatt den Ort zu bestimmen wie in C (*Swâ si wil ûf einem sê*). Diese Freiheit ist aber nur eine vorgebliche, denn die Aufgabe bleibt genauso unerfüllbar.

V. 14

***da herodes offe zas*** In der Fassung in C soll *her Adân* auf dem Berg sitzen, hier ist es *herodes*. Die Schwierigkeit des Adynatons ist in beiden Fällen gleichermaßen gegeben, auch handelt es sich jeweils um eine biblische Gestalt. Mit *Adam* sind die alttestamentarischen Implikationen des Vaters aller Menschen gegeben. Hingegen könnte *Herodes* als König, der den Kindsmord von *Bethlehem* anordnet, einen impliziten Hinweis auf die unerbittliche Härte der Minnedame bieten.

## II. Naturbeherrschung als Dienst

Diese Strophe entspricht weitgehend der ersten Strophe der Großen Heidelberger Liederhandschrift. In den drei Adynata, die den Erwerb eines Fabeltiers sowie zwei Flussumleitungen fordern, weicht lediglich ein Flussname von der Fassung in C ab.

V. 1

***Langher dyenft, der ist goyt*** Das Adjektiv *stater* ist durch *langher* ersetzt, also wird nicht die vorbildliche Diensthaltung des Sänger-Ichs betont, sondern vielmehr die Dauer des Dienstes und damit das Leiden des Sänger-Ichs. So wird ein Klagegestus eingenommen, der auch in dieser Fassung besonders gut zur Geltung kommt, da der bekräftigende Refrain ausgespart ist.

V. 4

***des moys ich yr den salamander bringhen*** Durch die minimale Veränderung von *der* zu *des* wird ein Kausalverhältnis hergestellt, die konkrete Dienstforderung erscheint so als die Konsequenz der zuvor im Allgemeinen skizzierten Diensthaltung.

V. 9

***vnd dey truwe over rjin*** Die *Donau* ist der uneindeutigen Flussbezeichnung *truwe* gewichen. Möglicherweise ist die *Trave* gemeint, dann ergäbe sich durch den Austausch eine noch größere Distanz, die es bei der Flussumleitung zu bewältigen gälte, und somit eine Verstärkung des Adynatons.

V. 11

***zelych zy die vrowe mijn*** Gegenüber C wird die Minnedame hier noch mehr erhöht, indem ihr nicht nur gedankt wird, sondern sie sogar selig gesprochen wird.

### III. Beschaffung außergewöhnlicher Gegenstände

Abgesehen von der Umstellung der Stollen des Aufgesangs, in denen außerdem ein den Artushof betreffendes Adynaton eingefügt ist, gleicht diese Strophe der in C. Als ultimative Steigerung enthält sie damit doppelt so viele Adynata wie die beiden vorangegangenen. Dabei sind die Adynata gleichmäßig auf die beiden Aufgesangsstollen und den Abgesang verteilt, thematisch folgt erst nach zwei sagenhaften Adynata eines aus dem biblischen Bereich, dann verkehrt sich das Verhältnis, indem eine sagenhafte und zwei biblische Forderungen angeführt werden.

V. 1f

***Miin vrou wilt han dem gral*** Als erstes Adynaton wird der heilige Gral angeführt und damit der Stoff der Artusepik aufgerufen. Während sich das Minnediener-Ich in C als zur Handlung gezwungen inszeniert (*Ich muoz*), wird hier die Forderung der Minnedame formuliert, deren Vehemenz durch das Modalverb *wellen* Ausdruck verliehen wird.

V. 3

***vnd den appel, die parijs*** Wie in C wird nach der mittelalterlichen Sage mit dem Parisapfel der antike Trojamythos bemüht.

V. 5

***eyn boen steyt tse jüdea*** LANG nimmt für *jüdea* einen Lesefehler an, doch könnte es ebenso gut sein, dass sich der Sinn eines Baumes aus *Indien* schon dem Rezipienten des 15. Jahrhunderts nicht mehr erschloss und dieser deshalb nach *Judäa* verpflanzt wurde. Somit würde nach der mittelalterlichen Sage und dem antiken Mythos nun der biblische Kontext angesprochen, der später mit der Arche *Noah* wieder aufgenommen wird. Eventuell ist damit der Judasbaum gemeint, dessen Name aus der Legende abgeleitet ist, in der sich *Judas* nach dem Verrat an *Jesus* an einem Baum solcher Gattung erhängt haben soll (vgl. Matthäus, 27, 3–5).

V. 7f

***und van caridol das horen*** In dem Meisterlied *König Artus' Horn* (um 1500) im Goldenen Ton dient das Trinkhorn als Instrument der Eheprobe, das die Untreue der Ehefrauen zu entlarven vermag (vgl. SCHANZE, Sp. 69). Vermutlich soll hier auf dieses angespielt werden. Es steht im direkten Überlieferungszusammenhang mit dem Lied *Luneten Mantel*, auf das in den folgenden Versen vermutlich Bezug genommen wird. Das Motiv des Horns wird auch in einem gleichnamigen Fastnachtspiel aufgegriffen.

V. 9f

***und dem mantel, dem zi droech*** Der Mantel ist nicht wie in C Attribut einer Frau, die als *unwandelbere* gilt, sondern er gehört dem Schöpfer der Frauen, die als *zo wandelbere* beschrieben sind. Somit müsste Gott angesprochen sein und das Adynaton eine besondere Wirkung entfalten, da es Hybris wäre, Gott selbst einen Gegenstand zu entwenden.

Zudem scheint ein Bezug zur Mantelprobe zu bestehen, wie sie etwa im Erzählild *Luneten Mantel* thematisiert wird. Der Mantel besitzt wie das Horn die Fähigkeit, treulose Ehefrauen zu enttarnen. Die Annahme, dass hier auf diesen Mantel angespielt wird, scheint besonders naheliegend, zumal auch die Fassung der Kolmarer Liederhandschrift *Lunete* als Besitzerin des Mantels angibt (siehe Tannhäuser 9k, Str. V, V. 9).

V. 12

***das mir ist tzv zwere*** Wird der Minnedienst in C nur als anstrengend begriffen (*worden swere*, V.

12), erfolgt hier schon vor Nennung des letzten Adynatons durch die Ergänzung des *tzv* eine Absage an den Minnedienst.

## Quellen

*Aber VII in der briefwîse Regenbogen*, in: *Meisterlieder der Kolmarer Liederhandschrift*, hg. v. KARL BARTSCH, Stuttgart 1862, Nr. 69, S. 373–376.

FRANCES H. ELLIS: *The Meisterlied of the magic drinking horn in Berlin 414*, in: *Philological quarterly* 26 (1947), S. 248–258.

*Der Luneten Mantel*, in: *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert*, hg. v. ADELBERT KELLER, Stuttgart 1853, Nr. 81, S. 664–678.

*Ain hupsches Vasnacht Spill von Künig Artus*, in: *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert. Nachlese*, hg. v. ADELBERT KELLER, Stuttgart 1858, Nr. 127, S. 183–215.

## Literatur

HELMUT TERVOOREN: *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas*, Erich Schmidt: Berlin 2006, S. 145–147 u. S. 181–182.

MICHAEL BALDZUHN: *Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift*, Niemeyer: Tübingen 2002, S. 252–263.

BURGHART WACHINGER: *Von Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade*, in: *ZfdA* 125 (1996), S. 125–141.

FRIEDER SCHANZE: *König Artus' Horn I*, in: *<sup>2</sup>VL*, Bd. 5 (1985), Sp. 69–70.

CHRISTOPH PETZSCH: *Tannhäusers Lied IX in C und im cgm 4997. Adynatonkatalog und Vortragsform*, in: *Euphoriön* 75 (1981), S. 303–324.

MARGARETE LANG (Hg.): *Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922*, de Gruyter: Berlin 1941 (Studien zur Volksliedforschung 1).

SIEBERT (1934), S. 173–178.

CHRISTIAN PETERSEN: *Zioter (Zeter) oder Tiodute (Jodute). Der Gott des Krieges und des Rechts bei den Deutschen. Eine rechtsgeschichtliche und mythologische Untersuchung*, Diederich: Göttingen 1866 (Forschungen zur deutschen Geschichte 6), S. 223–342.

## Tannhäuser 9k: *Des danhufers Lûde Leich*

### Überlieferung

Der *Lûde Leich* ist in der Kolmarer Liederhandschrift k, einer vor allem geistlich ausgerichteten Meisterliederhandschrift, im vorderen Teil überliefert. Dies stellt schon insofern eine Besonderheit dar, weil er innerhalb einer Gruppe von Meisterliedern steht, von deren Autoren mehrere Töne überliefert sind. Andere namhafte Autoren mit jeweils nur einem Ton finden sich ansonsten nur im hinteren Teil der Handschrift.

Auf der Vorderseite des 72. Blattes in der ersten Spalte beginnend, reicht der Text bis in die erste Spalte der Vorderseite des 73. Blattes und steht damit innerhalb der Tongruppe des Meistersängers Muskatblut. Die Überschrift und die Notierung der Melodie stammen nicht von Schreiberhand, sondern von einem Rubrikator.

Wie schon in der Berliner Handschrift Mgf 922 sind die ersten beiden Strophen gegenüber C vertauscht, die dritte Strophe aus b und C folgt erst an fünfter Stelle. Für die Strophen III, IV und VI bis XI sind keine Vorlagen bekannt.

Rätsel gibt die Bezeichnung des Textes als *Lûde Leich* auf, PETZSCH kommt zu dem Schluss, dass es soviel wie „Leich der Leute“ heißen müsse (vgl. S. 316) und vermutet darin einen Hinweis auf die Vortragsform. Gegen eine Zuordnung zur Gattung Leich spricht zwar die strophische Form und die entsprechend gleichmäßige Melodie, doch sind auch im Tannhäuser-Œuvre in C liedartige Leichs enthalten (siehe Tannhäuser 2 und Tannhäuser 6). Zudem ist die im *Lûde Leich* imitierend auf die Spitze getriebene Katalogtechnik eines der herausragenden Stilelemente der Tannhäuser-Leichs. Nicht zuletzt könnten Schreiber und/oder Rubrikator mit der Autorsignatur Tannhäuser besonders die Innovationen in der Leichgattung verbunden und daher auch diesen Text als solchen klassifiziert haben.

### Form

Formal entspricht der Strophenaufbau dem in C, die liedhafte Interjektion *heia hei* im vorletzten Vers des Abgesangs ist zu *Vnd ey und ey* (V. 15) umgeformt und wiederholt sich in allen elf Strophen.

Der Refrain aus C ist vollkommen ausgespart und damit „ist das Lied dem Formtypus der Meisterlieder angenähert“ (WACHINGER, S. 134).

### Inhalt

Die ergänzten Strophen bestehen hauptsächlich aus Adynatakatalogen, die im Sinne einer *aemulatio* versuchen, noch mehr und noch unglaublichere Impossibilia aufzuführen. Doch gibt die letzte Strophe des *Lûde Leichs* dem Minnedienstlied eine neue Wendung, indem die Diensthaltung aufgegeben und stattdessen der Minnedame körperliche Züchtigung angedroht wird.

Die ersten sechs Strophen sind inhaltlich noch eng mit den Strophen aus C und b verwandt und variieren auch deren Themen, indem sie zu jeder Strophe noch eine weitere desselben Themas hinzufügen. Dabei folgen die Strophen I, II und V den Handschriften C und b, während die übrigen ergänzt sind. Sie stehen auch nicht in der ursprünglichen Reihenfolge, sondern die Strophen der Naturveränderung (Strophen I und VI) rahmen die Gruppe, in deren Binnenteil sich Naturbeherrschung (Strophen II und IV) und Gegenstandsbeschaffung (III und V) abwechseln.

In den hinzugefügten Strophen dominieren Adynata, die Reichtum und Macht versprechen und damit die Habgier der Minnedame betonen. Insbesondere ab Strophe VI nimmt die Maßlosigkeit der Minnedame zu, was explizit formuliert wird, z.B. *Min freulin, die wil haben me* (Strophe VI, V. 1), sich aber auch in Anzahl und Umfang der Adynata zeigt.

In Folge der Teufelsbeschwörung in Strophe IX kippt das Minneverhältnis, das Minnediener-Ich erteilt erst eine Absage an die Forderung und schließlich eine allgemeine Dienstabgabe in Strophe XI, in der schließlich zur Wiederherstellung der Hierarchie die Züchtigung der Minnedame ange-

droht wird. Letzteres verweist vermutlich darauf, dass das gesamte Lied als eine Art Parodie der Fassungen in C und b und somit des Minnedienstverhältnisses im Allgemeinen gelesen werden sollte.

## Stellenkommentar

### I. Naturveränderung als Dienst I

Die drei Adynata sind dieselben wie in C und b, insgesamt weichen nur einzelne Wendungen ab, dabei orientiert sich der Text an beiden Fassungen gleichermaßen.

Durch die Ergänzung einiger Negationen wirkt das Minneverhältnis von Anfang an negativ konnotiert.

V. 1

*Mir tet gar wol ein lieber wan* Das Adjektiv *lieber* ist aus C übernommen, die Prädikatsklammer *tet gar wol* imitiert hingegen b.

V. 2

*Den ich nu von fraw guten han* Wie in b wird die moralische Qualität der Minnedame hervorgehoben, als *fraw guten* wird die Minnedame quasi zum Inbegriff der Tugend stilisiert. In der Verwendung der Präposition folgt der Vers b, was ein Angebot der Hoffnung durch die Minnedame impliziert.

V. 3

*Wan nu der manife zer gat* Nach *Miuseberc* (C) und *mosewel* (b) steht in k die dritte Variante eines geographischen Namens, der sich nicht mit Sicherheit auflösen lässt. Etymologisch wäre eine Ableitung von *mane* möglich, so ergäbe sich der *Mondsee*, der in *Oberösterreich* liegt.

V. 6

*dez bin ich von ir vngewert* Die Ergänzung der Vorsilbe *un-* verkehrt den Sinn, den dieser Vers in C und b hat. Es wird keine Chance auf Dienstlohn formuliert, ganz im Gegenteil scheint dieser von vorneherein ausgeschlossen.

V. 7f

*den mynen willen tut si ser* Wiederum werden hier die Konsequenzen eines Versagens des Minnediener-Ichs herausgestellt, anstatt den Lohn bei Diensterfüllung zu betonen, wie es C und b tun. Damit wird die Minnedame negativ gezeichnet und ein positiver Ausgang der Dienstbeziehung umso unwahrscheinlicher.

V. 9

*Vnd wo sie wil vff wildem see* Dem See wird das Attribut *wild* verliehen, so dass die Aufgabe noch unmöglicher erscheint.

V. 14

*da künig herodes vffe safz* Hier folgt die Handschrift b mit *herodes*, dessen Stellung durch den Königstitel spezifiziert wird.

V. 16

*daz wer wol gein ir schon ein ubergulde* Der Dienst wird nicht wie in C und b allgemein klassifiziert, sondern im Vergleich zur Dame gewertet, die einer solchen Mühe nicht würdig scheint.

## II. Naturbeherrschung als Dienst I

Wiederum ist die Orientierung an C und b nicht zu übersehen. Das erste Adynaton ist verändert, statt der Umleitung eines Flusses wird mit dem Versetzen des Morgenrotes noch eine andere Form der Naturbeherrschung gefordert.

V. 1ff

*Min langer dinft ist gar ein wicht* Durch das Possessivpronomen wird der Dienst und somit auch das Leid personalisiert, die abwertende Wendung *gar ein wicht* überspitzt die Hoffnungslosigkeit des Dienens. Dazu passend wird im folgenden Vers der Aussichtslosigkeit Ausdruck verliehen und die Opposition des Minnediener-Ichs zur Dame durch die Präposition *gein* betont, während C und b die Dienstleistung hervorheben (*den man schaenen frowen tuot, als ich mîner hân getan*, C, V. 2f).

V. 4

*Den willden salomander zu ir bringen* Mit vermutlich ähnlicher Intention wie in Str. I, V. 9 wird erneut das Adjektiv *wild* ergänzt.

V. 5

*Noch eynes daz sie mir enbot* Die Verstärkung durch die Partikel *noch* verdeutlicht, dass die Forderungen als übermäßig wahrgenommen werden.

V. 6

*vnd brecht ich ir den morgen rot* In C und b wird als erstes Adynaton die Umleitung der *Rhone* angeführt, hingegen soll hier das Morgenrot gebracht werden. Eventuell ist damit eine Variation innerhalb der Adynatagruppe angestrebt, in der sonst zwei Flussumleitungen aufeinander folgten, oder die *rotten* (C) war für den Schreiber nicht mehr ohne Weiteres als Fluss identifizierbar.

V. 7f

*da hin gein brabant in daz lant* Auch die *Provence* wird durch eine andere geographische Bezeichnung ersetzt, nämlich durch das Herzogtum *Brabant*. Der Zusammenhang mit *Nürnberg* bleibt dabei aber unklar.

V. 9

*Vnd auch die tonaw uber ryn* Hier folgt die Handschrift der Fassung aus C mit der Umleitung der *Donau*.

V. 11

*so felig fy daz frauwelin* Auch im Folgenden wird häufiger das Diminutiv für die Minnedame verwendet, es liegt nahe, dass dies nicht Zärtlichkeit ausdrücken, sondern das Verhältnis ironisieren soll.

V. 13f

*vnd also fin wir uber ein* Gegenüber C und b sind diese beiden Verse vertauscht, so wird erst ein harmonischer Eindruck vermittelt, der durch die nachstehend exemplifizierten Differenzen gebrochen wird.

### III. Beschaffung außergewöhnlicher Gegenstände I

Diese gegenüber C und b hinzugefügte Strophe ist eine Aneinanderreihung von sieben Adynata aus unterschiedlichen Bildbereichen, die alle wie die ursprüngliche dritte Strophe, deren Fassung erst an fünfter Stelle steht, die Beschaffung außergewöhnlicher Gegenstände fordern.

V. 1f

**Von *clancken se ein gryffen cratz*** Das Substantiv *cratz* könnte von *kratzen* abgeleitet sein und auf die Klaue des *gryffen* verweisen (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 1713) oder mit *cratz* könnte eine Adlerart bezeichnet sein (vgl. *kretze*, LEXER, Bd. I, Sp. 1723) und das *gryffen* als nähere Spezifizierung dienen, so dass sich ein Kompositum ergäbe. In jedem Fall wäre so entweder das Fabeltier Greif selbst gefordert oder dessen Klaue. Letztere könnte auch ein im Mittelalter bekanntes, prunkvolles Trinkgefäß bezeichnen, das angeblich aus den Klauen des Greifen hergestellt wurde (vgl. LMA, Bd. IV, Sp. 1694 [CHRISTIAN HÜNEMÖRDER]). Dann wäre auch der Bezug zum *clancken se*, einem Gewässer, in dem man gegebenenfalls das Trinkhorn auffüllen könnte, sinnvoll. In Wolframs *Willehalm* wird hervorgehoben, dass die Klinge des Königs *Bohedan* aus einer Greifenklaue gefertigt sei (vgl. VII, 356, 28), dies zeigt noch einmal den Wert, der ihr zugesprochen wurde, und würde auch gut zum im folgenden Vers verlangten Schatz passen (*von golde manegen richen schatz*, V. 2).

V. 3f

**vier rich, die wil sie haben bar** Im Buch Daniel (Kapitel 2 und 7) deutet der gleichnamige Prophet dem babylonischen König *Nebukadnezar* einen Traum, in dem es um vier Reiche geht – ein goldenes, ein silbernes, ein bronzenes und ein ehernes (analog zu den antiken Zeitaltern). Nach weltlichem Reichtum strebt die Minnedame mit diesem biblischen Adynaton auch weltliche Herrschaft an. Denn die vier Reiche können nur im Sinne einer *translatio imperii* entstehen, indem die Herrschaft jeweils an einen folgenden Herrscher übertragen wird. Die Minnedame maßt sich aber eine über die vier Reiche andauernde Herrschaft an.

V. 5

**Des wilden trachen flammen tan** Hier wird mit dem Drachenfeuer nach einer Naturgewalt verlangt, erneut wird das Adjektiv *wild* zur Charakterisierung herangezogen.

V. 6

**Des schonften mannes absolon** In der Bibel heißt Davids dritter Sohn *Absalom*, und ist vor allem für seine Schönheit bekannt (vgl. 2. Buch Samuel 14, 25–26).

V. 8

**da mit so wil sie yren mantel bremen** Die Wendung wird nur im übertragenen Sinne verständlich. Vielleicht wird hier Bezug auf den Mantel der ursprünglichen dritten Strophe genommen. Das Verb *bremen* passt zum Drachenfeuer, das so wirken könnte, daher liegt eventuell ein verschränkter Satzbau vor, in dem die Verse 5 und 8 sowie 6 und 7 zusammen gelesen werden sollen.

V. 9

**Vnd auch die ful, die hercoles** Als die „Säulen des Herkules“ werden die beiden Felsberge an der Straße von *Gibraltar* bezeichnet, zu denen der griechische Held der Sage nach reisen musste, um die Äpfel der *Hesperiden* zu pflücken (elfte Aufgabe des *Herkules*). Die Säulen markieren das Ende der Welt. Dadurch und natürlich durch ihre übermäßige Größe eignen sie sich besonders für ein Adynaton.

V. 13

**vnd cynczimy, trift uber gold** Die Bedeutung von *cynczimy* kann nicht endgültig geklärt werden, etymologisch steht es *zinemîn* nahe, das im Mittelalter ein sehr wertvolles Genuss- und Arzneimittel war (vgl. LMA, Bd. IX, Sp. 618–619 [PETER DILG]).

#### IV. Naturveränderung als Dienst II

Auch diese Strophe ist gegenüber C und b hinzugefügt und enthält eine Adynataaufzählung, die mit zwei Flussumleitungen beginnt und drei Adynata anfügt, die auf das Machtbedürfnis der Minnedame verweisen.

V. 1f

**Leit ich von vngerlant die brunn** Bei der ersten Flussumleitung geht es nicht wie gemeinhin üblich um die Überwindung einer großen Entfernung, sondern um eine spezielle Anlage, denn die ungarischen Flüsse sollen in *guldin roreen* geführt werden. Dies ist wiederum eine Anspielung darauf, dass die Minnedame weltlichen Reichtum anstrebt. Bei *die brunn* könnte es sich entweder um die Bezeichnung für Quellen handeln oder um einen Eigennamen, z.B. könnte der Fluss *Brynitzza* gemeint sein.

V. 3

**vnd die baldach gein sahfen lant** Mit *baldach* könnte die *Waldach* bezeichnet sein, diese zweite Flussumleitung wäre somit eine im herkömmlichen Sinne, bei der Entfernung überwunden werden muss.

V. 5ff

**Dannoch so wil sie waldag han** Auch hier könnte wieder eine Konsonantenvarianz zwischen b und w vorliegen und die Stadt *Bagdad* gemeint sein, die sich die Minnedame untertan machen möchte. Es ist auffällig, dass mit *Nebukadnezar*, *Bagdad* und später *Babylon* gleich mehrere Adynata der Region *Mesopotamiens* entstammen.

V. 8

**dez riches wil sie sunder angeft walden** Der Herrschaftswille der Minnedame wird explizit formuliert.

V. 9f

**Vnd auch den hort von babilon** *Babylon* gilt als eine der größten und mächtigsten Städte der Antike, in der christlichen Symbolik ist sie das Sinnbild für einen sündhaften Ort. Der Eigenname *nemrat* meint vermutlich den biblischen König *Nimrod*, der sich vor allem durch sein Machtbestreben auszeichnete. Ein babylonischer Schatz ist nicht bekannt, doch könnte dieser auch im übertragenen Sinne gelesen werden. Vielleicht wird auch auf *Nimrods* Rolle in Dantes *La Divina Commedia* angespielt (*Inferno*, XXXI), in der er als einer der Bewacher des Höllenschlunds fungiert und ihm die Schuld an der Sprachverwirrung in Folge des Turmbaus zu *Babel* zugeschrieben wird. Metaphorisch könnte so auch der Schatz erklärt werden, nämlich die Verständigung zwischen den Völkern, die *Nimrod* in *tornen het befloffen* (V. 10), also zunichte gemacht hat.

V. 13

**brecht ir von filius daz ey** Auch der Eigenname *filius* kann nicht näher bestimmt werden. Da ihm ein Ei entwendet werden soll, könnte eventuell ein Fabelwesen oder ähnliches gemeint sein. Vielleicht handelt es sich aber auch um ein Wortspiel, das auf den lateinischen Ausruf *Ei filius!* („Oh weh, mein Sohn!“) verweist.

V. 14

**die gute stat zu wagetey** Bei *wagetey* könnte es sich um einen Neologismus handeln, der abgeleitet von *wäge* den Wankelmut der Minnedame ausdrücken soll.

### V. Beschaffung außergewöhnlicher Gegenstände II

In der Umstellung der Stollen des Aufgesangs folgt diese Fassung b, hingegen ist der Baum wie in C in *Indien* verortet. Drei weitere Eigennamen in den sechs Adynata sind abgewandelt und folgen weder C noch b. Damit zeigt diese Strophe die größten Abweichungen gegenüber den älteren Handschriften, fast scheint es so, als seien die Eigennamen bewusst vertauscht worden, um mit den mutmaßlichen Vorlagen zu spielen, denn wie in b sind drei der Adynata sagenhaften und drei biblischen Ursprungs, nur sind es eben nicht dieselben. Der Gral *Parzivals*, der Parisapfel und die Arche *Noah* bleiben gleich, denn diese Gegenstände sind schon fast sprichwörtlich mit ihren Hütern verknüpft. Der jüdische Baum wird hingegen zum indischen, das Horn kommt nicht aus *Karidol*, sondern aus *Kanaan* und der Mantel Gottes wird zum Mantel *Lunetes*.

V. 1

**Min freulin, die wil han den gral** Wie schon in der zweiten Strophe wird auch in dieser der Diminutiv für die Minnedame verwendet, eventuell mit der Intention, das Dienstverhältnis zu ironisieren (siehe auch V. 6).

V. 3

**zu pryse gab venus der mynn götterne** Gegenüber b wird hier noch mit *mynn* der genaue Aufgabenbereich der *Venus* angegeben, hingegen ist das Motiv für die Apfelgabe nicht wie in C und b die Liebe, sondern der Lobpreis. Dies ließe sich auch auf das gesamte Lied in k übertragen, in dem nicht so sehr der Liebe Ausdruck verliehen als vielmehr nur die Diensthaltung thematisiert wird.

V. 5

**Ein baum, der stat in jndean** Mit *jndean* folgt die Handschrift der Lesart aus C, dafür werden die folgenden Adynata dem sagenhaften Kontext entrissen und in einen biblischen Kontext gestellt. Dies könnte auch der Grund gewesen sein, dass hier *Indien* als Herkunftsort der Vorzug gegeben wurde, da so die Bildbereiche variiert werden.

V. 7f

**vnd auch von kanabe das horen** Mit den Eigennamen *kanabe* und *Jonabele* (V. 8) wird ein biblischer Kontext aufgerufen, der im Folgenden mit *Lunetes* Mantel mit dem der mittelalterlichen Artusepik vermischt wird. Mit *kanabe* ist wohl *Kanaan* gemeint, das im Alten Testament als Gelobtes Land gilt, in dem Milch und Honig fließen sollen, und das mit dem Exodus aus Ägypten angestrebt wird (2. Buch Mose 3, 17). In diesem Zusammenhang könnte mit dem *horen* auf die sogenannten Trompeten von Jericho angespielt werden, bei denen es sich eigentlich um Widderhörner gehandelt haben soll. *Josua*, der vermutlich mit *Jonabele* gemeint ist, ließ diese beim Einzug in die Stadt blasen und dadurch die Stadtmauern zum Einsturz bringen (Buch Josua 6, 5–20). Die Wirkungskraft dieses Gegenstandes und damit die Schwierigkeit seiner Beschaffung sind also hinreichend gegeben. Eine *kunigynne* (V. 8) kommt in der biblischen Geschichte jedoch nicht vor, es wäre möglich, dass sie ein Überbleibsel der Übertragung des Bildes aus der mittelalterlichen Literatur ist, da *van caridol das horen* (b) auch einer Königin zugeschrieben wird.

V. 9f

**Den mantel, den Lanethe trug** Mit *Lanethe* ist vermutlich *Lunete* gemeint und somit wird hier vom biblischen Bildbereich in den der mittelalterlichen Literatur gewechselt, indem der Mantel *Lunete*, der treuen Zofe und Ratgeberin *Laudines* in Hartmanns *Iwein*, zugeschrieben wird. Bereits im vierten Tannhäuserschen Leich findet sich *Lunete* im Figurenkatalog (siehe Tannhäuser 4, V. 19). In einem Erzähl lied aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit dem Titel *Luneten Mantel* wird die Mantelprobe als Beweis der Ehetreue angeführt (vgl. SCHANZE, Sp. 1068). Dieses Motiv wird auch in dem Fastnachtspiel *Der Luneten Mantel* ausgestaltet.

V. 10

**den wil si han, die rein die wandelbere** Indem das positive Attribut der Reinheit mit dem negativen des Makels verbunden wird, wird ein widersprüchliches Bild der Minnedame gezeichnet. Vermutlich soll erneut der Dienst ironisiert werden.

## VI. Naturbeherrschung als Dienst II

In dieser Erweiterung des ursprünglichen Strophenbestands tritt vor allem die Maßlosigkeit der Minnedame zutage, die eingangs auch explizit formuliert wird: **Min freulin, die wil haben me** (V. 1). In schneller Abfolge werden im Aufgesang sieben Adynata aufgezählt, die alle auf die Herrschaft über die Natur abzielen. Zu Beginn des Abgesangs gibt es ein kurzes retardierendes Moment, in dem die Übergabe des Geforderten imaginiert wird (siehe V. 11f), woraufhin jedoch sofort der nächste Wunsch der Minnedame in Form eines Adynatons folgt: **dannoch so wil sie haben da** (V. 13).

V. 2

**dez meyen tau von allem clec** Die Unmöglichkeit dieser Forderung besteht zum einen darin, dass Tau kaum einzusammeln ist, zum anderen darin, dass die Menge an Klee quasi unendlich ist (zur Metaphorik des Taus siehe Tannhäuser 2, V. 47).

V. 3

**vnd einen kalten sonnen schin** Diese Forderung ist schon *per se* unmöglich, da ein Sonnenstrahl in seiner natürlichen Beschaffenheit warm ist.

V. 4

**ein spiczen wil sie haben von der sonnen** Die Forderung nach dem Sonnenstrahl wird mit umgestelltem Satzbau wiederholt.

V. 5

**Der kalten winter grünen wafen** Erneut fordert die Minnedame etwas, was in der Natur unmöglich ist, da im Winter kein grünes Gras wachsen kann.

V. 6

**vnd auch die snellen von dem hasen** Die Haken, die der Hase schlägt, sind nicht greifbar und können daher auch nicht der Dame überbracht werden.

V. 7f

**den ersten urspring wil sie han** Dies könnte eine Anspielung auf die Flussumleitungen der vorangehenden Strophen sein, diese würden hier noch einmal gesteigert, indem die Minnedame die Quellen **vfz allen külen brunnen** (V. 8) verlangt. Oder es könnte der Anfang aller Dinge gemeint sein, der selbstverständlich eigentlich nur Gott vorbehalten ist und zudem längst vergangen, also vollkommen unmöglich zu beschaffen ist.

V. 9

*Vnd einen vogel, der ist geheysen fenix* Wie beim Salamander und Greifen handelt es sich beim Phönix um ein Fabeltier, das also gar nicht beschafft werden kann. In der christlichen Symbolik steht der Phönix, der der Sage nach am Ende seines Lebens verbrennt und aus der Asche neu geboren wird, für die Auferstehung Christi nach dem Tod (vgl. LMA, Bd. VI, Sp. 2106–2107 [JOSEF ENGEMANN] u. *Physiologus*, 7).

V. 14

*ein mantel von dez hymmels bla* Erneut wird ein Mantel als Adynaton gewählt (siehe schon Strophe III, V. 4 und Strophe V, V. 9), doch handelt es sich hier nicht um einen spezifischen sagenhaften Mantel wie in der vorangehenden Strophe, sondern die Farbe stellt die Besonderheit dar, denn er soll mit dem Blau des Himmels gefärbt werden.

## VII. Übermenschliche Fähigkeiten

Ausgehend von der Beschaffung eines außergewöhnlichen Gegenstandes werden sieben Adynata entworfen, die Fähigkeiten fordern, die vielleicht einem Gott gegeben wären, aber sicherlich nicht einem Menschen. Darin zeigt sich die zunehmende Hybris der Minnedame.

V. 2f

*brecht ich der frowen myn daz ey* Dieses Adynaton gibt Rätsel auf, vielleicht ist mit dem *ey* metaphorisch der Grundstein der Stadt *Konstantinopel* (*kustenabel*, V. 3) gemeint und somit die Herrschaft über diese.

V. 5

*Auch wil sie von mir han die wel* Vermutlich ist *wel* von *wale* abgeleitet und bedeutet hier soviel wie „Verfügung“.

V. 6

*daz ich ir alle sterne zel* Hier wird ein Unzählbarkeitstopos bemüht, der schon in der antiken Rhetorik bekannt war (vgl. z.B. Catulls *Carmen* 7).

V. 7f

*vnd ir auch einen lewen vach* Einen Löwen zu fangen, ist an sich nicht unmöglich, daher wird auch noch *on alle wer* (V. 6) nachgestellt, um die Aussichtslosigkeit der Unternehmung zu verdeutlichen.

V. 9

*Vnd einen stein von herelo* Bei *herelo* ist unklar, ob es sich um einen Eigennamen oder eine Ableitung, z.B. von *éreloup*, handelt, in jedem Fall soll hier wieder ein unerreichbarer Gegenstand beschafft werden.

V. 12

*ein bork vff glattem yse* Ein Schiff über Eis zu steuern, ist für einen Menschen ebenfalls unmöglich.

V. 13f

*vnd zelt ich ir den sonnen staub* Der Unzählbarkeitstopos wird wieder aufgenommen und variiert, dabei eignen sich der Sonnenstaub, Sand und Laub (*allen grieff vnd alles laup*, V. 14) be-

sonders, da es sich um sehr kleine Teile handelt, die hier antiklimatisch vom Kleinen zum Großen geordnet sind.

### VIII. Beschaffung außergewöhnlicher Gegenstände III

In dieser Strophe sollen wiederum Gegenstände beschafft werden, zwar diesmal nur vier, aber dafür besonders prägnante. Die beiden ersten Adynata, der Edelstein des *Lorengel* und der Ring *Hildegunds*, sind zu unbekannt, als dass sie genau verifiziert werden könnten. Jedoch scheint bei beiden ein regionaler Bezug vorhanden zu sein und die Gegenstände können mit einer Minnebeziehung korreliert werden. Die folgenden Adynata sind geradezu berühmt und daher eindeutig zu klären, der Baum des *Christopherus* ruft den biblischen Bildbereich auf und das Schwert der zwölf Ritter verweist auf die Artusepik.

Diese und die folgende Strophe bilden mit den besonderen und daher auch ausführlicher beschriebenen geforderten Gegenständen den Höhepunkt der Adynatareihen.

V. 2ff

***jch bring ir dann den adamast*** Mit *lorengel* (V. 3) ist vermutlich eine strophische Dichtung aus dem 15. Jahrhundert gemeint, die den Schwanritterstoff Konrads von Würzburg verarbeitet. *Lorengel* gewinnt darin in einem Zweikampf die Hand der Herzogin *Isilie*. Die Handlung ist in städtisches Geschehen eingebettet, was Anlass zur Vermutung gab, dass die Dichtung im Umfeld der Meistersänger entstanden sein könnte (vgl. CRAMER, Sp. 908). Das würde auch gut zu der Überlieferung dieses Adynatons in der Kolmarer Liederhandschrift passen.

V. 5ff

***Vnd auch ein guldin vingerlin*** Der Name *hiltegunt* (V. 7) ist aus dem lateinischen *Waltharius* (9./10. Jahrhundert) bekannt, sie gilt als Tochter *Attilas* und Verlobte *Walthers von Aquitanien* (vgl. BRUNNER u. HERWEG, S. 192–193). Vielleicht ist hier aber auch die *Hildegund* aus dem rheinischen Rolandsagenkreis gemeint, die ins Kloster geht, nachdem sie vom vermeintlichen Tod ihres Geliebten erfährt. Dies würde zum einen zur Lokalisierung am *ryn* (V. 6) passen und außerdem den Ringwurf erklären.

V. 9ff

***Vnd auch den baum, den in der hant*** Der Legende nach trägt *fant cristoffel* (V. 10) das Jesuskind über einen Fluss. In der christlichen Ikonographie wird er häufig mit einem Stab in der Hand dargestellt, auf den der hier erwähnte Baum Bezug nehmen könnte.

V. 13

***vnd auch zwolffer tegen fwert*** Mit den zwölf *tegen* werden die Ritter der Tafelrunde bezeichnet, dementsprechend könnte es sich bei dem Schwert um *Excalibur*, das Schwert König *Artus*, handeln, das der Sage nach seinem Besitzer übermenschliche Kräfte verleiht. Eben diese beansprucht die Minnedame für sich.

### IX. Beschaffung außergewöhnlicher Gegenstände IV und Teufelsbeschwörung

Diese Strophe erweitert die Adynata um zwei weitere, ein biblisches und ein sagenhaftes, das dritte angeführte Adynaton bildet gleichzeitig den Wendepunkt der Beziehung zwischen Minnedame und Minnediener-Ich. Denn mit dem Teufel im Glasgefäß fordert die Dame nicht nur etwas Unmögliches, sondern auch höchst Verwerfliches. Es scheint, dass sie damit eine Grenze überschreitet, zumindest gibt in den folgenden beiden Strophen das Sänger-Ich seine Diensthaltung auf und wendet sich stattdessen gegen sie.

V. 1ff

*Ein künig, der babylonen pflag* Hier wird der Turmbau zu *Babel* beschrieben (vgl. Genesis, 11, 1–9). Indem die Minnedame mit dem Turm das biblische Sinnbild der Sünde verlangt, wird auf ihr eigenes Vergehen, nämlich den Wunsch nach dem Teufel, vorausgewiesen.

V. 6

*sich, dannoch wolt sie me von mir* An dieser Stelle wendet sich das Sänger-Ich zum ersten Mal an das (imaginäre) Publikum und hebt damit die Maßlosigkeit der Minnedame besonders hervor.

V. 7ff

*vnd ein vil smailes gurtellyn* Im *Gauriel von Muntabel*, einem Artusroman Konrads von Stoffeln aus dem 13. Jahrhundert, tritt ein mit Zauberkraften begabter Ritter mit Namen *Jorant* auf, der schließlich vom Protagonisten besiegt wird. Vermutlich wurde der Name *jorant* (V. 8) hier eingesetzt, um Assoziationen mit Zauberei zu wecken. Damit funktioniert dieses Adynaton ähnlich wie das vorangehende, indem die Minnedame, diesmal im sagenhaften Kontext, verwerfliche Forderungen stellt.

V. 9f

*So schrie ich alles, waffen ja* Der Hilfeschrei des Minnediener-Ichs bezieht sich auf die beiden verwerflichen Forderungen der Minnedame, bereitet aber gleichzeitig das finale Adynaton dieser Strophe vor. Die Attribute *die reyn und die vil güte* (V. 10), mit denen die Minnedame versehen wird, stehen im Kontrast zu ihren unerhörten Forderungen.

V. 13

*wann sie wil han daz glasevaff* Mit dieser letzten Forderung, nämlich nach dem *tufel* (V. 14), geht die Minnedame selbst für den duldsamen Dienenden zu weit. Das zeigt sich darin, dass dieser Wunsch als einziger im Lied in der nächsten Strophe wieder aufgegriffen und hinterfragt wird.

V. 16

*dort vff dem augsteyn in dez meres flüte* Vermutlich ist hier ein Magnetstein gemeint, dem in der mittelalterlichen Sage die Kraft zugesprochen wurde, Schiffe vom rechten Kurs abzubringen. Der Teufel soll also gerade beim Verrichten seiner niederträchtigen Werke gefasst werden, was die Aufgabe zusätzlich erschwert.

## X. Dienstabsage wegen Teufelsforderung

An ein Adynaton, das erneut übermenschliche Fähigkeiten vom Minnediener-Ich einfordert, schließt sich die Diskussion an, ob der Teufel gefangen werden kann und soll. Das Minnediener-Ich entscheidet sich aus Gottesfurcht dagegen und erteilt der Minnedame eine Dienstabsage.

V. 1f

*jch spring dann dryer mylen ho* Hier wird die Sprungkraft des Minnediener-Ichs eingefordert, vielleicht ist das schon ein Hinweis darauf, dass es sich von der Dame abwenden wird.

V. 5f

*Sie wil, daz ich den tufel fach* Das Teufelsadynaton aus der letzten Strophe wird wiederholt und noch weiter getrieben, denn der Teufel soll nicht nur gefangen, sondern auch getötet werden (*vnd in auch zu tod erslach*, V. 6).

V. 10f

**Des kampfez sol sie mich berlan** Das erste Mal stellt das Minnediener-Ich eine Forderung der Dame infrage, bezeichnenderweise möchte es von der Aufgabe befreit werden, da auch sie nicht den Ansprüchen genügt, weil sie **nit wybes güte** (V. 11) habe. Diese Erkenntnis scheint eine unmittelbare Folge der verwerflichen Teufelsforderung zu sein.

V. 12

**dez tufels wil ich nit bestan** Das Minnediener-Ich formuliert explizit, dass es die Pflichterfüllung gegenüber der Minnedame in diesem Fall ablehnt.

V. 13

**wer den bestet, der ist nit wyf** Hier zeigen sich die moralischen Überlegungen, die zu dem Entschluss der Dienstabsage führen.

V. 16

**jch tün es, so ir mundel rofen blüte** In einer Verkehrung der Positionen bindet das Minnediener-Ich hier nun seine Dienstleistung an ein Adynaton, das es von der Dame fordert. Dabei könnte die Rosenblüte ein Verweis auf die Mariensymbolik sein, das würde bedeuten, nur wenn die Dame eine *Maria* wäre, könnte der Minnediener sich auch wie Gott dem Teufel entgegenstellen. Das ursprüngliche Dienstverhältnis ist in jedem Fall verkehrt, indem nun eine unmöglich zu erfüllende Forderung an die Dame formuliert wird.

## XI. Dienstabsage und Züchtigung der Dame

Eng verknüpft mit den Fassungen in C und b erteilt das Sänger-Ich eine Dienstabsage, indem es in den ersten drei Versen den Beginn der ersten (C) bzw. zweiten (b) Strophe aufgreift und verkehrt. Diese letzte Strophe führt schließlich dazu, dass der Sinn des gesamten Liedes noch einmal hinterfragt werden muss. Hier wird explizite Minnekritik formuliert, die offensichtlich Handlungsbedarf nach sich zieht. Die überzogenen Adynatareihen in den Strophen davor erfüllen vor diesem Hintergrund den Zweck der negativen Charakterisierung der Minnedame, die nichts außer ihrer Züchtigung verdient hat.

V. 1

**Zwar, langer dienst, der ist nit güet** Die Ablehnung der einen Forderung in der vorangehenden Strophe wird generalisiert, ein langwährender Dienst als solcher wird verurteilt.

V. 2f

**vnd den man argen wyben tüt** Die *schaenen frowen* aus C und b sind zu **argen wyben** geworden, die auch gleich anhand der Minnedame exemplifiziert werden.

V. 4

**dez müft ich ir die fust zum oren swingen** Die allgemeine Dienstabsage geht nahtlos in Züchtigungsphantasien über.

V. 6

**sie wolt an mir ein efflin han** Das Diminutiv *efflin* betont die untergeordnete Position, in die das Minnediener-Ich sich begeben hat.

V. 10

**daz sie dann uber yn wil wesen frauwe** Hier wird das Dienstverhältnis an sich infrage gestellt, da es der gesellschaftlichen Ordnung widerspricht. Ganz unabhängig von unerfüllbaren Forderungen solle die Frau nicht über den Mann herrschen können.

V. 13ff

**er sol sie by dem nacken fahen** Wie in der Schwankdichtung soll die von Gott gegebene Ordnung durch Schläge wiederhergestellt werden, die parodistischen Züge dieser Darstellung sind unübersehbar.

V. 15

**daz man sin manheit vff ir rucken schauwe** Das handschriftliche Possessivpronomen *sym* erscheint hier nicht sinnvoll, wahrscheinlicher ist, dass der Rücken der Dame in parodistischer Absicht als Beweisstück für die männliche Überlegenheit erhalten soll.

## Quellen

DANTE ALIGHIERI: *La commedia secondo l'antica vulgata*, 2., überarbeitete Aufl., hg. v. GIORGIO PETROCCHI, 4 Bde., Le Lettere: Firenze 1994.

HARTMANN VON AUE: *Iwein. Text und Übersetzung*, Text der siebenten Ausgabe v. GEORG FRIEDRICH BENECKE, KARL LACHMANN u. a., 4., überarbeitete Aufl., Übersetzung u. Nachwort v. THOMAS CRAMER, de Gruyter: Berlin u. New York 2001.

*Aber VII in der briefwîse Regenbogen*, in: *Meisterlieder der Kolmarer Liederhandschrift*, hg. v. KARL BARTSCH, Stuttgart 1862, Nr. 69, S. 373–376.

*Der Luneten Mantel*, in: *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert*, hg. v. ADELBERT KELLER, Stuttgart 1853, Nr. 81, S. 664–678.

*Physiologus*, hg. v. FRANCISCUS SBORDONE, Olms: Hildesheim u. New York 1976 (Nachdruck der Ausgabe Rom 1936).

CAIUS VALERIUS CATULLUS: *Carmina*, hg. v. ROGER A. B. MYNORS, Oxford 1963.

*Lorengel*, hg. v. DANIELLE BUSCHINGER, Melodie hg. v. HORST BRUNNER, Kümmerle: Göppingen 1979 (GAG 253).

KONRAD VON STOFFELN: *Der Ritter mit dem Bock*, neu hg., eingeleitet u. kommentiert v. WOLFGANG ACHNITZ, Niemeyer: Tübingen 1997 (Texte und Textgeschichte 46).

## Literatur

HORST BRUNNER u. MATHIAS HERWEG (Hg.): *Gestalten des Mittelalters. Ein Lexikon historischer und literarischer Personen in Dichtung, Musik und Kunst*, Kröner: Stuttgart 2007.

HELMUT TERVOOREN: *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas*, Erich Schmidt: Berlin 2006, S. 145–147 u. S. 181–182.

MICHAEL BALDZUHN: *Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift*, Niemeyer: Tübingen 2002, S. 252–263.

BURGHART WACHINGER: *Von Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade*, in: *ZfdA* 125 (1996), S. 125–141.

THOMAS CRAMER: ‚Lorengel‘, in: *<sup>2</sup>VL*, Bd. 5 (1985), Sp. 907–909.

FRIEDER SCHANZE: *Luneten Mantel*, in: *<sup>2</sup>VL*, Bd. 5 (1985), Sp. 1068–1069.

CHRISTOPH PETZSCH: *Tannhäusers Lied IX in C und im cgm 4997. Adynatonkatalog und Vortragsform*, in: *Euphorien* 75 (1981), S. 303–324.

MARGARETE LANG (Hg.): *Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922*, de Gruyter: Berlin 1941 (Studien zur Volksliedforschung 1).

SIEBERT (1934), S. 173–178.

## Tannhäuser 10: *Min frowe, diu wil lōnen mir*

### Überlieferung

Das Lied beginnt auf der Rückseite des Blattes 267 im unteren Viertel der rechten Spalte und nimmt noch das obere Drittel der linken Spalte auf der Vorderseite 268 ein. Die drei Strophen sind durch rot verzierte Initialen abgesetzt.

### Form

Die drei kreuzgereimten Strophen bestehen jeweils aus zwölf Versen (abab cdcd efef) und entsprechen damit einer Kanzone des Grundschemas ABB.

Daran schließt sich in der ersten Strophe ein siebenversiger Refrain mit vierfachem und dreifachem Paarreim an (gggg hhh), der anscheinend auch nach den folgenden beiden Strophen wiederholt werden soll (siehe Bl. 268r). Neben Tannhäuser 9 ist dies das einzige Lied mit einem Refrain, der zudem wiederum ziemlich lang ist. Das muss aber nicht notwendigerweise von Bedeutung sein, sondern könnte auch einfach eine Besonderheit des Tannhäusers darstellen (siehe Tannhäuser 9).

### Inhalt

Nach Tannhäuser 8 und 9 ist dies das dritte Lied in Folge, das sich mit dem Thema Minnedienst befasst. Im Kontext der anderen beiden Lieder ist es als minnekritisch kategorisiert worden (vgl. z.B. PAULE, S. 67), obgleich an keiner Stelle explizite Kritik an der Minnedame bzw. am Dienstverhältnis deutlich wird. Ansonsten ist es den beiden vorangehenden Liedern darin sehr ähnlich, dass überzogene Dienstforderungen in Form von Adynata dargestellt werden. Der Refrain unterscheidet sich deutlich von dem in Tannhäuser 9, denn anstatt Klage zu erheben, wird die Minnedame für ihr Verhalten gelobt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch der Eingang der ersten Strophe, und damit des Liedes, denn es beginnt nicht mit einer Dienstschilderung, sondern mit der Ankündigung eines vermeintlichen Minnelohns. Dieser erscheint als sicher und wird erst durch die anschließende Aufzählung von Adynata in Zweifel gezogen. Die Adynatareihen sind bereits aus den beiden vorangehenden Liedern bekannt, die Anzahl ist jedoch gegenüber Tannhäuser 9 noch einmal gesteigert, in den drei Strophen sind es insgesamt 13. Allein der ungewöhnliche inhaltliche Aufbau sowie die Diskrepanz zwischen überschwänglichem Lob im Refrain und unmöglichen Forderungen in den Strophen legen eine ironische Haltung nahe. Der spielerische Umgang mit dem bekannten Schema könnte aber auch im Sinne einer *aemulatio* darauf abzielen, dichterisches Können unter Beweis zu stellen.

Für WACHINGER zeigt sich der parodistische Charakter des Liedes „durch scheinbares Akzeptieren der unerfüllbaren Forderungen der Dame“ (S. 727). Doch gibt das lyrische Ich mit keinem Wort zu verstehen, dass es die Forderungen nicht tatsächlich akzeptiert. Das ist vor allem im Kontext von Tannhäuser 8 und 9 bemerkenswert, da dort stets eine ironische Brechung der Diensthaltung stattfindet.

Letztendlich kann dieses Lied sowohl als Parodie als auch als Preis des Minnedienstes gelesen werden. Vielleicht ist eben diese Doppeldeutigkeit sogar intendiert und hat diesem Lied so den Platz am Ende der Minnedienstreihe in C gesichert.

### Stellenkommentar

#### I. Vermeintlicher Minnelohn und nachgestellte Forderungen

Überraschenderweise formuliert der Liedbeginn eine Lohnabsicht der Minnedame, aus der eine Aufforderung abgeleitet wird, sie kollektiv zu preisen. Erst danach werden die Bedingungen für den Minnelohn genannt. Diese stellen den zuvor gewissermaßen sicheren Lohn infrage, da es sich bei ihnen um drei Adynata aus dem Bereich der Natur handelt.

V. 1

**Min frowe, diu wil lōnen mir** Das Kausalitätsverhältnis des Minnedienstes wird hier verkehrt, indem vor der Erwähnung des Dienstes schon der erwartete Minnelohn angekündigt wird. So ist der erste Eindruck der **frowe**, der entsteht, dass sie großzügig sei.

Der Lohngedanke zieht sich als Leitmotiv durch alle drei Strophen und wird jeweils in leicht abgewandelter Form wieder aufgenommen (siehe Str. II, V. 3 und Str. III, V. 7).

V. 2

**der ich sô vil gedienet hân** Durch die Verwendung des Perfekts scheint der Minnedienst abgeschlossen und in der Vergangenheit zu liegen.

V. 3

**des sult ir alle danken ir** Das lyrische Ich wendet sich an ein (imaginäres) Publikum, das zum Loben der Minnedame aufgefordert wird und somit quasi die Rolle eines Minnesängers einnehmen soll. Dies ist eine weitere Verkehrung des üblichen Minnesangkonzeptes, die im Folgenden plausibel erklärt wird, da das lyrische Ich selbst die Rolle eines Handelnden einnehmen soll (siehe V. 6ff).

V. 4

**si hât sô wol ze mir getân** Hier lässt das Perfekt sogar vermuten, dass der Minnelohn bereits (teilweise) vergeben wurde.

V. 5ff

**si wil, daz ich ir wende den Rîn** Der Wechsel zu präsentischen Konditionalsätzen ist überraschend. Für den Lohn, der zuvor gesichert schien, werden auf einmal doch noch Bedingungen gestellt. Die Umleitung von Flüssen scheint ein besonders populäres Adynaton zu sein, das sich auch in Lied 9 findet (siehe Str. I, V. 5ff).

V. 8

**mag ich ir bringen von dem sé** Das Personalpronomen muss aus dem Kontext ergänzt werden, da sonst der Satz ohne Subjekt bliebe.

V. 9f

**des grienes, dâ diu sunne <...> gêt** Während das Bringen eines natürlichen Gegenstandes aus weiter Ferne durchaus als Adynaton bekannt ist (siehe Tannhäuser 9, Str. 3, V. 1), verwundert es, dass hier mit dem Sand ein wertloser Stoff gewählt wurde. Das könnte eventuell darauf hindeuten, dass ironisch gesprochen wird, und zwar vielleicht vor allem im Hinblick auf die Verwendung der Adynata selbst.

Die doppelte Ortsangabe von **ûf** und **ze reste** ergibt keinen Sinn. Daher sollte auf erstere verzichtet werden, weil sie kürzer ist und an weniger exponierter Stelle steht, folglich eher versehentlich eingefügt worden sein könnte. Gemeint ist hier also vermutlich der Occident.

V. 11

**ein sterne dâ bî nabe stêt** Das Beschaffen eines Sterns als Dienstleistung findet sich schon in Tannhäuser 8 (Str. III, V. 8), dort wird die Identität des Himmelskörpers aber durch einen Namen konkretisiert.

V. 13

**Ich hân den muot** Der sich wiederholende Refrain ist einem hyperbolischen Preis der Minnedame vorbehalten, der in einem Unsagbarkeitstopos gipfelt.

V. 14

*swaz si mir tuot* Das Sänger-Ich liefert sich hier vollständig dem Willen der Minnedame aus.

V. 16

*si hat sich wol an mir behuot* Die *huote* der Minnedame wird gelobt, obgleich sie der Grund dafür ist, dass dem Sänger-Ich der Minnelohn vorenthalten bleibt. Anders als in Tannhäuser 9 wird dies also nicht kritisiert, sondern quasi als angemessenes Verhalten der Minnedame in der Werbesituation bewertet.

V. 17

*diu reine* Dieses Marienattribut soll den (Tugend)Wert der Minnedame betonen.

V. 18

*sunder got al eine* Indem nur Gott die Minnedame erkennt, wird sie gewissermaßen sakralisiert.

V. 19

*so weiz die frowen nieman, die ich da meine* Es ist nicht eindeutig zu klären, ob die Anonymität der Minnedame zu ihrem Schutz aufrechterhalten wird oder ob sie durch den Unsagbarkeitstopos auf eine weitere Art und Weise gepriesen werden soll.

## II. Unerfüllbare Forderungen: Herrschaft über Luft und Erde

Die zweite Strophe setzt mit dem Personalpronomen der 1. Person Sg. ein (*Ich muoz*, V. 1) und legt so den Fokus auf das lyrische Ich, das über göttliche Fähigkeiten verfügen müsste, um den Forderungen gerecht zu werden. Zunehmend gerät es beim Aufzählen der Adynata ins Hintertreffen. Auf das neutrale *Ich muoz* (V. 1), folgt das konditionale *mag* (V. 4), das schließlich, wie um dem Zweifel Ausdruck zu verleihen, zum Konjunktiv *meht* (V. 5) wird, der bis zum Ende der Strophe beibehalten wird (*zertate*, V. 9). Wie schon in Tannhäuser 9 (siehe Str. I und II) wird vom lyrischen Ich die Unterwerfung der Elemente gefordert, die fünf Adynata lassen sich abwechselnd dem Element Luft und dem Element Erde zuordnen:

Mondscheinraub (Luft), Weltgraben (Erde), Vogelflug (Luft), Sieg auf dem Turnierplatz (Erde). Während die ersten vier Adynata dem Bereich der Natur entstammen, erfordert das letzte höfische Tugend und bildet damit den vorzeitigen Höhepunkt dieses Adynatakatalogs.

V. 1f

*Ich muoz dem manen sinen schin* Dieses erste Adynaton der zweiten Strophe knüpft mit der Motivik der Himmelsbeherrschung an das letzte aus der ersten Strophe an (siehe Str. I, V. 11). Durch das Enjambement vor *benemen* wird der Raub des Mondscheins sprachlich umgesetzt, indem eine Lücke zwischen dem Objekt und dem Prädikat entsteht.

V. 3

*so lonet mir diu frowe min* Der Lohngedanke, mit dem die erste Strophe einsetzt, ist hier nachgestellt und an eine Bedingung geknüpft. Der Versbeginn *Min frowe* wird vermutlich in der Absicht einer *variatio* zum Versschluss *frowe min* verkehrt.

V. 4

*mag ich die werlt alumbe graben* Der Herrschaft über die Himmelselemente folgt die über die Erde, die mit einem Graben umgeben werden soll. Dazu müsste die auf Erden maximal mögliche

Entfernung zurückgelegt werden, für einen Menschen ist das selbstverständlich undenkbar.

V. 5

**gefliegen als ein star** Wiederum soll eine Entfernung zurückgelegt werden, diesmal am Himmel. Wie der Vergleich mit einem Star verdeutlicht, wäre dies nur unter Annahme von übermenschlichen Fähigkeiten möglich. Der Star ist seit der Antike als einheimischer Vogel bekannt (vgl. Plinius der Ältere, *Naturalis historia*, X, 50, 72).

V. 6

**sô tate diu liebe, des ich ger** Hier in der Mitte der zweiten Strophe wird die Minnedame erstmals mit dem Attribut *liep* versehen, was zwar positiv besetzt ist, aber durch die Verwendung des bestimmten Artikels statt des Possessivpronomens auf eine gewisse Distanz schließen lässt. Gleichzeitig erscheint mit der Verwendung des Konjunktivs der Lohn immer unwahrscheinlicher. Zum Vergleich: In Strophe I, V. 7 hieß es noch **sô wil si tuon**. Doch wird in Strophe III dann wieder der Indikativ gesetzt, so dass es sich auch nur um eine sprachliche Variation handeln könnte.

V. 7

**und hôhe sweiben als ein ar** In einer *correctio* wird das Flugvermögen gesteigert, indem das Fliegen in der Weise des Stars durch das majestätische *sweiben* eines Adlers ersetzt wird. Seit der Antike ist der Raubvogel Adler als König der Vogelwelt bekannt und als Wappen weit verbreitet (vgl. LMA, Bd. I, Sp. 153 [ELISABETH LUCCHESI-PALLI]). Zudem ist er das Attribut des Göttervaters *Jupiter*, der sich bei Bedarf in einen Adler verwandeln kann (vgl. Ovid, *Metamorphosen*, X, 155–161). Der Adlerflug ist also nicht nur einem Gott vorbehalten, sondern sogar nur dem Mächtigsten unter den Göttern.

V. 8f

**unde ich zemale tûsent sper** Dieses letzte Adynaton steht im höfischen Kontext, indem es Auszeichnung durch ritterliche Stärke fordert. Doch reicht Erfolg im Wettstreit nicht aus, um die Minnedame zu gewinnen, es müssen schon tausend Lanzen zugleich zersplittern, was natürlich unmöglich ist.

V. 9

**zertate als mîn her Gamuret** Der Vergleich mit *Gahmuret* ist eine Anspielung auf Wolframs *Parzival*. Dort lässt *Parzivals* Vater schon vor dem eigentlichen Turnier unzählige Lanzen zersplittern und kann so *Herzeloyde* für sich gewinnen (vgl. Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, II, 81, 5–14).

V. 12

**sus muoz ich haben hôhe kost** Mit diesem Satz werden die geforderten Minnedienstleistungen euphemistisch zusammengefasst.

### III. Unerfüllbare Forderungen: Herrschaft über Wasser und Feuer

Der Beginn der dritten Strophe verdeutlicht, dass nun wiederum die Minnedame in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Aus dem *Mîn frowe* der ersten Strophe (V. 1), das eine Minnebeziehung voraussetzt, ist hier das unpersönliche *Si gibt* geworden. Die dem lyrischen Ich vertraute, ja sogar zugehörige Dame hat sich in eine unnahbare gewandelt, die sich hauptsächlich durch ihre Befehle (*jehen*) hervortut.

Diesmal liegt bei den fünf Adynata der Schwerpunkt auf der Beherrschung der Elemente Wasser und Feuer. Während die ersten beiden, das Versiegenlassen von *Elbe* und *Donau*, eindeutig dem

Wasser und der Salamander dem Feuer zugeordnet werden können, zielen die letzten beiden in einer Klimax auf Herrschaft über Wetter und Jahreszeiten im Allgemeinen ab.

V. 1f

***muge ich der Elbe ir fluz*** Wie schon in der zweiten Strophe steht hier an gleicher Stelle ein Enjambement vor ***benemen*** (siehe II, 2).

Das Thema der Flussveränderung aus der ersten Strophe wird wieder aufgenommen und gesteigert. Wird dort noch „nur“ eine Umleitung des Flusses gefordert (siehe Str. I, V. 5f), soll hier das Element Wasser vollkommen unterworfen werden, indem es ganz am Fließen gehindert wird.

V. 3

***dar zuo der Tuonowe irn duz*** Die Forderung, die *Elbe* versiegen zu lassen, wird um die Forderung, die *Donau* versiegen zu lassen, ergänzt, variiert und gesteigert. Die *Donau* ist nämlich mehr als doppelt so lang wie erstere und findet sich schon unter den Flussumleitungen in Lied 9 (siehe Tannhäuser 9, Str. 1, V. 10).

V. 4

***ir herze ist ganzer tugende vol*** Das Lob der Minnedame, das ganz unvermittelt eingeschoben wird, bekommt im Kontext der unmöglichen Forderungen einen ironischen Anklang.

V. 5f

***den salamander muoz ich ir*** Das Fabeltier repräsentiert das Element Feuer (siehe Tannhäuser 9, Str. I, V. 4).

V. 7

***sô wil diu liebe lônén mir*** Erneut wird das Lohnversprechen aus der ersten und zweiten Strophe erwähnt. Dabei fällt auf, dass es von der exponierten Stelle am Anfang (Str. I, V. 1) über die dem ersten Adynaton nachgestellte Position (Str. II, V. 3) hier ganz in die Mitte der Strophe und der Adynata gerückt ist. Die Erfüllung des Lohnversprechens scheint also immer unwahrscheinlicher zu werden. Außerdem wird die Minnedame nur noch ***diu liebe*** genannt, was im Kontrast zum eingangs verwendeten Possessivpronomen (***Min frowe***, Str. 1, V. 1) steht und die zunehmende Distanz zum lyrischen Ich wiedergibt.

V. 9f

***mag ich den regen und den sné*** Die Wetterherrschaft ist eine typisch göttliche Qualität, die in der antiken Mythologie dem Göttervater Jupiter zugeschrieben wird. Wieder wird das Aussetzen eines Naturphänomens mithilfe eines Enjambements vor dem Verb ***erwenden*** (V. 10) sprachlich abgebildet.

V. 10

***erwenden, des hære ich si jehen*** Indem das ***jehen*** der Minnedame vom Beginn der Strophe hier noch einmal Erwähnung findet, wird ihre Rolle als Befehlerteilerin betont.

V. 11

***dar zuo den sumer und den klé*** Bei der Macht, die Jahreszeiten außer Kraft zu setzen, handelt es sich um eine Variation des Wetterherrschaftsmotivs. Dabei ist es vermutlich kein Zufall, dass ausgerechnet der Sommer, die Jahreszeit der Liebenden, ausgesetzt werden soll. Der ***klé*** erinnert an die Naturbeschreibung im Minnesang, in Tannhäusers zweitem Leich findet dort z.B. der Geschlechtsakt statt (siehe Tannhäuser 2, V. 59f).

V. 12

*sô mac mir liep von ir geschehen* Der Ausblick auf den Minnelohn verbindet das Ende des Liedes mit dem Lohnversprechen des Anfangs und bildet so den Rahmen für die Minneforderungen. Das lyrische Ich ist zwar im Verlauf des Liedes der Dame kein Stück näher gekommen, aber hofft unverändert auf den versprochenen Lohn.

### Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0530> (Stand: 12.3.2017).

GAIUS PLINIUS SECUNDUS: *Naturalis Historia*, hg. v. CARL MAYHOFF, 6 Bde., Teubner: Stuttgart 1897–1906.

PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphoses*, hg. u. kommentiert v. RICHARD JOHN TARRANT, Oxford 2004.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival. Studienausgabe*, mhd. Text nach der 6. Ausg. von KARL LACHMANN, Übersetzung v. PETER KNECHT, Einführung zum Text von BERND SCHIROK, 2. Aufl., de Gruyter: Berlin u. New York 2003.

### Literatur

CAMMAROTA (2009), S. 190–191.

WACHINGER (2006), S. 726–727.

PAULE (1994), S. 79–81.

CLAUDIA HÄNDL: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Kümmerle: Göppingen 1987 (GAG 467), S. 424–455.

RENATE HAUSNER: *Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg*, hg. von PETER STEIN u.a., Kümmerle: Göppingen 1980 (GAG 304), S. 281–384.

WALTER BLANK: *Deutsche Minnesang-Parodien*, in: *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978*, hg. v. VOLKER HONEMANN u.a., Niemeyer: Tübingen 1979, S. 205–218.

LANG (1936), S. 99–110.

SIEBERT (1934), S. 178–179.

## Tannhäuser 11: *Gegen diesen winnahten*

### Überlieferung

Auf der Vorderseite des Blattes 268 belegt das Lied die untere Hälfte der linken Spalte sowie knapp die obere Hälfte der rechten Spalte. Die Strophenanfänge sind mit blauen Initialen gekennzeichnet.

### Form

Die fünf zwölfversigen Strophen sind in Kanzonenform mit dem Schema ABB verfasst. Eher ungewöhnlich ist die Reimvariation im ersten und zweiten Stollen des Aufgesangs, bei der der Paarreim mit einer Reimreihe kombiniert wird (aabc ddbc). Hingegen ist der Abgesang mit zwei Paarreimen (eeff) sehr einfach gehalten.

### Inhalt

Wie nicht selten beim Tannhäuser korrespondiert der Inhalt mit der Form. Während die Themen des Aufgesangs variieren, finden sich in den Abgesängen der ersten drei Strophen die erotischen Höhepunkte der Schönheitsbeschreibung, in denen der letzten beiden Strophen hyperbolischer Frauenpreis.

Nachdem die erste Strophe in die Tanzszenerie eingeführt und die Minnedame als Protagonistin etabliert hat (*der schoenen mit dem kranze*, V. 6), folgt in den Strophen II und III ein ausführlicher Schönheitspreis derselben. Die vierte Strophe bezieht die (Tanz)Gesellschaft in den Frauenpreis mit ein, der schließlich in der fünften Strophe seinen Höhepunkt erreicht, in der das Tanzgeschehen vollkommen ausgeblendet ist.

Das lyrische Ich präsentiert sich im Verlauf des Liedes in verschiedenen Rollen, indem es sich in der Anfangs- und Schlussstrophe explizit als Sänger vorstellt (Str. I, V. 5 und Str. V, V. 2) und dazwischen als Tanzmeister auftritt, der die Tanzenden und allen voran die Minnedame anfeuert.

Die Wortwahl erinnert an Neidharts *dörper*-Lieder und veranlasst WACHINGER zu der Wertung: „Einige Motiv- und Wortreminiszenzen indizieren eine dörfliche Szenerie, doch fehlen bei aller Erotik alle grobianischen Züge“ (S. 727). Tatsächlich geht die Ausdrucksweise lediglich an den Höhepunkten der Schönheitsbeschreibung in der zweiten und dritten Strophe ins Derbe, dennoch ist nicht zu leugnen, dass die Minnedame auf ihre körperlichen Vorzüge reduziert wird. Vermutlich ist es aber gerade der Kontext des Tanzes mit den ihm eigenen Bewegungen, der diese Freizügigkeiten ermöglicht und so den Blick auf sonst Verborgenes freigibt (vgl. HÜBNER, S. 134). Erst in der fünften Strophe bekommt die Liebesbeziehung eine weitere Dimension, da Körper und Charakter gleichermaßen gepriesen werden (*Si ist sô minneclîch gestalt und lebt gar âne schande*, V. 12).

Doch ist es die Reihenfolge, in der die Strophen stehen, die die Beziehung zwischen lyrischem Ich und Minnedame nicht allein erotisch, sondern auch emotional bedeutsam wirken lässt. Denn im Verlauf des Liedes wird quasi die natürliche Entwicklung einer Liebesbeziehung nachvollzogen: Aus der unbestimmten Masse sticht eine Dame hervor (Strophe I), sie macht durch ihr Aussehen Eindruck (Strophe II, III), es kommt zu einer vorsichtigen Interaktion (Strophe IV) und schließlich gefällt sie auch durch innere Werte (Strophe V). Ganz allmählich erfolgt dabei eine Veränderung der Beziehung vom Anonymen hin zum Speziellen und vom rein Erotischen hin zu allgemeiner Bewunderung, die auch einem modernen Rezipienten eingängig ist. Dennoch dominieren selbstverständlich die Eindrücke der äußeren Schönheit der Minnedame dieses Lied, die aber nicht als Oberflächlichkeit gewertet werden dürfen, da sie in der Tradition des mittelalterlichen Frauenpreises zu verstehen sind (auf den spielerischen Charakter verweist KÜHNEL, S. 139).

Ungewöhnlich ist die *descriptio pulchritudinis* der Minnedame im Rahmen des Tanzes. Denn während in der zweiten Strophe konventionell mit der Beschreibung beim Scheitel begonnen wird, setzt die dritte Strophe bei den Füßen ein, geht bis zur Scham und modifiziert so das übliche Verfahren (vgl. TERVOOREN, S. 189). Die Blickrichtung des Sänger-Ich korrespondiert dabei mit dem Tanz, so dass „die dem Text eingeschriebene Bewegung eine Art *ordo artificialis* für die *descriptio*“ (KÜHNE

(2013), S. 25) generiert.

## Stellenkommentar

### I. Ankündigung des Wintertanzes

Das lyrische Ich in der Rolle des Tanzmeisters fordert mit Hinweis auf die Jahreszeit zur körperlichen Betätigung auf. Überraschend frühzeitig engt sich der Blickwinkel auf eine spezielle Minnedame ein (V. 6), mit der das lyrische Ich erotische Gedanken verbindet (V. 12).

V. 1

**Gegen diesen winnahten** Durch die Zeitangabe wird das Lied als Wintertanz charakterisiert und rückt damit in die Nähe der Neidhartschen Winterlieder, die in ländlicher Szenerie angesiedelt sind und das unangemessene Verhalten der *dörper* mit zahlreichen derb-erotischen Anspielungen ausgestalten.

V. 2

**solden wir ein gemellîchez trahen** Die Definition des erwarteten Tanzes als Vergnügen steht dem Geschehen bereits voran (zum Begriff *gemellîchez* siehe Tannhäuser 3, V. 85).

V. 4

**nu volgent mir, ich kan uns fröide machen** Hier inszeniert sich das lyrische Ich als Tanzmeister, der seinem Publikum ein Freudeversprechen macht. Auch in zwei der Leichs wird das Tanzmotiv mit *fröide* korreliert (siehe Tannhäuser 2 und 3).

V. 5

**Ich singe iu wol ze tanze** In einer Vortragssituation könnte dieser Vers besonders mitreißend gewirkt haben, da das lyrische Ich sich explizit in die Sänger-Rolle begibt.

V. 6

**und nim ir war, der schœnen mit dem kranze** Vom allgemeinen Tanzgeschehen wird nun der Blick auf eine Dame gerichtet, deren hervorstechendes Merkmal die Schönheit zu sein scheint und die durch den Kranz als die für das lyrische Ich bestimmte Minnedame gekennzeichnet ist (siehe *kranze* in Tannhäuser 3, V. 7).

V. 7

**ir rôsevarwen wange** Zur Erhaltung des Reims auf *lange* wird bei SIEBERT und in der Kieler Online-Edition zu *wange* konjiziert. Als erstes Merkmal der Schönheit wird die Wange benannt, deren Farbe nicht nur als Folge der körperlichen Betätigung verstanden werden kann, sondern auch auf die bevorstehende Minnebeziehung verweist.

V. 8ff

**ersæbe ich diu dar zuo, sô kônde ich lachen** Die Minnedame wird in ihrer Wirkung auf das lyrische Ich beschrieben. Dass sie *lachen* erzeugt, kann gewiss als Qualität gelten, da so der angestrebte Zustand der *fröide*, zunächst nur auf das Sänger-Ich bezogen, erreicht wird.

V. 10

**schrecket vor, sô ist mir wol ze muote** Mit dem Imperativ *schrecket vor* ist vermutlich eine Tanzfigur gemeint.

V. 11

***und ir gürtelsenken***

Zwar ist die Art der Bewegung nicht genau festzulegen, unfraglich ist jedoch, dass sie erotischen Charakter hat, indem sie dem lyrischen Ich einen „Einblick“ gewährt. Das Motiv findet sich auch in Tannhäusers Leich 4 (siehe V. 93) im Kontext der Tanzszenerie.

V. 12

***machet, daz ich underwîlent liebe muoz gedenken***

Die Minnedame weckt vor allem das körperliche Verlangen des lyrischen Ichs, was gut zur vergnügungsorientierten Stimmung des Tanzgeschehens passt sowie zu dem in den nächsten beiden Strophen folgenden Schönheitspreis, der sich ganz auf das Körperliche beschränkt.

## II. Schönheitspreis von den Haaren bis zur Brust

Der Schönheitspreis ist in das Tanzgeschehen eingebettet und wird von Anreden und Aufforderungen an die Minnedame gerahmt (V. 1f und V. 10ff). Die körperliche Beschreibung beginnt oben, wie es im Minnesang und in mittellateinischen *Carmina* üblich ist, endet aber abrupt bei den Brüsten, und damit dem erotischen Höhepunkt, und geht dann wieder in die (Tanz)Ansprache an die Minnedame über.

V. 1

***Du liebez, du guotez***

Indem diese Strophe mit dem Personalpronomen einsetzt, wird sofort deutlich, dass nun der Fokus auf einer Dame liegt, die der Rezipient vermutlich mit der ***schænen mit dem kranze*** (Str. I, V. 6) identifiziert. Die Attribute, die hier der Minnedame zugewiesen werden, sind sehr allgemein und könnten sowohl eine moralische Dimension beinhalten als auch nur als äußerliche Beschreibung verstanden werden.

V. 2

***tuo hin, lâ stân, du wunder wol gemuotez***

Diese Imperative lassen sich in ihrer Bedeutung nicht eindeutig klären. Es könnte sich um Aufforderungen im Rahmen des Tanzes handeln. SIEBERT versteht sie im Kontext des *gürtelsenkens* (Str. I, V. 11) als Zurufe beim Ordnen der Kleidung (vgl. S. 179), sie könnten auch auf die folgenden Locken bezogen sein, die *wol stênt* (V. 3), also keiner weiteren Pflege bedürfen.

V. 3f

***wol stênt dîniu löckel***

Die vielen Diminutive (*mündel, öngel*, V. 4) erinnern an die Neidhartsche Liedtradition und könnten ein Hinweis auf eine dörfliche Szenerie sein. Sie drücken nicht nur Zärtlichkeit aus, sondern sind auch geeignet, die Autorität der Minnedame infrage zu stellen, die so erreichbar erscheint.

V. 5

***Rôsevar dîn wengel***

Hier wird das Schönheitsattribut aus der ersten Strophe wieder aufgegriffen (Str. I, V. 7) und durch die Wiederholung eingängig.

V. 6

***dîn kellî blanc, dâ vor stêt wol dîn spengel***

Die Spange wirkt wie ein reizvolles Hindernis, das den Zugang zur *kellî blanc* erschwert und sie damit noch erstrebenswerter wirken lässt.

V. 7

***du rechtez sumertöckel***

Dieser Neidhartsche Begriff findet sich auch schon im ersten Leich (siehe V. 110), wird dort aber auf eine ganze Gruppe von Damen angewandt.

V. 8

***reitval dîn hâr, rehte als ichs wûnschen solde*** Es überrascht, dass das Haar noch einmal angesprochen wird, nachdem es in V. 3 bereits hinreichend gelobt wurde und nun eigentlich der Blick weiter nach unten wandern müsste. Der Blickrichtung von oben nach unten folgend wäre es denkbar, dass die eventuell offen auf den Schultern liegenden Haarspitzen gemeint sind. In jedem Fall ergibt sich dadurch eine Art retardierendes Moment: Der Rezipient erwartet eine Beschreibung vom Hals abwärts, stattdessen wird auf das Haar zurückgegriffen, dessen Farbe nun hervorgehoben wird, während zuvor nur seine Beschaffenheit benannt wurde.

V. 9

***Gedrât dîne brüste*** Als Höhepunkt werden die Brüste als erotische Zone der Minnedame dargestellt.

V. 10

***nu tanze eht hin, mîn liebez, mîn gelüste*** Die Schönheitsbeschreibung bricht ab und man wird in die Tanzszenerie zurückversetzt. Gegenüber dem Strophenbeginn steigert sich die Anrede der Minnedame zu *mîn gelüste* und ist damit eindeutig erotisch konnotiert.

V. 11

***là si tütli blecken*** Der handschriftliche Wortlaut ist unverständlich, am meisten leuchtet WACHINGERS Vorschlag *si tütli* ein (vgl. S. 728), da er sich am besten in den inhaltlichen Kontext einfügt, indem er Bezug zu der zuvor beschriebenen Brust nimmt.

V. 12

***ein wêninc durch den willen mîn, dâ gegen muoz ich schrecken*** Auch das Sânger-Ich ist noch immer in das Tanzgeschehen eingebunden. Die Tanzbewegung bildet seine innere Haltung gegenüber der Minnedame ab: Es bewegt sich rasch auf sie zu. Vermutlich ist der Tanz hier als Metapher für andere körperliche Aktivitäten zu verstehen.

### III. Schönheitspreis von den Füßen bis zur Scham

In einer Gegenbewegung zur zweiten Strophe setzt die Beschreibung der Minnedame in dieser Strophe bei den Füßen an und geht bis zur Scham, so dass beide Schönheitspreisstrophen jeweils in der erotisch besetzten Körpermitte der Minnedame enden. Aufgrund der vielen Wechsel zwischen Betrachten der Minnedame und Adressierung der Tanzgesellschaft attestiert KÜHNE dem Sânger-Ich eine „merkliche Atemlosigkeit“ (KÜHNE (2013), S. 25).

V. 1

***Nû lachet aber mîn flêhen*** Das *lachen* der ersten Strophe (V. 8) wird wieder aufgenommen. Da *mîn flêhen* wahrscheinlich als Akkusativobjekt aufzufassen ist, ist es hier wohl die Minnedame, die lachend reagiert. Etwas vage bleibt, was mit *flêhen* gemeint ist, es könnte sich auf die kühne Aufforderung in Strophe II beziehen (siehe V. 11).

V. 2

***ich schrecke, sô dir blæzent dîne zehen*** Die Annäherung an die Minnedame als Zweck des Tanzes wird hier offensichtlich.

V. 3

*vil schoenu forme und herzeliebiu minne* Es fällt auf, dass die körperliche Qualität vor der emotionalen Wertigkeit genannt wird.

V. 5f

*Nû tanze eht hin, mîn süezel* Die Tanzbewegungen dienen dazu, die Schönheit der Minnedame zu präsentieren. Besonders ausführlich werden die Füße gepriesen, vermutlich da sie für den Tanz als entscheidende Körperteile gelten müssen.

V. 7f

*swem daz niht gevellet* Die Anziehungskraft der Minnedame wird für allgemeingültig erklärt und ihre Schönheit damit noch mehr aufgewertet.

V. 10

*lindiu diehel, reitbrûn ist ir meinel* In genau derselben Formulierung findet sich dieses *Hapax legomenon* bereits in Tannhäuser 4, V. 128. Bei *meinel* handelt es sich höchstwahrscheinlich um die Umschreibung des weiblichen Sexualorgans. Ganz genau könnte damit der *Mons Veneris* gemeint sein, was einen Bezug zur Sage bieten würde. Der Ausdruck könnte aber auch „eine einfache Bezeichnung des ganzen Körperteils“ (SCHWARZ, S. 398) sein.

Es könnte als Diminutiv des auch bei Neidhart belegten *mein* angesehen werden (vgl. LEXER Bd. I, Sp. 2079–2080 u. BMZ, Bd. II, Sp. 111a). Zur Fraglichkeit dieser Lesart und weiteren Deutungsmöglichkeiten von *meinel* siehe Tannhäuser 4, V. 128.

V. 11

*ir sitzel gedrolle* Im Anschluss an *meinel* wird ein weiteres erotisch konnotiertes Körperteil beschrieben.

#### IV. Aufforderung der Tanzgesellschaft zur Verehrung der Minnedame

Aus dem Frauenpreis durch das Sängler-Ich entwickelt sich im Rahmen des Tanzgeschehens folgerichtig der Anspruch einer kollektiven Verehrung. Das Sängler-Ich zieht sich auf die in Strophe I etablierte Rolle des Tanzmeisters zurück und nutzt sie zur Aufwertung der Minnedame. Unklar bleibt jedoch, an wen genau sich die Appelle dieser Strophe richten. Es könnten sowohl die mittanzenden Damen gemeint sein, die an die Minnedame nicht heranreichen können (siehe V. 11), als auch die Konkurrenten des Sängler-Ichs, deren Herzen sie bricht (siehe V. 6). Oder – und das ist aufgrund der Unbestimmtheit der Situation sehr wahrscheinlich – es könnte eine gemischte Tanzgesellschaft angesprochen sein, die die beiden eben skizzierten Gruppen einschließt.

V. 1

*Iu sî der tanz erlobet* Während in Strophe I noch allgemein zum Tanz geladen wurde (siehe V. 4), ist die Teilnahme nun an eine Bedingung geknüpft, nachdem die Minnedame die Szenerie betreten hat.

V. 2

*sô, daz ir mîne frouwe niht bestoubet* Diese Einschränkung der zuvor erteilten Erlaubnis könnte entweder ganz allgemein so zu verstehen sein, dass man der Minnedame Respekt zollen sollte, oder sie könnte erotisch konnotiert sein, in dem Sinne, dass niemand anderes sich ihr nähern sollte, um sie zu „beschmutzen“.

V. 3f

**seht an si niht dicke** Dieser Vers für sich genommen vermittelt den Eindruck, dass das Sänger-Ich das Beschauen der Dame aus Eifersucht untersagt, die im nächsten Vers ausgesprochene Warnung **daz ir verliesent iuwer sinne** (V. 4) ersetzt die Gefahr für den Sänger durch die Gefahr für die Betrachter. Auf diese Weise wird die Minnedame in ihrer Vollkommenheit gewissermaßen sakralisiert, da sie mit einem „Unschaubarkeits“-Topos belegt wird. Dieser ist aus der antiken Tradition bekannt und wird z.B. in der *Actaeon*-Sage thematisiert, in der der Protagonist den Tod findet, weil er *Diana* beim Baden beobachtet (vgl. Ovid, *Metamorphosen*, III, 138–252).

V. 5

**Ir zimt so wol daz lachen** Das Motiv des Lachens wird wieder aufgenommen und als weiteres Qualitätsmerkmal der Dame umgedeutet (siehe Tannhäuser 1, V. 78; 3, V. 84; 4, V. 107; 7, Str. II, V. 10; zum Motiv des Lachens vgl. KISCHKEL, S. 162–163). Während bisher nur die optische Wirkung der Minnedame beschrieben wurde, ist es nun erstmalig eine ihrer Handlungen, die dem lyrischen Ich positiv auffällt.

V. 6

**daz tusent herzen muesten vor ir krachen** Dieser onomatopoetische Ausdruck verdeutlicht die Allmacht der Dame. Mit dem **krachen** könnten gleichzeitig die beim Tanz entstehenden Geräusche nachempfunden sein. Eine fast gleichlautende Wendung wird auch in Tannhäuser 7 verwendet (siehe Str. II, V. 14).

V. 7f

**ir loslichen blicke** Die Minnedame verführt nicht nur passiv durch Betrachtung ihrer Schönheit, sondern scheint das lyrische Ich zu ermuntern. Es ist naheliegend, dass sie diese Wirkung auch auf die übrigen Tänzer ausübt.

V. 8

**twingent mich, owe, daz tuot ir minne** Dieser Klageruf inmitten der Ausgelassenheit des Tanzes ist auffällig, zumal er singularur bleibt. Die direkte Verbindung mit dem Begriff der **minne** lässt vermuten, dass hier die Haltung des Minnesangs anzitiert wird, zumal zwei Verse darauf der hyperbolische Frauenpreis anschließt.

V. 9

**Stet höher, lat slichen** Das Sänger-Ich begibt sich aus der Rolle des Minnenden zurück in die des Tanzmeisters.

V. 10

**der schaenen, der sol man ze rehte entwichen** Wie schon zuvor (siehe Str. II, V. 12) wird über die Tanzbewegung das Verhältnis zur Minnedame ausgedrückt. Während das lyrische Ich sich auf die Minnedame (emotional) zu bewegt, wird nun die Tanzgesellschaft aufgefordert, sich zurückzuziehen, vermutlich als Zeichen des Respekts. Das unpersönliche **man** könnte sich erneut sowohl auf die männlichen Konkurrenten beziehen als auch auf die anderen Damen, die mit der Minnedame nicht mithalten können. Die Modaladverbiale **ze rehte** betont dabei wiederum die Verehrungswurdigkeit der Minnedame.

V. 11f

**waz kann ir gelichen?** In diesem pauschalen Unvergleichbarkeitstopos, der in Form einer rhetorischen Frage und deren Antwort die Minnedame zur Schönsten erklärt, findet der Frauenpreis seinen Höhepunkt.

## V. Allgemeiner Preis der Minnedame

Das Tanzgeschehen wird in dieser letzten Strophe vollkommen ausgeblendet und das lyrische Ich übernimmt nunmehr ganz die Rolle des Minnenden, indem es die Minnedame ausführlich preist. Anders als in der zweiten und dritten Strophe werden mit den äußerlichen Merkmalen auch charakterliche verbunden und so wird – für den Rezipienten vermutlich offensichtlich – die Tradition des hohen Sanges aufgegriffen.

V. 1

**Ach, si ist sô schæne** Wie eingangs (siehe Str. I, V. 6) wird die Schönheit als vornehmliches Merkmal der Minnedame benannt.

V. 2

**daz ich ir lop mit mînem sange kræne** Die explizite Annahme der Sänger-Rolle, die sonst nur ganz zu Beginn des Liedes in der ersten Strophe stattfindet (siehe Str. I, V. 5), bildet einen Rahmen, in den die Strophen II bis IV eingebettet sind. Die Funktion des Singens hat sich aber gewandelt: Sollte es in Strophe I noch zum Tanzen dienen, das in den folgenden Strophen ausgeführt wird, erfolgt es hier einzig zum Preis der Minnedame. Dabei stellt das Sänger-Ich seine eigene Bedeutung heraus, da es mit seinem Gesang erst ermöglicht, dass der Ruhm der Minnedame verbreitet wird.

V. 3f

**Ir wol stenden hende** Das Lob der Hände steht im deutlichen Kontrast zu den in den Strophen II und III beschriebenen, vornehmlich erotisch konnotierten Körperteilen. Durch den Vergleich mit einer Königin wird der Minnedame ein höherer Rang zugewiesen, der im Gegensatz zur eher ländlichen Szenerie steht, die in den vorangegangenen Strophen durch die Wortwahl und das Tanzmotiv evoziert wurde.

V. 6

**da bi so kan si gemelliche klaffen** Nach dem Lachen und den Blicken in der vierten Strophe wird als weitere Handlung der Minnedame ihre Geschwätzigkeit hervorgehoben. Dabei bleibt unklar, ob dieses Lob eventuell ironisch gemeint ist und dazu dient, den Frauenpreis zu brechen. Indem das Adjektiv **gemelliche** wieder aufgenommen wird (siehe Str. I, V. 2), wird der Bogen zum Beginn des Liedes geschlagen, das Vergnügen ist hier nun ganz auf die Minnedame übertragen.

V. 7

**gar ane missewende** Diese Wendung kann sich sowohl auf den vorangehenden Preis als auch auf die folgende Beteuerung beziehen, in beiden Fällen hätte sie affirmativen Charakter.

V. 8

**neme ich si für eine keiserinne** In klimatischer Anordnung überbietet der Kaiserin-Vergleich den Königin-Vergleich. Es ergibt sich ein merkwürdiger Kontrast zur zuvor gelobten Qualität des **klaffen** (V. 6), die kaum zum Habitus einer adeligen Persönlichkeit passen mag.

V. 9ff

**Des setze ich ze pfande** Abschließend beschwört das lyrische Ich die (moralische?) Vorrangstellung der Minnedame, um diese weiter zu erhöhen.

V. 12

**Si ist so minnenlich gestalt und lebt gar ane schande**

Der letzte Vers der Strophe

und des Liedes fasst die äußere und innere Schönheit der Minnedame zusammen. Die Formulierung *gar âne schande* ist im Kontext ihres vor allem in den Strophen II bis IV beschriebenen aufreizenden (Tanz)Verhaltens vielleicht mit einem Augenzwinkern zu verstehen.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0531> (Stand: 12.3.2017).

*Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.

*Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, 2. Aufl., hg. v. BENEDIKT KONRAD VOLLMANN, Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. 2011 (Bibliothek des Mittelalters 23).

PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphoses*, hg. u. kommentiert v. RICHARD JOHN TARRANT, Oxford 2004.

## Literatur

UDO KÜHNE: ‚Liebe‘ als poetologisches Konzept der mittelalterlichen Liebeslyrik, in: *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbacher Kolloquium 2008* (Wolfram Studien 11), hg. v. SUSANNE KÖBELE, Erich Schmidt: Berlin 2013, S. 39–66.

GERT HÜBNER: *Gesang zum Tanz im Minnesang*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 111–136.

UDO KÜHNE: *Aspekte einer Poetologie des mittelalterlichen Tanzes*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 51–68.

CAMMAROTA (2009), S. 191–194.

WACHINGER (2006), S. 727–729.

HANS SCHWARZ: *Das Diminutiv mhd. ‚meinel‘ beim Tannhäuser und das Grundwort ‚mein‘ im Faszschwank*, in: *ZfdPh* 119 (2000), S. 397–409.

HELMUT TERVOOREN: *Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik*, in: *Schoeniu wort mit süezeme sange. Philologische Schriften*, hg. v. HELMUT TERVOOREN, Schmidt: Berlin 2000, S. 96–113.

JÜRGEN KÜHNEL: *Der Minnesänger Tannhäuser. Zu Form und Funktion des Minnesangs im 13. Jahrhundert*, in: *Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises ‚Deutsche Literatur des Mittelalters‘*, hg. v. HORST LANGER u.a., Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 1989 (Deutsche Literatur des Mittelalters 4), S. 125–151.

CLAUDIA HÄNDL: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Kümmerle: Göppingen 1987 (GAG 467), S. 424–455.

RENA LEPPIN: *Studien zur Lyrik des 13. Jahrhunderts: Tannhäuser, Friedrich von Leiningen*, Kümmerle: Göppingen 1980, S. 3–40.

HERBERT HERZMANN: *Zum ‚Realismus‘ in der deutschen Literatur des Spätmittelalters*, in: *Daphnis* 5 (1976), S. 1–36.

LANG (1936), S. 98.

PAULE (1994), S. 82–102.

SIEBERT (1934), S. 179–180.

## Tannhäuser 12: *Hier vor dô stuont mîn dinc alsô*

### Überlieferung

Die ersten beiden Spruchstrophen stehen in der unteren Hälfte auf der Vorderseite des Blattes 268, darunter beginnt die dritte Strophe mit den ersten beiden Zeilen, deren Rest zusammen mit der vierten und fünften Strophe in der oberen Hälfte der linken Spalte auf der Rückseite des Blattes 268 zu finden ist. Alle Strophen sind mit roten Initialen abgesetzt.

In der Berliner Liederhandschrift mgq 414 sind sieben thematisch ähnliche Strophen überliefert, von denen die ersten beiden in einem direkten Überlieferungszusammenhang mit den Strophen I, II und IV aus C stehen.

### Form

Die fünf Strophen umfassen jeweils zehn Verse, mit Ausnahme der dritten, die nur acht Verse zählt und bei der vermutlich zwei verloren gegangen sind (vgl. SIEBERT, S. 181). Die ersten vier Verse sind kreuzgerimt, die folgenden sechs stehen im Paarreim. Ein Vers umfasst in der Regel sieben Hebungen, nach den ersten vier steht eine Mittelzäsur mit stets einsilbig voller Kadenz, die Schlusskadenzen sind hingegen alle zweisilbig klingend. Wie auch im anderen Tannhäuser-Ton mit dezidierter Sangspruchthematik werden Langzeilen verwendet, die eventuell eingesetzt werden, um das Genre zu charakterisieren (siehe Tannhäuser 14).

### Inhalt

Die Spruchstrophen beschreiben mit topischen Wendungen und Motiven das Unbill des Fahrendaseins. Daher ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich in zahlreichen Sangsprüchen Interferenzen finden. Selbst Anklänge an der ersten Strophe an Spervogel (MF22,9ff) und Reinmar dem Alten (MF164,30ff) beweisen keinen Überlieferungszusammenhang, sondern könnten auch auf die Formelhaftigkeit der Sangspruchdichtung zurückzuführen sein.

Die ersten beiden Strophen sind dabei thematisch und stilistisch besonders typisch: Es wird die Klage über das unstete Leben des Fahrenden geführt und die Dichotomie *gast – wirt* bemüht. Die dritte Strophe ist mit der Imagination eines Hausbaus mit personifizierten Mängeln schon ausgefallener, genau wie die vierte, die einen Flusskatalog als Beweis für die weiten Reisen anführt. Beides findet sich eigentlich erst viel später, meist bei den Meistersängern. Die letzte Strophe erwähnt die Fahrendenthematik nur am Rande, denn sie ist einer komprimierten Hofzucht gewidmet, die ein Vater seinem Sohn mit auf den Weg gibt.

In diesem Ton sind also unterschiedliche Traditionen der Spruchdichtung vereinigt: Von der klassischen Fahrendenklage, die sich schon in ganz frühen Sprüchen ähnlich findet (Strophe I bis II), über Spruchthemen, die eigentlich erst nach Tannhäuser populär werden (Strophen III bis IV), bis hin zur reinen Didaxe (Strophe V). In der überlieferten Reihenfolge lesen sich die Sprüche daher beinahe wie ein chronologischer Durchgang durch die Gattung Sangspruch (zum Gattungsbegriff vgl. TERVOOREN, S. 118). Es ist aber auch möglich, dass je nach Anlass nur eine oder zwei Strophen aus dem Repertoire vorgetragen wurden. Allein die ersten beiden Strophen bilden eine inhaltliche Einheit und sind wohl stets gemeinsam rezipiert worden.

### Stellenkommentar

#### I. Zeitklage: Wandel der Lebensumstände

Die Veränderung der Lebenssituation des Sänger-Ichs wird durch die antithetische Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit beschrieben. Dabei unterstützt die formale Struktur durch die Zweiteilung der Verse mit Mittelzäsur an vielen Stellen die inhaltliche (vor allem V. 3 und V. 5ff).

#### V. 1

**Hie vor stuont mîn dinc alsô** Hier ist bewusst eine sehr allgemeine Formulierung gewählt, die alle Lebensumstände einschließt.

**daz mir die besten jâhen** Die moralische Qualität der Urteilenden soll vermutlich auch auf den Beurteilten verweisen.

#### V. 2

**Ich wære den liuten sanfte bî** Diese Formulierung erinnert an eine Spruchstrophe Reinmars des Alten: *die mir dâ sanfte wâren bî* (MF164,37). Nur bezieht sich dort das Verhalten auf die Gesellschaft der Zuhörenden gegenüber dem Sänger-Ich und nicht umgekehrt. In beiden Fällen wird nicht präzisiert, ob allein der Gesang bzw. seine Wertschätzung gemeint ist oder ob die Formulierung die Beziehung im Allgemeinen charakterisiert.

**dô hât ich holde mâge** Das Substantiv *mâge* bezeichnet in seiner Grundbedeutung die Verwandtschaft, könnte jedoch hier auch im übertragenen Sinne die geistige Nähe meinen.

#### V. 3

**Si kèrent mir den rugge zuo** Dieser Vers ist beinahe wortwörtlich so bei Spervogel zu finden: *si kèrent ime den rugge zuo* (MF22,13), nur dass dort nicht ein lyrisches Ich Objekt der Abwendung ist, sondern ein personales *ime*, das zuvor als armer Mann beschrieben wurde. Während bei Spervogel zuerst die gegenwärtige missliche Lage ausgeführt und dann einer besseren Vergangenheit gegenübergestellt wird, übrigens mit ganz ähnlichen Worten wie im vorangegangenen Tannhäuservers – *sô hât er [ ] holde mâge* (MF22,14) –, wird bei Tannhäuser die chronologische Reihenfolge eingehalten. Gekennzeichnet wird dies auch durch den Wechsel ins Präteritum nach der Zäsur: **die mich sô gerne sâhen**. Sicherlich ist neben der Variation einer der Gründe für diese Umstrukturierung die Verstärkung des Vorher-Nachher-Kontrasts, mit dem hier gearbeitet wird: Vor der Folie der angenehmen Vergangenheit wirkt die Gegenwart umso trostloser.

#### V. 4

**sô grüezent si mich träge** Zugunsten der antithetischen Struktur wird dieser bei Spervogel direkt folgende Vers an das Ende des vierten Verses verschoben. Der zögerliche Gruß steht metaphorisch für den Verlust des gesellschaftlichen Ansehens, der mit den materiellen Einbußen verbunden ist.

#### V. 5

**Mîn dinc hât sich gefüezet sô** Diese *variatio* des Eingangsverses ist eingängig und führt passend zum Wechsel im Reimschema einen neuen Aspekt des Themas ein.

**daz ich muoz dem entwîchen** Wird der gesellschaftliche Abstieg des Sänger-Ichs zuvor nur angedeutet (siehe V. 4), wird im Folgenden dargestellt, wie sich die Hierarchie verkehrt hat, indem dasselbe Verb aus dem semantischen Bereich des Unterwerfens, das in der Vergangenheit einem nicht weiter spezifizierten Vertreter der Gesellschaft vorbehalten war, nun in der Gegenwart dem Sänger-Ich zugeschrieben wird.

#### V. 6ff

**der mir ê von rechte entwîch** Dies ist der einzige Vers, in dem in der ersten Hälfte die Vergangenheit und in der zweiten die Gegenwart geschildert wird, in den folgenden beiden wird wiederum achronologisch mit der Gegenwart begonnen.

V.7

**si sint alle wirte nû** Die Verkehrung der Hierarchie wird hier entsprechend eines bekannten Sangspruchtopos an der Dichotomie von *gast* und *wirt* exemplifiziert. Indem sich das lyrische Ich der Gruppe der *geste* zuordnet, gibt es sich als fahrender Sänger zu erkennen (siehe auch Tannhäuser 14, Str. IV).

V.8

**und bin ich doch der selbe** Der Wandel der äußeren Umstände wird als Gegensatz zur charakterlichen Beständigkeit des Sänger-Ichs formuliert.

V.9

**das leben ist unstate** Als eine Art Fazit wird das Leben als *gast* mit diesem für den Fahrenden typischen Adjektiv bezeichnet.

V.10

**dünke ieman daz es senfte si** In diesem letzten Vers wendet sich das Sänger-Ich erstmals an sein Publikum, und zwar als Urteilsinstanz.

Die Qualität der *senfte* wird nun vom Verhalten des Sänger-Ichs (siehe V. 2) auf die Lebensumstände übertragen, die – und das ist wiederum ein Kontrast – dieses Prädikat nicht verdienen.

**der tuo, als ich tate** Mit dieser Aufforderung zum Nacherleben wendet sich das Sänger-Ich an das Publikum, um das Ausmaß seines Leidens zu verdeutlichen.

## II. Zeitklage: Verlust der Heimat

Die zweite Strophe steht in einem engen inhaltlichen Zusammenhang zur ersten, was schon allein anhand der ähnlichen Wortwahl deutlich wird. Doch variiert sie das Thema der Zeitklage, denn während es in der ersten Strophe mehr um die allgemeinen Lebensumstände geht, steht in der zweiten Strophe das Motiv der Heimatlosigkeit im Vordergrund. Es wird also in der Lebenssituation konkretisiert, was in der ersten Strophe noch vage und allgemeingültig bleibt. Zudem ist der als Gegenwart beschriebene Zustand hier Folge eines Fehlverhaltens des Sänger-Ichs. Hingegen wird das Sänger-Ich in der ersten Strophe als durchweg positiv charakterisiert, die Lebenssituation scheint vielmehr aus einem gesellschaftlichen Wandel zu resultieren.

V. 1

**Sô mir mîn dinc niht ebne gât** Durch die Wiederaufnahme des Begriffs *dinc* wird eine Verbindung zur ersten Strophe hergestellt. Jedoch wird die Lage durch die Beschreibung *niht ebne* sofort als negativ gekennzeichnet.

V.2

**sô denke ich sâ gegen Nüerenberc** Diese Stadt wird als Heimat des Sänger-Ichs benannt. Ob es sich hierbei um die Geburtsstadt oder einen späteren Aufenthaltsort, der besonders angenehm war, handelt, ist sekundär. Rückschlüsse auf das Leben des Tannhäusers, wie sie noch CAMMAROTA vornimmt (vgl. S. 194), sind selbstredend nicht belegbar.

**wie sanfte mir dâ were** Wie schon in Strophe II wird die positive Vergangenheit mit dem Motiv der *senfte* verbunden.

V. 3f

**Ich wolde haben dâ genuoc** Die Forderung nach einem bleibenden Aufenthaltsort, an dem das Sänger-Ich bekannt und anerkannt ist, wird mit dem Wunsch nach materieller Sicherheit verknüpft. Wohingegen das Fahrendendasein unvermeidlich mit Armut einherzugehen scheint.

V. 4

**geloubet mir ein mere** Zur Bekräftigung des Vorsatzes wird das Publikum angesprochen.

V. 5ff

**ich tet vil manizez hie bevor** Die antithetische Struktur der Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart wird analog zu Strophe I verwendet. Doch wird hier die Situation als Folge des Unwissens des Sänger-Ichs dargestellt, das es dementsprechend bereut: **daz mich nu riuwet sere**. Wie in Strophe I wird als Verb für das Handeln des lyrischen Ichs *tuon* verwendet. Daher könnte angenommen werden, dass die Aufforderung *der tuo, als ich tate* (Str. 1, V. 10) meint, dass auch die hier angesprochenen Fehltritte nachvollzogen werden sollen, da nur so das volle Ausmaß der Leiden erlebt werden könne.

V. 8

**des lade ich die fromden in** Die Folgen des gesellschaftlichen Abstiegs werden wie schon in Strophe I anhand des *gast-wirt*-Motivs exemplifiziert. In einer Klimax wird zunächst beschrieben, dass das Sänger-Ich nur noch sehr selten selbst Fahrende aufnehmen kann, also nicht mehr als *wirt* fungiert. Daraufhin wird im nächsten Vers die implizite Folgerung, dass das Sänger-Ich selbst fährt und dementsprechend vom *wirt* zum *gast* geworden ist, mit dessen Anrede als *gast* veranschaulicht.

V. 9

**wol uf, her gast, ir sult enwec** Der an den *gast* gerichtete Sprechakt findet sich auch häufig bei Walther (vgl. z.B. Unmutston, 12, II, L31,23ff) und dient der Veranschaulichung, indem die schon zuvor eingeführten Dichotomien Armut vs. Reichtum und Heimat vs. Umherziehen personifiziert werden.

V. 10

**in weiz, ob ieman disiu fuore** Mit *fuore* ist eine ähnlich allgemeine Formulierung wie *dinc* gewählt, die sich zudem etymologisch auf *varn* zurückführen lässt und somit auf das Fahrendendasein verweist. Auch klingt hierbei Walthers Gastspruch aus dem Unmutston an, in dem er für das Fahrendendasein den Begriff *gougelfuore* prägt (vgl. 12, II, V. 7, L32,29).

### III. Hausbau mit personifizierten Mängeln als Helfern

Das Sänger-Ich beschreibt einen Hausbau, der den Versuch abbildet, sesshaft zu werden. Als Helfer stehen nur personifizierte Mängel zur Verfügung, weshalb es nicht verwundert, dass er schlussendlich scheitert.

V. 1

**nach tumber liute rate** Das Scheitern des Hausbaus wird durch die Charakterisierung der Helfer als *tumbe liute* schon im ersten Vers vorweggenommen.

V. 2ff

**die sint alsô genennet** Die im Folgenden aufgezählten sprechenden Namen dienen vor allem zur Verdeutlichung der Besitzlosigkeit des Sänger-Ichs, was mit *Unrat* (V. 3) und *Seltenrich* (V. 4) un-

missverständlich ausgedrückt wird. Allein der *her Schaffenicht* (V. 3) fällt hier aus der Reihe, denn er benennt eine negative Eigenschaft des Sänger-Ichs, die, ähnlich wie in der zweiten Strophe, als Ursache für die Armut gedeutet werden könnte.

V. 5

**Der Zadel und der Zwifel** Dieses Helferpaar verbindet wiederum eine Umschreibung der Armut mit einem Ausdruck der Unfähigkeit, der sich vermutlich auf das Sänger-Ich beziehen soll. Dieselben Personifikationen finden sich auch bei Bruder Wernher, wo sie ebenfalls im Kontext eines Hausbaus erwähnt werden. Während Tannhäuser ihnen die Rollen ungeeigneter Helfer zuschreibt, treten sie bei Bruder Wernher als Feinde auf, die den Hausbau belagern:

*Ich buwe ein hus, dar inne wil gesinde wesen.*

*der Zadel und der Zwifel sint mit here da vur gesezzen,*

*unde der Mangel wirfet so gewalteclichen da in* (Ton V, 60, V. 1–3).

V. 6

**her Schade und ouch her Umbereit** Die letzten beiden Personifikationen scheinen sich nicht mehr auf das Sänger-Ich, sondern auf das Haus zu beziehen, das unvollendet bleibt. Im Vergleich zum Spruch Bruder Wernhers fällt auf, dass der dort personifizierte *Mangel* (Ton V, 60, V. 3) durch diese beiden Begriffe im Sinne einer *aemulatio* überboten wird.

V. 8f

Zwei Verse fehlen an dieser Stelle, eventuell sind sie beim Abschreiben verloren gegangen. Dann läge die Überlegung nahe, dass in ihnen weitere untaugliche Helfer beim Hausbau aufgezählt wurden (vgl. SIEBERT, S. 182). Dementsprechend hätte es auch keine inhaltliche Progression gegeben und sie konnten umso leichter vergessen werden.

V. 10

**so wizzent, daz mir von dem buwe** Wie schon in den ersten beiden Strophen wendet sich das Sänger-Ich im letzten Vers an das Publikum.

**her in den buosen snie** Das Unbehaustsein wird hier verdeutlicht, indem der Körper des Sänger-Ichs als dem Wetter ausgesetzt beschrieben wird, der zuvor dargestellte Hausbau also ergebnislos geblieben ist.

#### IV. Flusskatalog

Vor allem im Spätmittelalter wurden Aufzählungen von Flüssen zu einem Topos der Sangspruchdichtung, der die Weltgewandtheit der Fahrenden darstellen sollte. Aber schon Walther nimmt einen kurzen Flusskatalog als Einleitung in einen seiner Sangsprüche, vermutlich um den folgenden politischen Aussagen mehr Autorität zu verleihen (vgl. Unmutston, 12, I, L31,13ff). In dieser Strophe wird der Autoritatsbeweis zum einzigen Thema und die Flussnamen stehen im Mittelpunkt des Interesses. Insgesamt sind es 18 an der Zahl, die jeweils einen Halbvers in Anspruch nehmen und durch die Nennung eines Ortsnamen lokalisiert werden.

V. 1

**Rome bi der Tiver lit** Der Flusskatalog beginnt im heutigen *Italien*, ausgehend von *Rom*, dem religiösen Zentrum des europäischen Mittelalters und der Residenzstadt des Papstes.

V. 2

**als der Tronte vur Pitschier hin** Mit *Pitschier* könnte die italienische Stadt *Ascoli Piceno* ge-

meint sein, die am *Tronto* liegt (vgl. SIEBERT, S. 182).

***diu Tuzer gât vür Rezzen*** Wahrscheinlich geht ***Rezzen*** auf das lateinische *Rezia* zurück, bezeichnet also *Rhätien*. Ein Fluss, der ***Tuzer*** oder ähnlich heißt, ist in dieser Region nicht bekannt, doch in der Nähe des *Gottthards* entspringt ein Fluss mit Namen *Tosa*. SIEBERT vertritt die Ansicht, dass dieser gemeint sein könnte, da in älterer Zeit *Rhätien* das Land bis zum *Gottthard* zugerechnet wurde (vgl. SIEBERT, S. 182–183). Diese Annahme scheint zwar etwas weit hergeholt, ist bisher aber die einzig annähernd plausible Vermutung.

V. 3

***dur Safœ gât diu Nise*** Mit ***Nise*** ist vermutlich die *Isère* gemeint, SIEBERT konjiziert auch entsprechend (vgl. S. 182).

V. 7f

***vür Piulan gât diu Nise*** Während bisher nur Städte bzw. Regionen benannt wurden, werden mit *Piulan* und *Unger lant* zwei Länder aufgezählt, die zudem außerhalb des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation liegen. So wird der Eindruck einer umfassenden Reiseroute vermittelt, die aber trotzdem noch im Bereich des Möglichen liegt.

V. 9

***Brâge bi der Woltach lit*** Unter ***Woltach*** die *Moldau* zu verstehen, ist nicht nur geographisch, sondern auch etymologisch naheliegend (Verdeutschung des slawischen *Wltawa*, vgl. SIEBERT, S. 182).

V. 10

***swer des gelouben welle niht*** Wiederum steht eine Wendung an das Publikum am Ende, mit einer Beteuerungsformel wird es aufgefordert, die Angaben nachzuprüfen.

## V. Ratschlag zum Verhalten am Hofe

Diese Strophe hat anders als die übrigen einen lehrhaften Charakter. Es werden im Rahmen eines Gespräches zwischen Vater und Sohn Verhaltensregeln definiert. Dies ist eine der wenigen Stellen in Tannhäusers Œuvre in C, an denen das lyrische Ich als moralische Instanz fungiert. Ein Bezug zu den Hofzuchten, die unter der Autorsignatur „Tannhäuser“ aufgeschrieben wurden, ist nicht auszuschließen.

Gleichzeitig stellt das Sänger-Ich damit abschließend seine Autorität auch gerade in höfischen Belangen unter Beweis, während vor allem in Strophe III und IV das Wissen eines Fahrenden vorgeschaltet wurde.

Vor dem Hintergrund der vier vorangehenden Strophen könnte diese letzte als die vom Sänger-Ich erworbene Lebensweisheit verstanden werden, die es in Folge seines eigenen Scheiterns weitergibt. Vermutlich begründet sich hierin auch die Schlussstellung dieser Strophe in C.

V. 1

***Ein wiser man, der hiez sîn liebez kint*** Fast wie in der Kleinenepik wird mit einer Art Exposition in die Gesprächssituation eingeführt. Die Hauptfiguren werden stereotyp charakterisiert: Der Vater als ***wiser man***, also als jemand, der eines guten Ratschlags fähig ist, und der Sohn als ***liebez kint***, was auf das gute Verhältnis der beiden verweist und es wahrscheinlich macht, dass der Ratschlag auf fruchtbaren Boden fällt.

V. 2

**er sprach: sô dû ze hove sîst** Hier wird deutlich, dass es sich um eine Hofzucht *in nuce* handelt.

V. 3ff

**Dû solt den snæden frömede sîn** Die allgemeinen Verhaltensregeln werden veranschaulicht, indem zwei oppositionelle Personengruppen eingeführt werden, die es zu meiden bzw. zu suchen gilt, nämlich die *snæden* bzw. die *frumen*.

V. 6

**ungevüegez luoder solt** Eine sexuelle Konnotation liegt hier nahe.

V. 7

**und trinke ouch in der mâze, sô** Als eine der vier Kardinaltugenden galt im Mittelalter in antiker Tradition die *temperantia* (Mäßigung), die hier gefordert wird.

V. 8ff

**dû solt den frouwen sprechen wol** Die letzten drei Verse befassen sich mit dem Verhalten gegenüber Damen. Dabei ist es auffällig, dass das Rollen-Ich des Vaters hier aus der Perspektive eines (Minne)Sängers spricht.

V. 9

**dû solt dich rüemen niht ze vil** Die Tugend der Bescheidenheit wird zunächst universell gefordert, nach der Zäsur jedoch auf das Verhalten gegenüber Frauen eingegrenzt (*von wîben*) und damit auf amouröse Eroberungen angespielt.

V. 10

**und tuost dû daz, sô maht du deste baz bi in belîben** Als Folge des korrekten Verhaltens wird die (sexuelle?) Zusammenkunft mit den Damen formuliert und damit quasi zum Lohn erhoben.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0531> (Stand: 12.3.2017).

*Des Minnesangs Frühling. Bd. 1: Texte*, 38., erneut revidierte Aufl. mit einem neuen Anhang, hg. v. HUGO MOSER u. HELMUT TERVOOREN, Hirzel: Stuttgart 1988.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

BRUDER WERNHER: *Sangsprüche*, transliteriert, normalisiert, übersetzt u. kommentiert v. ULRIKE ZUCKSCHWERDT, de Gruyter: Berlin u. Boston 2014 (Hermaea 134).

## Literatur

CAMMAROTA (2009), S. 194–195.

HELMUT TERVOOREN: *Sangspruchdichtung*, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart u. Weimar 2001, S. 111–130.

PAULE (1994), S. 255–264.

LANG (1936), S. 121–133.

SIEBERT (1934), S. 180–184.

## Tannhäuser 12q: *In don heussers hoff don 7 lieder*

### Überlieferung

In der um 1517/18 von Hans Sachs geschriebenen Meisterliederhandschrift finden sich zwischen den Liedern Konrads von Nachtigall sieben Spruchstrophen unter der Autorsignatur „Tannhäuser“. Dabei reicht der Eintrag von der Rückseite des Blattes 349 bis zur Vorderseite des Blattes 351.

### Form

Wie schon in der Überschrift erwähnt, umfasst der Ton sieben Strophen und ist somit gegenüber C um zwei Strophen erweitert. Der formale Strophenaufbau entspricht weitgehend dem in C, alle Strophen umfassen jeweils zehn Langverse, von denen die ersten vier Verse kreuzgereimt, die folgenden sechs paargereimt sind. Ein Vers umfasst in der Regel sieben Hebungen, nach den ersten vier steht eine Mittelzäsur mit stets einsilbig voller Kadenz, die Schlusskadenzen sind hingegen alle zweisilbig klingend. Eine Ausnahme bildet der achte Vers jeder Strophe, der anders als in C in den ersten sechs Strophen nur aus einem, meist fünfhebigen Kurzvers besteht.

SIEBERT trennt in seiner Edition die Verse ohne ersichtlichen Grund. Die Kieler Online-Edition vermeidet dies, da gerade die Langzeilen auf die Gattung Sangspruch verweisen, in deren Kontext dieser Ton inhaltlich einzuordnen ist.

### Inhalt

Die erste Strophe dieser Fassung ist eng mit der zweiten aus C verwandt, indem sie in den Versen 1 bis 8 mit sehr ähnlichem Wortlaut das Fahrendendasein beklagt, die Verse 9 und 10 sind der ersten Strophe aus C nachempfunden.

Auch die zweite Strophe weist einen Bezug zu C auf, denn sie bietet wie die vierte dieser Handschrift einen Flusskatalog. Diese Katalogtechnik wird in den folgenden fünf Strophen im Sinne einer *aemulatio* ausgereizt. Während die Strophen II bis IV ausschließlich Flusskataloge bieten, variieren die Strophen V bis VII das Thema, indem sie Bergkataloge aufführen. Der Katalog, der bestimmend für die vierte Strophe in C und charakteristisch für das Tannhäuser-Œuvre ist, wird hier als besonderer Topos hervorgehoben und übertrieben nachgeahmt. Dabei wird zunächst der Eindruck vermittelt, dass die geographischen Begebenheiten vom Sänger-Ich persönlich erlebt wurden (siehe Strophe II), schon ab Strophe III wird aber zunehmend darauf verwiesen, dass es sich hauptsächlich um erlerntes Wissen handelt, das das Sänger-Ich referiert.

Erst im letzten Vers der siebten Strophe wird die Fahrendenthematik wieder aufgegriffen, indem die Aufnahme durch einen *wirt* höher als alle Kenntnisse über Flüsse und Berge bewertet wird.

### Stellenkommentar

#### I. Klage über das Fahrendendasein

Das Sänger-Ich führt eine Klage über das Fahrendendasein, indem es zuerst den Heimatverlust thematisiert, den es mit einem konkreten, aber nicht weiter spezifizierten Vergehen begründet (siehe V. 5). In der Folge beklagt es den Mangel und die daraus resultierende niedere gesellschaftliche Stellung, die veranschaulicht wird, indem das Sänger-Ich keinen Platz in der Wirt-Gast-Beziehung einnehmen kann.

#### V. 2

*do denck ich gar offt wider heim* Während in C der Heimatort mit *Nüerenberc* konkretisiert ist, bleibt die Formulierung hier sehr allgemein. Das ist vor dem Hintergrund verwunderlich, dass die Handschrift im Raum *Nürnberg* niedergeschrieben wurde, kann aber vielleicht dadurch erklärt wer-

den, dass sie sich an einer nicht überlieferten Fassung orientiert hat, die diese Verallgemeinerung bereits beinhaltet.

V. 3

***Da heim het ich wol ee genüg*** Was in C nur als Wunsch formuliert ist, nämlich der ausreichende Besitz am Heimatort, scheint hier eine Tatsache zu sein. Dementsprechend könnte die anschließende Konjunktion ***do*** auch kausal verstanden werden in dem Sinne, dass der Bekanntheitsgrad die materielle Situation sichert.

V. 4

***peÿ fremden han ich kleines güet*** Auch hier wird keine Kondition, sondern eine Tatsache ausgedrückt, die schlechte finanzielle Versorgung in der Fremde erscheint so als unabwendbar.

V. 5

***Jch tet ein ding, wer es hin fur*** Aus der allgemeinen Klage in C wird hier mit ***ein ding*** die „Andeutung einer bestimmten Schuld“ (WACHINGER, S. 135), die einen Bezug zur Tannhäuser-Sage herstellen könnte.

V. 6

***Dar umb müs ich vil lant dürlich stür*** Dieser Vers führt nur den Gedanken des vorangehenden weiter aus und verstärkt das Kausalverhältnis zwischen dem Fehlverhalten und dem Fahrenndasein. Stattdessen unternimmt in C das Sängler-Ich den Versuch, seine Mittellosigkeit noch genauer zu begründen, nämlich durch Unwissen (***hete ich gewist, daz ich nû weiz***, V. 6) und somit um Verständnis für sein Handeln zu werben.

V. 7

***vnd das ich nit an gut pin reich*** Auch dieser Vers befasst sich mit den Folgen des Vergehens, nämlich der nicht vorhandenen materiellen Sicherheit. Die zweite Vershälfte gleicht der in C, in beiden Fällen muss das Sängler-Ich etwas ***entgelten***: Büßt es in C noch für sein Vergehen, ist also immer noch mit den Gründen des Mangels befasst, büßt es hier hingegen für den Mangel an sich.

V. 8

***die reichen lad ich in mein haüs gar seldom*** Die Präposition ***in*** muss aus dem Kontext ergänzt werden, um einen verständlichen Satzbau zu gewährleisten. Während in C noch allgemein ***die frömden*** eingeladen werden sollen und damit erneut die Diskrepanz zwischen Heimat und Vagantentum betont wird, sind es hier ***die reichen***. Folglich wird der schon zuvor ausführlich dargelegte Mangel wieder hervorgehoben.

V. 9

***ich heis kein gast, pin aüch kein wirt*** Die Aussichtslosigkeit der Lebenssituation des Sängler-Ichs wird verstärkt, indem es sich weder in der Wirt- noch in der Gastrolle wiederfindet. Hingegen wird in C die Wirt-Gast-Dichotomie noch genutzt, um das Fahrenndasein zu charakterisieren. Die Umstände in C scheinen auch im Vergleich zu diesen hier äußerst gemäßigt, denn immerhin findet das Sängler-Ich nicht nur Aufnahme als Gast, sondern ist sogar auch ***selden wirt***.

V. 10

***wellicher meint, das mir wol seÿ*** Resümierend fordert das Sängler-Ich analog zu C sein (imaginäres) Publikum auf, sein Schicksal nachzuerleben, weil es nur so verständlich würde. Während in C zur Charakterisierung der zuvor idealen (siehe V. 2) und nun infrage gestellten Le-

benssituation das Adjektiv/ Adverb *senfte/ sanfte* verwendet wird, ist hier das allgemeinere *wol* gewählt.

## II. Flusskatalog I

Wie in C stehen die geographischen Namen im Mittelpunkt des Interesses, insgesamt werden 15 Flüsse in dieser Strophe lokalisiert. Während Vers 1 und die Verse 4 bis 9 in engem Bezug zu C stehen, indem entweder der Flussname oder der Ortsname oder beide übernommen werden, weichen die Verse 2 und 3 ab. Insbesondere die Flussnamen in diesen Versen sind schwer zu identifizieren, es könnte sein, dass es sich bei ihnen um sprechende Phantasienamen handelt, die die Eigenschaften der entsprechenden Gewässer wiedergeben.

V. 1

***Jch sücht Rom an der Tiber starck*** Indem mit dem Personalpronomen der ersten Person die Flussaufzählung begonnen wird, wird die Perspektive des Sänger-Ichs und seine Fahrendenexistenz betont, während in C nur die Flüsse aneinandergereiht werden. Die ersten beiden italienischen Flüsse entsprechen denen in C. Mit dem Adjektiv *starck* wird der *Tiber* näher charakterisiert und damit als erster Fluss in der Reihe besonders hervorgehoben, alle folgenden Flüsse stehen nämlich ohne Attribut. WACHINGER vermutet bei der Umformulierung gegenüber C den Einfluss der Pilgerfahrt nach Rom aus der Sage (vgl. S. 135).

V. 2

***so laufft der Drünck vür Jsrahell*** Der erste möglicherweise sprechende Name für einen Fluss wäre der *Drünck*, gemeint sein könnte der *Jordan* als größter Fluss *Israels*, aus dem auch das Trinkwasser für die Region bezogen wird.

Ob mit *Retz* wie in C *Rhätien* bezeichnet werden soll oder die gleichnamige Stadt in *Niederösterreich*, kann nicht endgültig geklärt werden, bei *Secz* scheint es sich wieder um einen sprechenden Namen zu handeln, der einen ruhig verlaufenden Fluss charakterisieren könnte.

V. 3

***Vnd Granat wont dem Spata pej*** Mit *Granat* ist vermutlich die spanische Stadt *Granada* gemeint, *Spata* könnte auf das lateinische Substantiv *spatium* zurückgehen und den Zusammenfluss von *Daro* und *Genil* bezeichnen.

V. 4f

***vnd Paris an der Silge leit*** Die folgenden vier Flussbeispiele entsprechen wieder denen in C.

V. 5

***Durch Passerl läufft ye der Rein*** Wahrscheinlich ist mit *Passerl* wie in C *Basel* gemeint, etymologisch und geographisch wäre aber auch die Lesart *Passau* möglich.

V. 6

***so ist die Elb an alle pein*** Während die *Elbe* in C mit *Sachsen* in Verbindung gebracht wird, wird sie hier bei *Prach* lokalisiert. Dafür wird in V. 9 *Breslau* an der *Oder* angeführt, anstatt *Prag* an der *Moldau* zu bemühen.

V. 7

***vnd lu ich an der Massel stat*** Entsprechen die ersten drei geographischen Angaben noch denen in C, wird für *Polen* der Fluss *Deisse* genannt, damit müsste die *Theiß* gemeint sein, die aber nicht durch *Polen*, sondern durch *Ungarn* fließt.

V. 8

*dürch vngern laüfft die Reisse* Eventuell bezeichnet *Reisse* die *Rabnitz*.

V. 10

*wer mir des nyt glauben wol* Wie in C wird das Publikum, auch analog zum Schluss der ersten Strophe, aufgefordert, die Reiseroute zur Verifizierung nachzuvollziehen. Dadurch dass die geographischen Namen hier aber teilweise uneindeutig bzw. verdreht sind, könnte diese Aufforderung auch ironisch gemeint sein und somit auf eine Parodie verweisen.

### III. Flusskatalog II

Die 19 Flüsse dieser Strophe liegen alle im Gebiet des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation und decken damit einen geringeren Radius ab als der Katalog der vorangegangenen Strophe. Außerdem sind viele der Flüsse kleiner und unbekannter, aber dennoch meist eindeutig zu identifizieren. Besonders viele Flüsse liegen in der Region *Nürnbergers*, dem Entstehungsort der Handschrift. Zum Abschluss der Strophe wird als ultimative Steigerung der Meereszugang in *Brügge* aufgezählt.

V. 5

*Durch vlm so rinet aüch die pla* *Ulm* liegt an der Mündung der *Blau* in die *Donau*, erstere scheint mit *pla* hier gemeint zu sein (vgl. SIEBERT, S. 228). Zum ersten Mal in diesem Lied betont das Sänger-Ich mehr sein Weltwissen als seine weiten Reisen, wenn es zugibt: *die han ich nie gesehen*. Dies könnte als Hinweis darauf gewertet werden, dass in den folgenden Aufzählungen zunehmend auch erlerntes und weniger erfahrenes Wissen referiert wird.

V. 7

*die Eisch vür binsam* SIEBERT identifiziert *binsam* als *Bad Windsheim*. Dies ist die geographisch einzig sinnvolle Möglichkeit, obgleich die etymologische Abweichung groß ist.

V. 9

*das han ich wol vernümen* Wiederum betont das Sänger-Ich die Wissensrezeption und verschiebt damit weiter den Fokus vom Fahrendendasein auf seine (literarische) Bildung.

V. 10

*Und wer zw Pruck siczt aüf den se* Als letztes und zwanzigstes Gewässer wird kein Fluss, sondern der Meeresarm in *Brügge* genannt, vermutlich soll dies die zuvor aufgezählten Flüsse als Strophenabschluss noch einmal überbieten.

### IV. Flusskatalog III

In dieser Strophe werden nur fünf Flüsse aufgezählt, aber dafür werden auch die dazugehörigen Länder beschrieben. Eine Identifizierung der geographischen Namen ist nicht in allen Fällen möglich, vermutlich weil es sich teilweise um sprechende Namen bzw. Umschreibungen handelt.

Es wird ein größeres Gebiet in den Katalog einbezogen, nämlich ganz Europa. Dabei werden den beiden Flüssen im Aufgesang in den detaillierten Beschreibungen sagenhafte Fähigkeiten zugeschrieben.

V. 1

*Ein lant das heist Siben purg* *Siebenbürgen*, auch als *Transsylvanien* bekannt, war Teil des Königreichs *Ungarn*.

V. 2

**da laufft ein wasser heist der Strauch** Der Name *Strauch* ist nicht eindeutig zu entschlüsseln, vielleicht verweist er auf die Beschaffenheit des Gewässers. Gemeint sein könnte damit einer der bekannteren Flüsse *Siebenbürgens*, z.B. die *Olt*. Etymologisch würde ansonsten höchstens der Fluss *Strei* infrage kommen, doch dieser ist zu klein, als dass ihm die Macht zugeschrieben werden könnte, die in den folgenden Versen beschrieben ist.

V. 3

**Schwarcz, molcken farb vnd vngestalt** Der Fluss in *Siebenbürgen* wird im Folgenden genau charakterisiert. Die Farbbezeichnungen *schwarcz* und *molcken farb* scheinen sich zunächst auszuschließen, doch vermutlich wird damit lediglich darauf verwiesen, dass das Gewässer sehr dunkel und trüb wie Molke ist.

V. 4

**dar aufkam manig mon in not** Die Wirkung des Flusses entspricht seinem schrecklichen Aussehen. Mit dieser genauen Beschreibung bewegt sich der Katalog etwas von der bloßen Aufzählung weg und erzählt die fast schon sagenhaft anmutende Geschichte des Gewässers genau.

V. 5

**Ia weissen würk leit an der saw** *Weißenburg* ist der deutsche Name für *Belgrad*, das an der *Save* liegt.

V. 6

**das pringet mengen mon in raw** Wiederum wird die mutmaßliche Wirkung eines Gewässers beschrieben. Während angeblich Gefahr vom *Strauch* ausgeht (siehe V. 2), weil er schwierig zu befahren ist, besteht die Gefahr hier schon durch die bloße Existenz des Flusses, weil er angeblich die Menschen wahnsinnig macht.

V. 7

**Der keres rint durch eingelant** War der Aufgesang der genauen Charakterisierung nur zweier Flüsse gewidmet, werden hier im Abgesang drei weitere in schnellerer Folge aufgezählt. SIEBERT schlägt für *keres* die Lesart *peres* vor. Rein etymologisch wäre auch der *Körös* möglich, doch der fließt nicht durch *England*, sondern durch *Siebenbürgen*. Ansonsten könnte der kleine englische Fluss *Keer* gemeint sein. Doch der Hinweis im folgenden Vers, dass ein König wie der Fluss heiße, legt die Lesart *Kent* nahe, da so sowohl ein kleiner Fluss in *England* als auch ein altes angelsächsisches Königsgeschlecht heißen.

V. 9

**ich weis ein wasser heist der Schilt** Vielleicht ist hier der Fluss *Schiltach* gemeint, der durch die gleichnamige Stadt im *Schwarzwald* fließt.

V. 10

**und noch ein wasser heist die Era** Der Fluss *Era* in Italien würde etymologisch gut passen, aber geographisch nicht. Daher wäre auch die Lesart *Jura* möglich, die als Nebenfluss der *Memel* durch das historische *Preußen* verlief.

## V. Bergkatalog I

Nach den drei Flussstrophen ist dies die erste Strophe, die Berge aufzählt. Insgesamt werden sieben genannt, die alle im Gebiet des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation liegen. Dabei betont das Sänger-Ich, anders als gerade im ersten Flusskatalog, dass es die Berge nicht aus eigener Ansicht kenne: *den hab ich nie gesehen* (V. 1), *das han ich wol vernümmen* (V. 2), *dar auf pim ich nie kümen* (V. 4).

V. 1

*Der daüber leit in steüer marck* Wie schon SIEBERT vermutet (vgl. S. 229), ist hier wohl der *Tauern* gemeint, der in den Zentralalpen liegt.

V. 2

*der calen perg beÿ bine leit* Mit *bine* ist wahrscheinlich *Wien* gemeint, das am *Kahlenberg*, einem Ausläufer des *Wienerwalds* liegt.

V. 3

*Jch weis ein perg, der heist der ipff* Der Berg *Ipf* befindet sich in der *Schwäbischen Alp* in der Region *Ries*.

V. 5

*Ein perch, der heist die plassenloch* Vermutlich ist mit *plassenloch* der Berg *Pleß* in *Thüringen* gemeint (vgl. SIEBERT, S. 229).

V. 6

*der himeldünck, der ist so hoch* Der Berg *Himmeldunk* liegt in der *Rhön*, sein Name verweist schon auf seine hier hervorgehobene Höhe.

V. 7f

*der soten perch in francken stat* Der *Sodenberg* befindet sich bei *Hammelburg* in *Franken*. Auf ihm wurde Mitte des 14. Jahrhunderts die Burg *Kilianstein* erbaut. Wahrscheinlich ist der folgende Vers als Lob des Adelsgeschlechts von *Thüngen* zu lesen, die Herren dieser Burg.

V. 9

*der kolenperck, der print so starck* Im *Kohlenberg* bei *Zwickau* wurde Steinkohlebergbau betrieben. Anfang des 15. Jahrhunderts kam es dabei zu einem Brand, auf den hier eventuell angespielt wird (vgl. SIEBERT, S. 230).

V. 10

*und ab ich sing das nit war wer* Diese Strophe schließt wieder einmal mit einer Be-  
teuerungsformel. Nur wird nicht wie in den ersten beiden Strophen von dem (imaginären) Publi-  
kum das Nacherleben gefordert, sondern die Ehre des Sängers-Ichs bürgt für die Wahrheit. Doch wie  
schon in Strophe III könnte dies angesichts der übertriebenen Ansammlung uneindeutiger geogra-  
phischer Bezeichnungen durchaus ironisch gemeint sein.

## VI. Bergkatalog II

Dieser zweite Bergkatalog geht nicht nur über die Grenzen des Heiligen Römischen Reichs Deut-  
scher Nation, sondern auch über die Grenzen Europas weit hinaus. Wiederum werden sieben Berge  
aufgezählt, die aber deutlich schwerer zu identifizieren sind.

V. 2

**der selb der leit in moren lant** Vielleicht ist der *Mount Arif* in der Wüste *Negev* gemeint, der jedoch mit gut 1012 Metern nicht gerade außergewöhnlich hoch ist. Der Verweis auf das *moren lant* ist eventuell durch die Nähe zu *Ägypten* zustande gekommen.

V. 3

**der runczifal, der ist so hoch** Hier könnte der *Roncesvalles* in den *Pyrenäen* in *Spanien* gemeint sein. Da er als Pilgerstation auf dem Jakobsweg bekannt war, erklärt sich die Anspielung des folgenden Verses, dass die Mönche ihn kannten.

V. 4

**und auch dar zw der porten perck** Die Bedeutung des *porten perck* kann nicht geklärt werden. In jedem Fall muss wohl wie bei *runczifal* ein Bezug zur Pilgerschaft gegeben sein. Dementsprechend könnte es sich um eine Pilgerstation handeln, eventuell um einen Passzugang wie *Saint-Jean-Pied-de-Port*, an dem der Jakobsweg beginnt.

V. 5

**Der Prop in krichen lande frej** Vielleicht handelt es sich bei *Prop* um eine Abkürzung für *Profitis Ilias*, der mit 2404 Metern der höchste Berg im *Taygetosgebirge* auf der *Peloponnes* ist, das bereits in der *Odyssee* erwähnt wird (Gesang 6, V. 103).

V. 6

**der ark spis leit in pick hartej** Diese beiden geographischen Namen sind kaum zu entschlüsseln. Dass es sich um die *Alpspitze* in *Patenkirchen* handeln könnte, muss reine Spekulation bleiben.

V. 7f

**ich weis ein perg, der heist der hartz** Der *Harz* scheint schon im Mittelalter als Lebensraum für unterschiedliche Tierarten bekannt gewesen zu sein. Warum hier von vier Bergen die Rede ist (*der selben perg sin vire*, V. 8), kann nicht eindeutig geklärt werden. Vielleicht ist es eine Anspielung auf die verschiedenen Regionen im *Harz*, die bekannt waren (*Oberharz*, *Unterharz* etc.).

V. 9

**in der den marck, da leit der püls** Welcher Berg mit *püls* gemeint sein könnte, lässt sich schwer ermitteln, zumal Dänemark nicht gerade für seine Berge bekannt ist. Vielleicht könnte es der nur 130 Meter hohe *Pilsberg* sein, der in *Holstein* liegt, das aber schon ab Ende des 15. Jahrhunderts der dänischen Herrschaft unterstand. SIEBERT schlägt den *Kulsberg* (*Kobanke*) im südlichen Seeland vor (vgl. S. 230), der aber auch nur 123 Meter misst.

V. 10

**ob ich ein creüz sung durch die welt** Der Bezug zur Fahrendenthematik wird wieder aufgenommen und als Ziel des Gesangs der Ruhm benannt (*jmer preisse*).

## VII. Bergkatalog III

Noch einmal werden neun weitere Berge Mitteleuropas in diesem dritten Katalog aufgezählt. Bemerkenswert ist aber vor allem der Strophenschluss, der eine neue Wendung mit sich bringt. Der geographische Katalog ist nicht mehr Ausdruck der Welterfahrung, sondern des Mangels, wird er doch durch das Fahrendendasein erst möglich, von dem das Sängere-ich sich gerne abwenden möchte.

V. 1

**Lempassel leit in lümpertej** Vielleicht ist der *Monte Lema* gemeint und der zweite Wortbestandteil *passel* könnte auf einen Pass auf diesem Berg verweisen.

V. 2

**da leit ein perck heist mantalim** Am Fuß des Berges *Montalin* bei *Chur* wird Wein angebaut.

V. 3

**Cecilger lant dreit cünterfej** Anscheinend wird hier *Sizilien* Falschgeldproduktion unterstellt. Mit dem Berg, der *print alle zeite*, ist sicherlich der Vulkan *Ätna* gemeint.

V. 4

**und mempolj in pollen leut** SIEBERT vermutet, dass es sich um *Monopoli* in *Apulien* handelt, das am *Monte Signora Pulita* liegt (vgl. S. 231).

V. 5

**Der soromat, der ist so hoch** Vielleicht ist hier der *Monte Soratte* in *Latium* gemeint, damit würde sich der Katalog in Italien fortsetzen. SIEBERT mutmaßt, dass es der griechische *Saromata* sein könnte (vgl. S. 231).

V. 6

**der deicher vnd der keczel loch** Hier könnten der *Deister* in der Nähe *Hannovers* sowie der *Hochkessel* in der Nähe von *Trier* an der alten Römerstraße an der *Mosel* gemeint sein. Beide Berge sind nicht sehr hoch (405 und 421 Meter) und eigneten sich deshalb sicherlich besser zur Besiedlung, was eventuell die Bemerkung *dar aufist wild geferte* erklärt.

V. 7

**die al, die han ich wol erfarn** Diese Wendung verweist wieder auf die Erfahrungen des Sänger-Ichs als Fahrenden. SIEBERT tauscht die Reime der Verse 7 und 8 mit der Begründung, dass sich sonst kein Sinn ergäbe, da *Kärnten* und die *Steiermark* aneinandergrenzten. Doch könnte diese Konstellation auch gerade gewählt sein, um Komik zu erzeugen und die Reisesituation zu ironisieren, zumal bereits an anderen Stellen dieses Liedes die Welterfahrung hinter dem erlernten theoretischen Weltwissen zurücksteht (siehe z.B. Strophe V).

V. 8

**wer oben auf dem bester stat** Der Name *bester* erweist sich als schwierig zu entschlüsseln, der Vorschlag SIEBERTS setzt den Reimtausch voraus. Dementsprechend ist der *Wechsel* an der Grenze zur *Steiermark* unwahrscheinlich. Es könnte sich aber um eine Abkürzung des Gebirges *Westerwald* handeln, das nicht allzu weit von der Stadt *Speyer* entfernt liegt.

V. 9

**vergessen wir des ritens nit** Der *Ritten* liegt nördlich von *Bozen* in *Südtirol*.

V. 10

**Die perg vnd wasser lis ich far** Mit diesem letzten Vers wird der umfangreiche vorangegangene Katalog quasi *ad absurdum* geführt. Denn er kommt nur durch das Vagantentum zustande, dem das Sänger-Ich einen festen Wohnsitz vorziehen würde.

## **Quellen**

HOMER: *Odyssee, Griechisch/Deutsch*, 14. Aufl., hg. u. übersetzt v. ANTON WEIHER, Akademie Verlag: Berlin 2013 (Sammlung Tusculum).

## **Literatur**

BURGHART WACHINGER: *Von Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade*, in: *ZfdA* 125 (1996), S. 125–141.

LANG (1936), S. 121–133.

SIEBERT (1934), S. 227–233.

## Tannhäuser 13: *Wol im, der nû beizen sol*

### Überlieferung

Die mit blauen Initialen abgesetzten Strophen beginnen im unteren Viertel der linken Spalte auf der Rückseite des Blattes 268 und enden mit der sechsten Zeile auf der Vorderseite des Blattes 269. Der Text steht zwischen zwei Spruchtönen und weist sowohl formal als auch thematisch eine gewisse Nähe zu diesen auf.

### Form

Die fünf Strophen umfassen jeweils 16 Verse, die in ihrer Anordnung an eine Kanzone des Typs AABBB' erinnern. Die beiden gleichgebauten Stollen des Aufgesangs bestehen aus Kreuzreimen mit drei Hebungen (abab cdcd), im ersten Stollen des Aufgesangs stehen sechshebige Langzeilen mit Mittelzäsur, ebenfalls im Kreuzreim (efef). Auch der zweite Stollen des Abgesangs ist kreuzgerimt (ghgh), jedoch folgt hier auf drei Kurzzeilen des bekannten Schemas eine Langzeile, mit der die Strophe schließt und der so schon durch die Form eine besondere Bedeutung zugemessen wird.

Daneben gibt es noch andere Anordnungsmöglichkeiten der Verse. So setzt WACHINGER sie in teilweise in der Zäsur gereimte Langzeilen um und nimmt an: „Das Baumuster der Gesamtstrophe könnte das eines Strophenleichts gewesen sein, als Bauform wäre dann AABBCCD<sub>1</sub>D<sub>2</sub> anzusetzen“ (S. 729). Der Wechsel von Kurz- und Langzeilen ist jedoch keineswegs ungewöhnlich, so dass keine Notwendigkeit besteht, die Langzeilen als durchgängiges Prinzip umzusetzen. Vielmehr scheint die in der Kieler Online-Edition vorgenommene Strukturierung durch den Reim angezeigt.

Formal gibt es keine Indizien, die gegen eine Einordnung in die Gattung „Lied“ sprächen. Weder die Länge der Strophen noch die Langzeilen, die auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinen mögen, sind für Tannhäusers Lieder untypisch. Ebensowenig finden sich aber Merkmale, die diese Einordnung maßgeblich stützten. So muss die Gattungsentscheidung letztendlich auf inhaltlicher Ebene fallen.

### Inhalt

Auch wenn die einzelnen Strophen auf den ersten Blick unterschiedliche Aspekte behandeln, ist ein übergreifender Zusammenhang deutlich zu erkennen. Die übergeordnete Thematik der leidvollen Reiseerfahrung um Gottes willen wird in allen Strophen aufgegriffen. In der ersten Strophe *ex negativo*, indem höfische Vergnügungen auf dem Land der unsicheren Situation des lyrischen Ich auf der See gegenüber gestellt werden. Die folgenden drei Strophen, die das Zentrum des Liedes bilden, variieren die Klage des Seereisenden, zunächst mit einer allgemeinen Fahrenklage in Waltherischer Tradition (Strophe II), dann mit Ausführungen, die sich konkret auf die Seereise beziehen (Strophen III und IV). Die fünfte Strophe wird schließlich von einem Windkatalog dominiert. Zudem wird aber das Gegenbild aus Strophe I aufgegriffen, so dass ein Rahmen entsteht. Dieser Aufbau, der einem klaren inhaltlichen Konzept folgt, beweist nicht nur die Zugehörigkeit zur Gattung „Lied“, sondern zeigt außerdem, dass die Strophenreihenfolge keineswegs beliebig ist, wie MOHR annimmt (vgl. S. 346). Sein Anspruch, die zweite Strophe solle ans Ende gestellt werden, da sie eingängiger sei, ist ebenfalls nicht haltbar. Denn so würde der eben aufgezeigte Rahmen gesprengt.

In der Strophenanordnung scheint allein die Abfolge der dritten und vierten Strophe fraglich, denn auf die Schilderung lebensgefährlicher Situationen (Strophe III) folgt eine Aufzählung im Vergleich dazu kleiner Unannehmlichkeiten (Strophe IV). Es ist aber davon auszugehen, dass diese Antiklimax beabsichtigt ist und die Rolle des Seefahrenden so bewusst ironisch gebrochen wird.

Das Liedthema einer Reise *durch got* (Strophe V, V. 10) führte in der Forschung zu der etwas vorschnellen Kategorisierung als Kreuzlied und entsprechenden Datierungsversuchen (vgl. z.B. MOHR, S. 345 und WACHINGER, S. 729). Dem widerspricht jedoch, dass an keiner Stelle ein bevorstehender Kampf erwähnt wird, für den bei der ausführlichen Leidensbeschreibung durchaus Raum wäre. Außerdem findet die Fahrt „ohne die in früheren Kreuzliedern gattungstypische Aussicht auf göttli-

chen Lohn“ (MÜLLER, S. 541) statt.

Ebenso gut ist es möglich, dass die Seefahrt – ähnlich der mittelalterlichen Lesart von Vergils *Aeneis* – als Allegorie der Lebensreise zu Gott verstanden werden soll. Die Seefahrt als Bild für den Übergang ins Jenseits scheint im Mittelalter bekannt zu sein, wie u.a. die Elegie Walthers von der Vogelweide belegt (*möhte ich die lieben reise gevarn über sê*, 97, III, V. 15, L124,9).

Allerdings klingt stellenweise die Tradition des Kreuzliedes an (siehe z.B. III, V. 4: *wan daz mich got erlöste*) und es wird gekonnt mit den christlichen Motiven gespielt. Daher kann weder die eine noch die andere Lesart ausgeschlossen werden und der Text entzieht sich, wie so viele im Tannhäuser-Ceuvre, einer eindeutigen Klassifikation.

## Stellenkommentar

### I. Idyllisches Leben in Apulien

Das Dichter-Ich imaginiert eine Jagdszenerie in *Apulien*, das detailliert im Sinne eines *locus amœnus* verherrlicht wird, um diese im letzten Vers mit der persönlichen Lebenssituation zu kontrastieren.

#### V. 1

***Wol im der nû beizen sol*** Diese Apostrophe wendet sich an eine imaginäre dritte Person, die als prototypischer Vertreter der höfischen Gesellschaft beschrieben wird.

Die Beizjagd meint die Jagd mit bestimmten Raubvogelarten als Helfer (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 161), die sich besonders im höfischen Umfeld einer großen Beliebtheit erfreute, wie zahlreiche Erwähnungen in der mittelalterlichen Literatur belegen (vgl. LMA, Bd. I, Sp. 1825–1826 [SIGRID SCHWENK]). Exemplarisch sei hier auf Kriemhilds Falkentraum im Nibelungenlied (1. Aventure, 12–13) und das Minnelied des Kürenbergers *Ich zôch mir einen falcken* (MF8,33) verwiesen. Kirchliche Vertreter, wie etwa Johannes von Salisbury, kritisieren die Jagd schon früh als eine Ausschweifung der pervertierten Hofgesellschaft (vgl. BUMKE, S. 583–584). Es ist daher anzunehmen, dass die Beizjagd hier nicht nur als Sinnbild höfischen Luxuslebens beschrieben wird, sondern schon kontrastierend das genügsame Leben für Gott vorbereitet.

#### V. 2

***ze Pülle ûf dem gevilde*** Friedrich II. machte *Apulien* „zum Zentrum des ‚höfischen Lebens‘, zum Schauplatz seiner Zerstreungen und Jagden“ (LMA, Bd. 1, Sp. 822 [PIETRO DE LEO]). Indem die imaginierte Jagd in *Apulien* lokalisiert wird, wird so nicht nur ein idealtypischer Ort vorgestellt (vgl. WACHINGER, S. 730), sondern auch eine Verbindung zu Friedrich II. assoziiert.

#### V. 3

***der birset, dem ist dâ mit wol*** Vermutlich steht *birsen*, also jagen mit Spürhunden (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 282), hier um der *variatio* willen oder aber, um durch die vielfältigen Jagdmethoden den Eindruck eines luxuriösen (Hof)Lebens noch zu verstärken.

#### V. 5

***sumeliche gânt zem brunnen*** Das Adverb an exponierter Stelle verweist auf den Müßiggang, dem in den folgenden Strophen das Martyrium um Gottes willen gegenübergestellt wird.

Während zu Beginn eine nicht weiter bestimmte dritte Person angesprochen wird, wird die Gruppe der Jäger ab sofort im Plural beschrieben.

#### V. 7

***der fröude ist mir zerunnen*** Der possessive Genitiv *der* bezieht sich auf diejenigen, die den Luxus der Jagd erleben dürfen.

V. 8

**daz bannet man bî den frouwen** SIEBERT und WACHINGER schlagen hier *die banekent bî den frouwen* vor und führen so eine dritte Gruppe der Hofgesellschaft ein. Doch gibt es keinen triftigen Grund anzunehmen, dass die Handschrift verderbt ist. Vielmehr bezeichnet *bannen* an dieser Stelle, dass die Hofgesellschaft sich in der Jagd konstituiert. Die Präsenz der Frauen sichert diese Forderung. CAMMAROTA schlägt KÜHNEL folgend vor, den Vers derart zu verstehen: Die unglückliche Situation des lyrischen Ichs könne „durch die Gegenwart der Frauen ‚gebannt‘ werden“ (S. 197). Auch diese Lesart ist denkbar, jedoch weniger wahrscheinlich, da das Demonstrativum *daz* allumfassend wirkt und daher wohl eher die aufgezählten Vergnügungen meint. Hingegen lässt sich der Bezug zum vorangehenden Vers nur über den Sinn konstruieren.

V. 9ff

**Des darf man mich niht ziben** An diese allgemeine Negation schließt sich eine Aufzählung all jener Jagdvergnügungen an, denen das lyrische Ich nun nicht nachgehen kann. Insgesamt vier Jagdmethoden werden mit (*ouch*) *niht* verneint.

V. 10

**in mac niht fühse gelâgen** WACHINGER und SIEBERT verbessern zugunsten eines reinen Reims zu *gejagen*. Die zusätzliche Begründung WACHINGERS, dass „das Fallenstellen nicht als adeliges Vergnügen angesehen“ (S. 730) wurde, ist nicht stichhaltig, da *lâgen* auch im weiteren Sinne von „sein Augenmerk worauf richten“ (LEXER, Bd. I, Sp. 1814) verstanden werden kann.

V. 12

**mich darf ouch nieman ziben** Bei dem handschriftlichen *man* muss es sich um einen Abschreibfehler aus dem vorangehenden Vers handeln. Mit der variierten Wiederholung des Verses 9 wird zu dem zweiten Bereich des höfischen Lebens übergeleitet, zu dem das lyrische Ich keinen Zugang hat.

**von rôsen schapel tragen** Der Rosenkranz steht metaphorisch für das Minnevergnügen, das dem lyrischen Ich ebensowenig zukommt wie das Jagen. Die Parallelisierung des Jagens nach Tieren und nach der Gunst der Damen ist sicherlich beabsichtigt.

V. 14f

**dâ stêt der grüene klê** Ein klassischer *locus amœnus* in der freien Natur wird eingeführt, dem ein ebensolcher im höfischen Umfeld folgt. Beide Orte sind als Gegenpole zu dem tatsächlichen Aufenthaltsort des lyrischen Ichs gewählt, der unbestimmt und ungewiss ist.

V. 16

**ich swebe ûf dem sê** Im letzten Vers der Strophe offenbart sich der Grund für die Abwesenheit des lyrischen Ichs vom höfischen (Luxus)Leben. Dem detailreich entworfenen Bild des Hoflebens wird die unsichere Existenz gegenübergestellt, die der Naturgewalt des Wassers ganz ausgeliefert zu sein scheint (*sweben*).

## II. Entbehrrungsreiches Leben eines Fahrenden

Den Topoi der Sangspruchdichtung folgend stimmt das Dichter-Ich die Klage des Fahrenden an, die stets allgemein bleibt und noch nicht explizit auf eine Seereise hinweist.

V. 1

***Ich bin ein erbeitsælic man*** Das Adjektiv drückt die ständige Bedrängung aus (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 610).

V. 3

***wan hiute hie, morne anderswan*** In diesem Vers klingt Walthers Klage in der Rolle des Fahrenden an: *sît hînaht hie, sît morgen dort* (Unmutston, 12, II, V. 7, L31,29).

V. 4

***sol ich daz iemer trîben?*** Die rhetorische Frage verdeutlicht die Ausweglosigkeit der Situation des Dichter-Ichs.

V. 6

***wie frælich ich dâ singe*** Wie schon bei Walther ist die Rolle des Fahrenden auch hier mit der des Sängers verknüpft, der mit seiner Kunst den Lebensunterhalt verdienen muss.

V. 8

***war mich daz weter bringe*** Das personifizierte Wetter wird hier wie schon im Spruch 12 zum Antagonisten des Sänger-Ichs (siehe Str. 4, V. 10) und wird für sein unruhiges Leben verantwortlich gemacht.

V. 9

***ûf wazzer und ûflande*** Dies ist der einzige Hinweis in dieser Strophe darauf, dass das Sänger-Ich sich auf einer See- bzw. Flussreise befindet. Dabei wird eine Fahrt zu Wasser jedoch nur als eine Möglichkeit des Reisens aufgeführt.

V. 11

***ob ich den liuten leide in snædem gewande*** Das Bild des Sängers, der seinen Zuhörern leid wird, findet sich auch in Lied 15 (siehe Str. III, V. 16). In diesem Fall wird die Ablehnung jedoch durch die Kleidung des Ichs hervorgerufen, was WACHINGER an Matthäus 22, 11–13 erinnert (vgl. S. 730).

V. 12

***sô wirt mir diu reise mit freise wol kunt*** Der Binnenreim korreliert geschickt die Reise mit ihren negativen Auswirkungen für das Sänger-Ich.

V. 13

***dâr an solde ich gedenken*** Da das Intensivum verwendet wird, ist das Nachdenken als anhaltender Prozess gemeint. Ein fast identischer Vers steht in einem Spruch Bruder Wernhers, in dem das lyrische Ich ein Sündenbekenntnis ablegt und Maria als Helferin anruft (vgl. Ton V, 65, V. 3).

V. 16

***ich muoz dem wirtē gelten***

Mit dem *wirtē* soll höchstwahrscheinlich Gott assoziiert werden, wie es der heilsgeschichtliche Kontext der (Pilger)Reise nahelegt. Als Abschluss und gleichzeitiger Höhepunkt der Strophe wird also das doppeldeutige Bild eines *wirtes* evoziert, der auf der Erde über das Schicksal des Fahrenden ebenso entscheidet wie schlussendlich Gott beim Jüngsten Gericht. Der Vergleich Gottes mit einem Wirt findet sich auch bei dem von Kolmas (vgl. MF121,7ff). Ein Anklang an Walthers *Frô Welt, ir sult dem wirtē sagen* (70, I, L100,24ff), wie WACHINGER ihn vermutet, ist möglich, aber nicht evident.

### III. Gefahren für den Seereisenden

Blieb die Reisebeschreibung in Strophe II noch sehr allgemein, wird nun das Bild einer lebensbedrohlichen Seefahrt detailliert gezeichnet.

V. 1

*Wâ leit ie man sô grôze nôt* Das Motiv des Leidens wird gleich zu Beginn mit einer rhetorischen Frage eingeführt. Im letzten Vers wird es wortwörtlich wieder aufgenommen (*ich mües ez allez liden*, V. 16) und rahmt so den Erlebnisbericht des Sänger-Ichs.

V. 2

*als ich von bæsem trôste* Das Oxymoron bezeichnet den negativen Ausgang eines eigentlich hoffungsvollen Unternehmens und könnte auf den Zweck der Reise hinweisen, nämlich den Dienst an Gott.

V. 3

*ich was ze Krîde vil nâch tôt* Die Lokalisierung des Sturmes vor *Kreta* würde geographisch zur Reiseroute nach *Jerusalem* passen.

V. 4

*wan daz mich got erlôste* Gott wird hier zum ersten Mal als maßgebliche Instanz angeführt und nimmt gleich eine Erlöserrolle ein, was als ein Hinweis auf einen Kreuzzug gewertet werden könnte.

V. 5ff

*mich sluogen sturmwinde* Die ausführliche Schilderung der Seenot nimmt die nächsten zehn Verse ein. Neben der wörtlichen Lesart bietet sich auch eine allegorische an, in der die Seereise für das sündige Leben und den schweren Weg zu Gott stünde. In jedem Fall kann eine detaillierte Darstellung nicht als Beweis dafür gelten, dass etwas tatsächlich erlebt wurde, wie CAMMAROTA es annimmt (vgl. S. 202–203).

V. 8

*mîn fröude diu was kleine* Mit dieser Litotes bewertet das Sänger-Ich im Rückblick die Katastrophe, wobei es wie im Folgenden Bezug auf seine eigenen Gefühle nimmt.

V. 9

*Diu ruoder mir zerbrâchen, nû merkent, wie mir were!* Der doppelte *dativus ethicus* gegenwärtigt die gefährliche Situation und fordert die Empathie der Rezipienten, die durch den Imperativ zudem direkt angesprochen werden.

V. 10

*die segel sich zerzarten* Indem die Segel personifiziert werden, scheint ihr Zerreißen unaufhaltbar. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die s-Laut-Alliteration und das onomatopoetische *zerzarten*, bei dem man den Stoff geradezu reißen hört. Nachdem mit den Rudern und den Segeln die beiden Möglichkeiten zur Navigation zerstört worden sind, sind die Reisenden der Naturgewalt vollkommen ausgeliefert.

V. 11

*die marner alle jâhen* Da das Sänger-Ich sich hier auf die Meinung erfahrener Seeleute beruft, wirkt die Gefahr umso größer.

V. 12

*mir tet ir schrien wé* Das Sänger-Ich erfährt eigenes Leid durch das Leid anderer, dasselbe Nach-erleben scheint es auch für sein Publikum vorzusehen (siehe V. 9).

V. 14

*unz an den sehsten tac* Nach der Anspielung auf das Jüngste Gericht in Strophe II wird hier die Schöpfungsgeschichte assoziiert. Ebenso wie der Herrgott kommt der Sturm erst nach sechs Tagen zur Ruhe, was den Eindruckverstarkt, dass das Sänger-Ich nur durch göttliche Gnade errettet werden kann.

V. 15

*in mahte in niht entwichen* Dieser Vers gleicht dem 15. der zweiten Strophe, das *entwichen* liest sich wie eine *variatio* des *entwenken*. Das weist auf einen Zusammenhang der beiden Strophen hin.

V. 16

*ich mues ez allez liden* Auch dieser Versbeginn ist dem des letzten Verses der vorangehenden Strophe ähnlich. Der Konjunktiv ließe sich dadurch erklären, dass er vom negierten Vers 15 abhängig ist (vgl. WACHINGER, S. 731). Es ist aber auch möglich, dass er der folgenden irrationalen Aussage geschuldet ist. In jedem Fall betont das *muezen*, wie schon in Strophe II, die Unausweichlichkeit des Geschehens.

#### IV. Unannehmlichkeiten für den Seereisenden

Mit großer Liebe zum Detail schildert das Sänger-Ich, wie unangenehm die Seereise ist. Während es in Strophe III vornehmlich seine Gefühle und die akustischen Eindrücke darlegt, werden nun Geruchs- und Geschmackssinn angesprochen. Dabei präsentiert es sich in der Rolle des Buers, der auf Gottes Hilfe angewiesen ist. Diese Rolle scheint jedoch gerade ab V. 9 ironisch gebrochen zu werden, da ungeniebares Essen wie eine Lappalie wirkt – insbesondere im Vergleich zu der akuten Lebensgefahr, wie sie in der dritten Strophe geschildert wird.

V. 1

*Die winde, die so sere want* Die Winde als Gegenspieler des Sänger-Ichs dienen nicht nur als Exposition für die Beschreibung der Seereise, sondern weisen auch auf Strophe 5 voraus, in der sie das zentrale Thema bilden.

V. 2ff

*gegen mir von Barbarie* Indem es stets Personal- und Possessivpronomina der ersten Person Singular verwendet, bezieht das Sänger-Ich das Wirken der Naturgewalten und die unangenehmen Umstände der Schiffsreise ausschließlich auf sich. Im Gegensatz zur fünften Strophe bleibt die Windbeschreibung noch sehr allgemein, da nur das *Berberland* und die *Türkei* (siehe V. 4) als zwei entgegengesetzte Richtungen angegeben werden.

V. 7f

*daz si für mine sünde* Erstmals inszeniert sich das Sänger-Ich als Buer, folglich unterstellt es sich im nächsten Vers ganz der Gnade Gottes.

V. 9f

*Min wazzer, daz ist truebe* In diesen beiden Versen werden die Speisen, die zu See gereicht werden, beklagt. Während zuvor die Winde noch eine ernstzunehmende Gefahr darstellen, ist die

schlechte Verpflegung zwar unangenehm, aber nicht für das Sänger-Ich lebensbedrohlich. Daher entsteht der Eindruck, dass die folgenden Aussagen eventuell sogar eine Art Parodie der (See)Fahrendenklage sein könnten.

V. 9

*mın piscot der ist herte* Das handschriftliche *piscop* ist unverständlich und sollte, wie seit SIEBERT üblich, durch *piscot* ersetzt werden.

V. 10

*mın fleisch ist mir versalzen* Die Doppelung von Possessivpronomen und *dativus ethicus* betont die persönliche Erfahrung.

V. 11

*der smaken der von der sutten gat* Das Substantiv *sutte* ist als Fachwort der Seemanns-  
sprache (ital. *sotto*) bekannt. Doch schon vor Tannhäuser ist es im Kontext der Sünde belegt (vgl.  
MOHR, S. 351), was auch eine Interpretation der *sutte* als „Hollenpfehl“ denkbar macht.

V. 12

*da für neme ich der rosen ak* SIEBERT und WACHINGER vertauschen die beiden Substantive *sut-  
ten* und *rosen*, da sie einen Schreibfehler vermuten. Denn herkömmlicherweise ist es passender,  
wenn dem Kielraum ein negatives und den Rosen ein positives Geruchserlebnis zugeschrieben wird.  
Doch die Verkehrung hat vor dem Hintergrund, dass ihr mehrere parodistische Anklänge folgen,  
eventuell seine Berechtigung, da das Leiden des Sänger-Ichs übertrieben wird. Wer nämlich schon  
den Duft der Rosen als *ak* bewertet, wird den Geruch aus dem Kielraum umso schwerer ertragen  
können.

V. 13f

*zisern und bonen* Gerade diese Passage kommt einer Parodie sehr nahe, wenn das Sänger-Ich  
den Hülsenfrüchten vorwirft, seinen *hohen muot* (V. 14) zu verhindern. Denn gerade in Relation  
zur Lebensgefahr ist diese aus dem höfischen Bereich entlehnte Qualität geradezu als nichtig zu  
bewerten, und der Vorwurf wirkt dadurch lächerlich.

V. 15

*wil mir der hohste lonen* Der parodistische Anklang erreicht hier seinen Höhepunkt, wenn  
das Sänger-Ich sich als Gottes Lohn nicht etwa die Erlösung von seinen Sünden erhofft, sondern  
angenehmere Speisen und Getränke. Mit dieser subtilen Pointe schließt die Strophe und stellt da-  
mit die Berechtigung der (Pilger)Reise und bzw. oder die Einstellung des Sänger-Ichs infrage.  
Zugleich wäre auch eine ernsthafte Lesart möglich, in der auf die allegorische Speisung durch Gott  
angespielt sein könnte.

## V. Vergleich des Landlebens mit der Seenot

Die letzte Strophe schließt sich thematisch an die erste an und bildet somit einen Rahmen, indem sie  
einen auf dem Land lebenden Ritter imaginiert, der anders als das Sänger-Ich nicht der Not der See-  
reise ausgesetzt ist. Wie zur Betonung seiner Leiden folgt ein Windkatalog, der vor Tannhäuser so  
nicht belegt ist. Die Bezeichnungen scheinen italienischen Ursprungs zu sein (vgl. SIEBERT, S. 186).  
Die ersten acht der zwölf Winde finden auch Erwähnung in Oswalds Lied 17 (vgl. KÜHN, S. 301),  
was Anlass zu der Vermutung bietet, dass sie auf dieselbe Quelle zururckgehen.

V. 1

**Abí, wie sálic ist ein man** Die Interjektion, vermutlich erneut in der Tradition Walthers (vgl. Unmutston, 12, VIII, L34,4), soll die Sehnsucht des lyrischen Ichs betonen. Das Adjektiv *sálic* verweist auf das *erbeitsálic*, mit dem sich das lyrische Ich im ersten Vers der zweiten Strophe beschreibt. Mit diesem Wortspiel verstärkt sich der Kontrast zwischen ihm und der imaginären dritten Person aus Strophe I.

V. 4

**ich muoz winde biten** Die Unbezwingbarkeit der Naturelemente wird durch die Gegenüberstellung mit dem Ausdruck *mac geríten* (V. 2) verdeutlicht. Während die Pferde kontrolliert werden können, kann man die Winde nur über sich ergehen lassen. Ein weiterer Kontrast liegt darin, dass die imaginäre dritte Person sich mit Pferden fortbewegt, das lyrische Ich hingegen abwartend verharrt.

V. 5ff

**Der Schrok von Óriende** Eine ausführliche Erklärung der Herkunft der Windnamen bietet SIEBERT (vgl. S. 186–187). Die zwölf Winde lassen sich zu einer vollständigen Windrose anordnen, die alle Himmelsrichtungen umfasst.

Der Südostwind, hier *Schrok*, wird bei Oswald zu Beginn der dritten und letzten Strophe gewissermaßen als Höhepunkt des Windkatalogs benannt und der Schilderung eines möglichen Schiffbruchs durch ihn viel Raum geboten:

*Zu manger zeit kompt dir mit neid  
scherock mit grossen widerstreit,  
mit dem so leid ser schrotten in dem wagen* (17, III, V. 1–3).

Indem dieser Wind hier den Katalog einleitet, wird sozusagen gleich der gefährlichste Wind vorangestellt und die intertextuelle Referenz offensichtlich.

Im Vergleich zu Oswalds Lied fällt zudem besonders auf, dass hier nur eine Aneinanderreihung der Windnamen geboten wird, deren unmittelbare Auswirkungen auf die Seereise aber unerwähnt bleiben.

V. 6

**und der von Tremundâne** Der Nordwind wird bei Oswald als einer der günstigen Winde dargestellt (*des kluegen elemente trumentan*, 17, I, V. 8).

V. 7

**und der von Occidende** Während hier zur Umschreibung des Westwindes die Himmelsrichtung gewählt wird, steht bei Oswald, wie bei fast allen Windnamen, die italienische Bezeichnung (*ponant*, 17, II, V. 3).

V. 8

**Arsiule von dem plâne** Der Begriff *Arsiule* ist als Windname nicht belegt, könnte aber auf das italienische Substantiv *arsura* („Hitze“, „Trockenheit“) zurückgehen. Gemeint ist vermutlich der Südwestwind, bei Oswald *gorwin* (17, III, V. 15) genannt.

V. 9

**Der Meister ab den Alben, der Krieg úz Romanie** Der Nordwestwind und der Nordostwind werden bei Oswald – ebenfalls in ihren italienischen Bezeichnungen – als unterstützende Kräfte bei der Seefahrt geschildert (*Maistro provenz hilft dir vordan*, 17, I, V. 7; *grego, der man, vor dem so muestu orzen*, 17, I, V. 9).

V. 10

**der Levandân und Ôster** Dem Windkatalog wird hier mit dem Ausdruck *die mir genennet sint* Autorität verliehen. Das könnte darauf verweisen, dass es sich um allgemeingültige Bezeichnungen handelt, oder zum Windkatalog bei Oswald Bezug nehmen. Denn diese beiden Winde sind in der Aufzählung die letzten, die sich auch in Oswalds Lied 17 finden (vgl. 17, II, V. 12 u. III, V. 9). Zudem wird dort der Südwind als derjenige genannt, dem es gelingt, den vom Südostwind entfachten Sturm zu vertreiben: *kompt mit gewalt, der osst in tuet vertreiben* (17 III, V. 9).

V. 11f

**ein wint von Barbarie wet** Die letzten vier Winde sind bei Oswald nicht erwähnt.

V. 13

**war ichûf dem sande** Der Irrealis verdeutlicht hier und im Folgenden die Ausweglosigkeit der Situation. Mit *ûf dem sande* könnte ganz allgemein das Festland gemeint sein oder der *Sande* in *Nürnberg* als konkreter Ort (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 605).

V. 14

**der namen wisse ich niht** Das Wissen über die Winde wird als Beweis dafür angeführt, dass die Reise tatsächlich angetreten wurde. Anders als z.B. in Oswalds Lied geht es hier aber nicht darum, wie die Winde und ihre Auswirkungen erfahren wurden, sondern nur darum, ihre Namen zu kennen.

V. 15

**durch got fuor ich** Zum Abschluss wird noch einmal an den religiösen Hintergrund der Seereise erinnert.

V. 16

**swie wê halt mir geschibt** Der Erwerb des zuvor ausgebreiteten Wissens wird mit Leiden korreliert. Eventuell ist dieser Vers aber auch als eine religiöse Anspielung zu lesen und in der Nachfolge der Passion Christi als heilsgeschichtlich überhöhtes Leiden zu verstehen, wie eine Pilgerreise es erfordert.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0532> (Stand: 12.3.2017).

PUBLIUS VERGILIUS MARO: *Aeneis*, hg. u. kommentiert v. GIAN BIAGIO CONTE, de Gruyter: Berlin u. New York 2009 (Bibliotheca Teubneriana 2005).

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

*Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Text, Übersetzung und Kommentar*, hg. JOACHIM HEINZLE, Deutscher Klassiker-Verlag: Berlin 2013 (Bibliothek des Mittelalters 12).

BRUDER WERNHER: *Sangsprüche*, transliteriert, normalisiert, übersetzt u. kommentiert v. ULRIKE ZUCKSCHWERDT, de Gruyter: Berlin u. Boston 2014 (Hermaea 134).

*Des Minnesangs Frühling. Bd. 1: Texte*, 38., erneut revidierte Aufl. mit einem neuen Anhang, hg. v. HUGO MOSER u. HELMUT TERVOOREN, Hirzel: Stuttgart 1988.

*Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hg. v. KARL KURT KLEIN, 4., grundlegend neu bearbeitete Aufl. v. BURGHART WACHINGER, de Gruyter: Berlin u. Boston 2015 (ATB 55).

## Literatur

CAMMAROTA (2009), S. 196–207.

WACHINGER (2006), S. 729–731.

ULRICH MÜLLER: *Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Reclam: Stuttgart 2009, S. 541.

JOACHIM BUMKE: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 9. Aufl., dtv: München 1999, S. 583–594.

PAULE (1994), S. 278–300.

INGRID KASTEN: *Heilserwartung und Verlusterfahrung. Reisen als Motiv in der mittelalterlichen Lyrik*, in: *Reisen und Welterfahrung in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. v. DIETRICH HUSCHENBETT u. JOHN MARGETTS, Königshausen u. Neumann: Würzburg 1991 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 7), S. 69–84.

DIETER KÜHN: *Tannhäusers Kreuzlied. Eine Anmerkung*, in: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahresfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977*, hg. v. HANS-DIETER MÜCK u. ULRICH MÜLLER, Kümmerle: Göppingen 1978 (GAG 206), S. 301–307.

WOLFGANG MOHR: *Tanhusers Kreuzlied*, in: DVjs 34 (1960), S. 338–355.

LANG (1936), S. 114–121.

SIEBERT (1934), S. 184–188.

## Tannhäuser 14: *Daz ich ze herren niht enwart*

### Überlieferung

Die sechs Strophen mit blauen Initialen beginnen in der siebten Zeile der linken Spalte auf der Vorderseite des Blattes 269 und erstrecken sich bis über zwei Drittel der rechten Spalte.

### Form

Die neunversigen Kanzonenstrophen bestehen nach Vorbild der Vagantenstrophe aus Langzeilen mit unregelmäßiger Mittelzäsur. Auf die beiden Stollen des Aufgesangs, die jeweils nur zweizeilig sind und zusammen einen Kreuzreim ergeben (ab, ab) folgt ein fünfzeiliger Abgesang im Paarreim (ccddd).

### Inhalt

Das lyrische Ich agiert in der für den Sangspruch typischen Rolle des Fahrenden. In der ersten Strophe führt es eine Armutsklage, mit der es sich gleichzeitig politisch positioniert. Das in der zweiten Strophe imaginierte sesshafte Leben an einem Fürstenhof wird in der dritten mit dem Unbill des Fahrendendaseins kontrastiert. Die vierte und fünfte Strophe bedauern den Verlust des ehemaligen Gönners, ohne dessen Gunst das Sänger-Ich zu Rastlosigkeit verdammt ist. In der sechsten Strophe findet die Klage des Fahrenden ihren Höhepunkt in einer anaphorischen Aufzählung all dessen, was ihm zu einem sesshaften Leben fehlt.

Die Strophenreihenfolge scheint einer inneren Logik zu folgen, nach der in assoziativer Reihung typische Elemente der Fahrendenklage verbunden werden. Dennoch ist es möglich, dass die Strophen auch in anderer Anordnung oder nur ausgewählt vorgetragen worden sind. Allein die vierte und fünfte Strophe sind mit der Klage um den Gönkertod thematisch verwandt, so dass sie vermutlich entweder nacheinander oder alternativ gesungen worden sind.

Der Spruchton steht anderen Sangsprüchen thematisch sehr nahe, vor allem Walthers Klage beim Tod Friedrichs (Erster Philippston, 9, IV, L19,29ff) und seiner Werbung um die Gunst Friedrichs II. (König-Friedrichston, 11, VII, L28,1ff). Anders als bei Walther wird der Spruch aber keineswegs zur Eigenwerbung genutzt, sondern vielmehr attestiert sich das lyrische Ich selbst künstlerisches Unverständnis (*in kan niht guoter dæne*, Str. II, V. 2). Laut WACHINGER stellt dieses Motiv den Ton in die Nähe der lateinischen Vagantendichtung (vgl. S. 732).

### Stellenkommentar

#### I. Unterstützung der Stauer

Die erste Strophe schlägt den Bogen von der persönlichen Lebenssituation des Dichter-Ichs zur politischen Lage und verknüpft so die typischen Sangspruchthemen Fahrendendasein und politische Panegyrik.

#### V. 1

*Daz ich ze herren niht enwart* Der Spruch wird mit einer Klage über die niedere Geburt eröffnet. Aus dieser ergibt sich die Mittellosigkeit des lyrischen Ichs, die im Folgenden in allen Facetten geschildert wird.

#### V. 2

*des gît man mir des geldes niht* Das Personalpronomen *man* muss sinngemäß ergänzt werden, da sonst das Subjekt des Satzes fehlt.

*daz man dâ füert von Walhen* Mit *Walhen* ist Italien gemeint (vgl. BMZ, Bd. III, Sp. 467).

V. 3

**sô kaffen wir, die armen** Das Dichter-Ich schließt sich in die Gruppe der *armen* ein und verleiht seiner Anklage so mehr Nachdruck, da seine Lebenssituation anscheinend kein Einzelfall ist. Zugleich verstärkt sich der Eindruck, den der anschließende Verzicht zugunsten der Staufer macht.

V. 4

**wir sehen jamerliche dar** Die Mittellosen sind zum Zuschauen verdammt, während das Handeln den *herren* (V. 3) vorbehalten bleibt.

V. 5

**von Düringen vil guote** Gemeint sind vermutlich die „päpstlichen und thüringischen Geldaufwendungen, mit denen die Wahl des Gegenkönigs Heinrich Raspe (gewählt 22.5.1246, gestorben 16.2.1247) betrieben wurde“ (WACHINGER, S. 733). Im Rahmen des Konfliktes zwischen Friedrich II. und Papst Innozenz IV. gelang es letzterem, den Thüringer Landgrafen Heinrich Raspe, einen ehemaligen Vertrauten Friedrichs II., für die Thronkandidatur zu gewinnen, die er durch Propaganda und wohl auch durch finanzielle Mittel beförderte (vgl. STÜRNER, S. 548–554).

V. 6

**daz lâze ich uf die triuwe mîn** Mit dieser Wendung beschwört das Dichter-Ich seine Ergebenheit gegenüber den Staufern.

V. 7

**swie tumb ich sî, ich fünde dâ den** Diese Abwertung des lyrischen Ichs erfolgt vermutlich im Sinne eines Bescheidenheitstopos, der vor allem in panegyrischen Texten üblich ist und durch die Zurücksetzung der eigenen Person den Herrscher rühmt.

V. 8

**ich wære ê iemer âne guot ê ich schiede von der krône** Vor dem Hintergrund, dass die Armutsklage den thematischen Schwerpunkt des Spruches bildet, soll der Verzicht auf Besitz zugunsten der politischen Unterstützung der Staufer besonders eindrucksvoll wirken.

V. 9

**dem künige sprich ich wol** Damit soll sich der Stauferkönig Konrad IV. angesprochen fühlen, dem das Sânger-Ich hier Unterstützung zusichert. Die Konjektur zu *sprich* wird notwendig, da der Vers sonst unverständlich bleibt. Indem der Lohn explizit ungewiss ist (*in weiz, wenne er mir lône*), wird die altruistische Treue des Sânger-Ichs gegenüber den Staufern besonders betont und mit dieser Heische der Lohn gerade gesichert.

## II. Utopie des Hoflebens

Ohne Anbindung an eine konkrete politische Situation imaginiert das Dichter-Ich ein mögliches Leben am Hof.

V. 1

**Ich solde wol ze hove sîn** Der Hof wird in dieser Strophe als idealer Aufenthaltsort für das Dichter-Ich eingeführt, an dem es seine Kunst nach Wunsch ausüben könnte, da es dort mit seinem Gesang wahrgenommen würde: *dâ hôte man mîn singen*.

V. 2

***in kan niht guoter daene*** Wenn man die *daene* wörtlich als die dem Dichter-Ich bekannten Melodien versteht, stellt es hier sein dichterisches Können infrage. Dieser Bescheidenheitstypus wird vermutlich verwendet, um die einseitige Abhängigkeit des Dichter-Ichs von seinem Gönner zu verdeutlichen. Walther beschreibt hingegen das Dichter-Gönner-Verhältnis als reziprok (vgl. König-Friedrichston, 11, VII, V. 10, L28,10). Unterstützt der Gönner den Dichter, so wird auch ihm Hilfe zukommen – sei es nun in einer politischen Notsituation oder bei Gottes Jüngstem Gericht: *die nôt bedenket, milter künec, daz iuwer nôt zergê* (zur religiösen Lesart vgl. SCHIENDORFER, S. 53–58; zur konkreten politischen Lesart vgl. RANAWAKE, S. 113).

V. 3

***Der mir die gabe, so sünge ich*** Das Dichter-Ich schmeichelt einem potentiellen Gönner: Dieser entscheidet nicht nur über seine Armut oder seinen Wohlstand, sondern hat auch die Macht, seine künstlerische Entwicklung nachhaltig zu verbessern. Textferner könnten die *daene* aus V. 2 im übertragenen Sinne als „Themen“ aufgefasst werden, dann würde sich daraus folgende Lesart ergeben: Indem der Gönner dem Dichter eine Heimat an seinem Hof bietet, gibt er ihm zugleich die Möglichkeit, sich mit angenehmeren Themen zu befassen (vgl. WACHINGER, S. 733). Das wäre auch deshalb passend, da das Singen als notwendiges Identifikationsmerkmal des Sänger-Ichs eingeführt wird, ohne das seine Existenz psychisch und physisch infrage steht.

V. 4ff

***ich sünge verrer unde baz*** Mit der beständigen Wiederholung der irrealen Wendung wird verdeutlicht, dass die erwünschte Situation unwahrscheinlich ist. Sowohl die zeitliche Ausdehnung des Sanges als auch seine Qualität nimmt zu.

V. 5f

***von allen frouwen schæne*** Die Themen des Minnesangs, insbesondere Naturdarstellung und Frauenpreis, werden hier ähnlich wie schon bei Walther als Privileg des sesshaften Dichters betrachtet.

(Vgl. dazu König-Friedrichston, 11, VII, V. 4–7, L28,4ff:

*Âhî, wie ich danne sunge von den vogellînen,  
von der heide und von den bluomen, als ich wilent sanc!  
swelch schæne wîp mir denne gæbe ir habedanc,  
der liez ich liljen unde rôsen ûz ir wengel schînen.)*

V. 5

***Ich sünge von der heide, von loube und von dem meien*** Die *heide* als topischer Minneort, den zu besingen den Besitzenden vorbehalten ist, findet sich schon bei Walther und in der Parodie Ulrichs von Singenberg (vgl. 29, Str. III, 9: *dâ singe ich von der heide und von dem grîenen klê*). Eventuell dienten diese oder ähnliche Texte auch als Vorlage.

In dieser Aufzählung der Minnesangstopoi werden alle Jahreszeiten aufgenommen. Dabei wird der Frühling *pars pro toto* durch den Maimonat dargestellt, der als typische Zeit für Minnelieder gilt, nicht zuletzt auch im Tannhäuser-Œuvre (siehe Tannhäuser 7, Str. I, V. 7; 15, Str. 1, V. 1).

V. 6

***von tanze und ouch von reien*** Hier werden zwei Tanzarten differenziert und somit wird der Tanzthematik besonderer Raum gegeben. Dies könnte als Selbstreferenz gewertet werden, dominiert doch gerade in Tannhäuser-Leichs und -Liedern die Tanzthematik (siehe Tannhäuser 1, 2, 3, 4, 5, 7, 11).

V. 8

*von dem vater und der muoter, von dem kinde* Die Nennung der Familienmitglieder könnte darauf hindeuten, dass ein sesshafter Dichter auch Muße für religiöse Themen hat. Gemeint wären dann Gottvater, Maria und Jesus.

V. 9

*wer læset mir diu pfant?* Damit sind vermutlich metaphorisch die zuvor benannten dichterischen Betätigungsfelder bezeichnet, die es zu finanzieren gilt.

*wie wênic ich der vinde!* Die eigentlich rhetorische Frage wird direkt verneint und so der Mangel an Gönnern erneut betont.

### III. Armut des Fahrendendaseins

Im Kontrast zu möglichem Wohlstand und Ausübung der Sangeskunst macht das Dichter-Ich hier eine Aufstellung seiner Lebenskosten. Anhand dieser Alltagsdetails wird das Leben des Fahrenden veranschaulicht, hingegen findet die Sangeskunst nicht einmal Erwähnung, für sie scheint es in der Armut keinen Raum zu geben.

V. 1

*Diu schæne wîp, der guote wîn* Im Folgenden werden die materiellen Annehmlichkeiten aufgezählt, die das Dichter-Ich genießt, sich aber tatsächlich gar nicht leisten kann und deshalb auf Pfand leiht. Dabei soll vermutlich der Eindruck von übermäßigem Luxus erweckt werden, worauf auch der Begriff *mursel* („Leckerbissen“, LEXER, Bd. I, Sp. 2254) und das Bad, das gleich *zwirent in der wochen* (V. 2) abgehalten wird, verweisen.

V. 5

*ich diu pfant sol læsen* Obgleich Vers 9 der zweiten Strophe hier fast wörtlich aufgenommen wird, sind diesmal die tatsächlich verpfändeten Leistungen gemeint.

*sô kumt daz liep ze leide* Durch die Mittellosigkeit des Dichter-Ichs kommt es zu einer Verkehrung der Annehmlichkeiten in ihr Gegenteil.

V. 6

*sô sint diu wîp gar missevar* Selbst die Frauen, die in V. 1 noch als *schæne* beschrieben sind, erscheinen nun hässlich. Damit werden sie zum Gegenbild der *frouwen schæne*, deren Nähe dem besitzenden Dichter vorbehalten bleibt (siehe Str. 2, V. 4).

V. 7

*swenne ich sîn niht mac verpfenden* Das Possessivum *sîn* meint den Wein, der für das Dichter-Ich unerreichbar und damit sauer geworden ist, ähnlich wie es dem Fuchs der Äsop-Fabel mit den Trauben ergeht (*Der Fuchs und die Weintrauben*, Fabel 15 der Collectio Augustana).

V. 8

*wenne sol mîn tumber muot an trûren sich volenden?* Mit dem peiorativen Adjektiv wertet das Sänger-Ich seine eigene Geisteshaltung als schwach (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 1567), lässt aber offen, ob mit dieser Schwäche der fehlende Widerstand gegen Verlockungen oder die maßlose Trauer um den Gönner gemeint ist. Der von CAMMAROTA gewählte Begriff des Leichtsinns (vgl. CAMMA-

ROTA, S. 209) erscheint jedoch viel zu allgemein, da der *tumbe muot* konkret auftritt. Anstelle des Singens ist *trüren* nun die zentrale Tätigkeit des Sänger-Ichs.

V. 9

***já, weiz ich der herren niht*** Wie schon die zweite Strophe endet die dritte damit, dass der Mangel eines Gönners beklagt wird, das vorangestellte *já* wirkt als Bekräftigung dieser auswegslosen Situation.

#### IV. Klage über den Verlust des Gönners

Der Tod des Gönners, mutmaßlich Friedrichs II. von Babenberg, hat negative Auswirkungen auf die Lebenssituation des Sänger-Ichs. Mithilfe der *wirt-gast*-Dichotomie entwirft es ein Vorher-Nachher-Bild.

V. 1

***Já, herre, wie habe ich verlorn*** Die Anrede *herre* ist der einzige direkte Hinweis darauf, dass die Spruchstrophen einen Adressaten haben könnten, sie ließe einen adeligen Fürsten assoziieren, der als potentieller Gönner infrage käme. Oder es könnte sich um einen allgemeinen Ausruf, im Sinne von „mein Gott“, handeln.

***den helt úz CEsterriche*** Wahrscheinlich ist der österreichische Herzog Friedrich II. von Babenberg gemeint, der am 15.6.1246 in der Schlacht an der *Leita* fiel. Schon Walther beklagt den Tod eines österreichischen Fürsten, der auch den Namen Friedrich führt, aber sogar den Rang eines Königs innehat (vgl. Erster Philippston, 9, IV, V. 1–2, L19,29f). Während bei Walther der Kreuzzugstod des Gönners ausführlich und christlich überhöht dargestellt wird (*Dô Friderîch úz Ôsterrîche alsô gewarp, daz er an der sêle genas und im der lîp erstarb*), bezieht hier das Dichter-Ich den Verlust nur auf sich selbst.

V. 2

***nâch grôzen sînen êren*** Der Ruhm Friedrichs wird ausschließlich in Bezug auf seine *milte* gegenüber dem Sänger-Ich geschildert.

V. 3

***Von sînen schulden was ich wirt*** Anders als im neuhochdeutschen Verständnis bezeichnet *wirt* jeden Hausherrn, der Gäste aufnimmt (vgl. LMA, Bd. IX, Sp. 252 [ROLF SPRANDEL]). Also soll der Gönner das Sänger-Ich nicht nur aufgenommen, sondern sogar selbst in die Lage versetzt haben, Gäste zu bewirten.

***nu lebe ich trûreclîche*** Bei Walther bewirkt der Tod des Gönners eine Veränderung des Auftretens des Dichter-Ichs, metaphorisch durch den Pfauengang dargestellt (*Dô gieng ich slîchend als ein pfâwe swar ich gie*, Erster Philippston, 9, IV, V. 4, L19,32), der sowohl Trauer als auch die veränderte Lebenssituation ausdrückt. Hingegen bezieht sich hier die Trauer des Dichter-Ichs ausschließlich auf die Lebensumstände.

V. 5

***Der mich sîn noch ergetze*** Erneut ist der Gegensatz zu Walther offensichtlich. Das Sänger-Ich strebt nicht an, den Gönner durch den Sang in der kollektiven Erinnerung zu halten, vielmehr möchte es ihn so schnell wie möglich vergessen, da dies bedeuten würde, dass seine Lebenssituation wieder ebenso gut wie in der Obhut des Gönners wäre.

V. 6

**wer haltet tôren, als er tet** Das Dichter-Ich wertet sich hier erneut selbst ab (siehe auch Str. 1, V. 7 und Str. 2, V. 2).

**sô wol, die stolzen geste** Die Apposition bezieht sich offensichtlich auf die **tôren**, das Attribut des *stolzes* wird ihnen vermutlich zugeschrieben, weil sie ihre Fähigkeiten falsch einschätzen.

V. 7

**des var ich irre, nú'n weiz wâ** Das Sänger-Ich inszeniert sich als ziellos herumirrend, um zu verdeutlichen, dass es keine Bleibe bei einem Gönner findet.

V. 9

**der wirt spricht: wæher gast** Der bei der Fahrenthematik häufig verwendete Dialog zwischen *gast* und *wirt* (vgl. z.B. Walther von der Vogelweide, Unmutston, 12, II, L31,23ff) wird hier nur kurz anitiert, indem sich der *wirt* abfällig über die Situation des Gastes äußert. Da *we* und *her* in der Handschrift zusammengeschrieben sind, liegt es nahe, es als Adjektiv aufzufassen und nicht wie SIEBERT und WACHINGER die Worte zu trennen und als Anrede zu verstehen.

## V. Klage über den Verlust des Besitzes

Während Strophe IV mit dem Tod des Gönners beginnt, wird hier eingangs der verlorene (Land) Besitz thematisiert, der indirekt auch schon in der vierten Strophe angesprochen wurde, da nur er das Sänger-Ich in die Position eines Wirtes versetzen könnte. Referenzen auf den ehemaligen Besitz ziehen sich wie ein roter Faden durch die gesamte Strophe. Dabei fällt auf, dass das Sänger-Ich auf materielle Güter fixiert ist. Ein neuer Gönner soll es zu neuem Besitz führen und so seine Leiden lindern.

V. 1

**Ze Wiene hât ich einen hof** Die Lokaladverbiale leitet die Strophe ein und verortet damit die ehemalige Tätigkeit des Sänger-Ichs. Das Verb **hân** meint die Zugehörigkeit zu einem Hof, nicht den Besitz eines Hofes.

V. 2

**Liupoldzorf was dar zuo mîn** SIEBERT vermutet, dass es sich um den als *Loibersdorf* bekannten Ort im *Marchfelde* (Niederösterreich) handelt (vgl. S. 190). Für die Aussage der Strophe ist die genaue Lokalität aber nicht entscheidend, sie könnte auch je nach Aufführungsort variiert worden sein.

**daz lit bî Luchsê nâhen** In derselben Gegend liegt das heutige *Lasse*, das SIEBERT etymologisch auf **Luchsê** zurückführt (vgl. S. 190), wo die Babenberger Besitz hatten.

V. 3

**Ze Hinperg hât ich schœnie guot** Auch **Hinperg** gehörte anscheinend zu Friedrichs Besitzungen: „1243 erwarb Herzog Friedrich die Veste Himberg bei Wien samt allen dazu gehörigen Besitzungen und Renten“ (SIEBERT, S. 190).

**Got im der wirde lône!** Erst hier wird wieder der Bezug zum Tod des Gönners hergestellt. Die materielle Unterstützung des Sängers wird als **wirde** klassifiziert.

V. 5

**ob ich in klage mit triuwen** Das Personalpronomen der 1. Person Singular fehlt in der Handschrift, muss aber sinngemäß ergänzt werden.

V. 6

**mîn fröide ist elliu mit im tôt** Während in anderen Tannhäuser-Texten Minnedamen (siehe z.B. Tannhäuser 7) oder auch Fürsten (siehe z.B. Tannhäuser 1) als Freudestifter fungieren, ist es hier im Umkehrschluss der Tod des Gönners, der diese ersterben lässt.

**dâ von muoz er mich riuwen** Die Trauer um den Tod des Gönners – so der eigenwillige Begründungszusammenhang – müsse echt sein, da er sich auf das Leben des Sängers so nachteilig ausgewirkt habe.

V. 7

**wâ wilt du dich behalten iemer mère, Tanhûsære?** Die Verzweiflung des Dichter-Ichs findet in zwei rhetorischen Fragen ihren Höhepunkt. In dieser ersten verstärkt die Eigenanrede den Eindruck der Verlassenheit.

V. 9

**sîn tôt ist klagebare** Damit wird die mit Vers 1 begonnene Begründung der Heimatlosigkeit durch den Gönkertod abgeschlossen. Diese Aussage ist Fazit und Rahmen zugleich.

## VI. Lebensweise des Fahrenden

Ähnlich wie in der dritten Strophe wird hier eine Aufstellung vorgenommen, nur zählt diese nicht die Kosten des Dichter-Ichs, sondern seinen Besitz. Der Mangel findet bei dieser Bestandsaufnahme Ausdruck in den Defekten der Besitztümer, die so weit gehen, dass deren Existenz an sich zu bezweifeln ist.

V. 1ff

**Mîn söumer treit ze ringe** Das anaphorische **Mîn** findet sich gleich achtmal innerhalb von sechs Versen und verdeutlicht, dass der Besitz des Fahrenden wertlos ist. Schon SIEBERT konjiziert zu **söumer** (vgl. S. 191). Diese Entscheidung ist sinnvoll, da die Gegenüberstellung mit **pferit** diese Lesart nahelegt. Das Lasttier hat nur wenig zu tragen, da das Dichter-Ich quasi besitzlos ist. Das Pferd hingegen geht zu langsam, da es offensichtlich zu alt bzw. für seine Aufgabe ungeeignet ist. Eventuell sind hier nicht tatsächlich Tiere gemeint, die das Sänger-Ich in seinem Besitz hat, sondern diese könnten metaphorisch für die Körperteile des Ichs gebraucht sein, im Sinne von „mein Rücken trägt zu wenig, meine Füße kommen nur langsam voran“.

V. 2

**die knehte mîn sint ungeriten** In der beschriebenen Lebenssituation scheint die Existenz von Knechten eher unwahrscheinlich, vielleicht ist auch dies im übertragenen Sinne zu verstehen, z.B. „meine Stiefel sind unbesohlt“.

V. 3ff

**Mîn hus daz stât gar âne dach** Vom Haus als ganzem geht die Beschreibung zu den einzelnen Räumen in V. 4 und 5 über. Da das Dach fehlt, ist das Haus seiner wesentlichen Funktion beraubt, wiederum wäre eine metaphorische Lesart möglich, das Haus ohne Dach stünde dann für das Fahrendenleben unter freiem Himmel.

*swie ich dar zuo gebære* Eine Veränderung der Situation steht nach Aussage des lyrischen Ichs nicht in seiner Macht.

V. 4

*mîn stube stêt gar âne tür* Die Stube war im Mittelalter der bevorzugte Arbeits- und Wohnraum, weil sie sich durch Wärme und Rauchfreiheit auszeichnete. Die Decke war abgeschlossen und es wurde in der Regel mit einem Ofen geheizt, dessen Rauchführung meist außerhalb der Stube lag (vgl. LMA, Bd. VIII, Sp. 249 [KONRAD BEDAL]). Erneut erscheint eine Stube ohne Tür wie die Negation derselben.

V. 5

*Min keln ist in gevallen* Auch Keller und Küche können ihre Funktion nicht mehr erfüllen, sind also metaphorisch gesprochen gar nicht existent.

V. 6

*mîn stadel stêt gar âne bant* Nachdem die Beschreibung der einzelnen Räume abgeschlossen ist, folgen die Außenanlagen. Vermutlich ist mit *bant* der Querbalken gemeint, der die ganze Konstruktion erst zusammenhält (vgl. SIEBERT, S. 191). Dementsprechend ist auch der Stall nicht brauchbar, zumal das Heu, das grundlegend für die Tierhaltung ist, ausgegangen ist.

V. 6ff

*mir ist gemaln noch gebachen, gebrûwen* Der Übergang vom Possessiv- zum Personalpronomen kennzeichnet, dass nun in einem zweiten Schritt all das beschrieben wird, was das Dichter-Ich im alltäglichen Leben entbehrt. Zudem werden Tätigkeiten aufgezählt, die eine Haushaltsführung ausmachen, die aber im Leben eines Fahrenden selbstverständlich nicht stattfinden können.

V. 9

*mich darf durch gerete nieman niden noch beshelten* Mit *gerete* ist alles gemeint, was zum Hausbesitz gehört. Diese abschließende Aussage könnte noch einmal ein ironisierender Hinweis darauf sein, dass in der Fahrendenexistenz gar kein Hausstand vorhanden ist, es also auch gar nichts gibt, was Anlass zum Neid geben könnte.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0532> (Stand: 12.3.2017).

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.

*Walther von der Vogelweide. Gedichte, Teil 1: Der Spruchdichter*, 11. Aufl. auf der Grundlage von HERMANN PAUL, hg. v. SILVIA RANAWAKE, Niemeyer: Tübingen 1997.

*Die Schweizer Minnesänger, Bd. 1: Texte*, nach der Ausgabe v. KARL BARTSCH neu bearbeitet u. hg. v. MAX SCHIENDORFER u.a., Niemeyer: Tübingen 1990.

ÄSOP: *Fabeln, Griechisch/Deutsch*, hg. v. RAINER NICKEL, Artemis & Winkler: Düsseldorf 2005 (Sammlung Tusculum), S. 24–25.

## Literatur

WOLFGANG STÜRNER: *Friedrich II. (1194–1250)*, 3. bibliographisch vollständig aktualisierte u. um ein Vorwort u. eine Dokumentation mit ergänzenden Hinweisen erweiterte Aufl., WBG: Stuttgart 2009.

CAMMAROTA (2009), S. 207–210.

WACHINGER (2006), S. 732–733.

PAULE (1994), S. 264–277.

MAX SCHIENDORFER: *Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur*, Bouvier: Bonn 1983 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparavistik 112).  
LANG (1936), S. 121–133.  
SIEBERT (1934), S. 188–192.

## Tannhäuser 15: *Danc habe der meie*

### Überlieferung

Als vorletzter in C überlieferter Text des Tannhäuser-Cœuvres steht das Lied im unteren Drittel der rechten Spalte auf der Vorderseite des Blattes 269, die letzten sieben Verse befinden sich auf der Rückseite desselben Blattes. Die drei Strophen sind mit blau verzierten Initialen abgesetzt.

### Form

Als Strophform ist die Kanzone des Typus AABB' gewählt. Die beiden gleich gebauten Stollen des zehnersigen Aufgesangs bestehen jeweils aus einem Paarreim und einer dreifachen Reimreihe (aabcd eebcd). Der erste Stollen des Abgesangs umfasst vier Verse, wobei drei paargereimte eine Weise umschließen (fgff), im zweiten Stollen steht eine weitere Weise zwischen einem Paarreim (hih).

### Inhalt

In diesem Lied wird über den Frühlingseingang das eher für den Sangspruch typische Thema der abnehmenden Wertschätzung des Sanges mit dem Werben um eine Minnedame verbunden. Dabei fällt auf, dass die erste Strophe ein allgemeines Lob der Jahreszeit thematisiert, die schließlich die Gefühlslage des lyrischen Ichs positiv zu beeinflussen mag, so dass sich diese komplementär zur Natur verhält (vgl. EDER, S. 194): *lieze ich vil der swære*, V. 16.

Die zweite Strophe, die über das Motiv des Gesangs mit der ersten verknüpft ist, wendet sich einer völlig neuen Thematik zu, indem sie den Sittenverfall anprangert, der sich auch negativ auf die Anerkennung des lyrischen Ichs als Sänger auswirkt. Über das Motiv des daher nötigen Trostes wird in der dritten Strophe die Minnedame eingeführt, die diesen bieten könnte. Mit der Beschreibung, sie sei lobenswerter als *des meien schîn* (V. 12), wird wieder auf das Thema der ersten Strophe verwiesen. Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass die drei Strophen auch für sich stehen könnten, aber bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass sie durch kleine Textanspielungen wie eben diese miteinander verknüpft sind. So wäre es beispielsweise nicht denkbar, dass die Strophen in einer anderen Reihenfolge gelesen werden könnten, da sie den Gedankengang des lyrischen Ichs nachvollziehen.

Aufgrund der Klage über die gesellschaftlichen Veränderungen könnte dieses Lied mit Alterselegien anderer Sangspruchdichter in Verbindung gebracht werden (vgl. dazu PAULE, S. 111–118). Die exponierte Stellung fast ganz am Ende der Tannhäuser-Texte in C und die Tatsache, dass es inhaltlich weder der Liedgruppe (7 bis 11) noch der Spruchgruppe (12 bis 14) klar zuzuordnen ist, zeigen, dass es sich um einen Mischtext beider Gattungen handelt, der sich einer klaren Zuschreibung entzieht.

### Stellenkommentar

#### I. Preis der Maienzeit

Die erste Strophe wird durch den Natureingang dominiert. Während im Aufgesang die unbelebte Natur im Sinne eines *locus amœnus* als idealtypisch dargestellt wird, werden im Abgesang zunächst die singenden Vögel und schließlich das lyrische Ich in die Szenerie eingeführt.

V. 1

***Danc habe der meie*** Indem der Dank an den personifizierten Mai vorangestellt wird, wird die Jahreszeit gleich durch ihre positive Wirkung auf das lyrische Ich charakterisiert.

V. 4

***ûf der liehten beide*** Diese lichtmetaphorische Beschreibung findet sich auch in Tannhäuser 7 (siehe Str. I, V. 6), sie hebt die Intensität der Farbe in der Natur hervor.

V. 5

**diu wunnekliche lit** Das Adjektiv *wunneclich* wird bei Tannhäuser vermehrt im Kontext des Frühlingsbeginns verwendet, teilweise zur allgemeinen Charakterisierung der Jahreszeit (siehe *Uns kumt ein wunneclichiu zît*, Tannhäuser 1, V. 1), teilweise beschreibt es konkrete Landschaften (z.B. in Tannhäuser 7, Str. I, V. 3 den Wald und in Tannhäuser 2, V. 5 wie hier die *heide*).

V. 6

**Vil zitelösen** Die Bezeichnung kann sich auf verschiedene Frühlingsblumen beziehen, häufig ist damit eine Krokusart gemeint (vgl. LMA, Bd. IX, Sp. 514–515 [PETER DILG]).

V. 7

**maniger hande rôsen** Die Erwähnung der Rosen kann als topische Vorausdeutung auf die Minnedame verstanden werden, die erst in Strophe III in Erscheinung tritt (vgl. PAULE, S. 119).

V. 9

**waz der ougenweide** Mit diesem Ausdruck, der auch in Tannhäuser 3 (V. 4) und Tannhäuser 7 (Str. II, V. 7) zur Beschreibung der frühlinghaften Natur gewählt ist, werden noch einmal die visuellen Reize der Jahreszeit positiv zusammengefasst, die akustischen Eindrücke schließen sich unmittelbar an. Allgemein wird *ougenweide* aber auch häufig zur preisenden Beschreibung von Frauen verwendet (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 190) und könnte hier folglich eine Vorausdeutung auf die Minnedame sein, die in der dritten Strophe den Platz der Natur einnimmt.

V. 10

**diu sumerwunne gît!** Zur Betonung der Freude, die sich von der Natur auf das lyrische Ich überträgt, wird das Substantiv zu *wunneclich* wieder aufgegriffen.

V. 11

**Vil der vogel singet** Hierbei handelt es sich um einen *Genitivus partitivus*. Die Vögel könnten für das Sänger-Ich stehen, das durch den Gesang ebenfalls Freude bringt, und zwar nicht nur sich selbst, sondern auch anderen, wie in der zweiten Strophe deutlich wird (zur metaphorischen Ausdeutung der Vögel als Minnesänger in der Nachfolge Gottfrieds von Straßburg vgl. auch Tannhäuser 2, V. 11).

V. 12

**ir schallen sie ze rehten fröiden bringet** Die Wahl von *schallen* für Vogelgezwitscher ist gängig (vgl. LEXER, Bd. II, Sp. 644–645), ist hier aber vermutlich doppeldeutig und auch auf den Gesang des Sänger-Ichs anzuwenden. Das Verb *schallen* verweist auf die Lautstärke und damit wiederum auf die Intensität der geschilderten Natureindrücke (siehe auch V. 14) sowie des musikalischen Ausdrucks des Sänger-Ichs.

V. 15

**sâ zehant** Die Doppelung des Zeitadverbs, die einen ganzen Vers für sich einnimmt, markiert den Wechsel von der Naturbeschreibung zur Gefühlsdarstellung und betont gleichzeitig die unmittelbare Wirkung der Natur auf das lyrische Ich.

V. 16

**lieze ich vil der swære** Während CAMMAROTA mit SIEBERT zu *lies* konjiziert, weil sie meint, dass „das lyrische Ich in all die Freuden, die sich mit Beginn des Frühlings verbinden, einstimmt“ (S. 210), übernimmt die Kieler Online-Edition, wie schon KÜHNEL, die handschriftliche Fassung. Es

könnte sich um einen Konjunktiv mit optativem Charakter handeln und somit würde das lyrische Ich dem Wunsch Ausdruck verleihen, von seinem Kummer abzulassen. Endgültig verfügte dann aber erst die Minnedame in Strophe III über die Macht, das lyrische Ich von seinem Kummer zu befreien.

V. 17

***diu mir was é bekant.*** Durch das Zeitadverb *é* wird die *swære* in die Vergangenheit verlegt, der frühlingshaften Natur ist es gelungen, sie vergessen zu machen.

## II. Klage über die Geringschätzung des Sanges

Im Zentrum der Strophe steht eine Zeitklage, die im Einklang mit der lyrischen Form im Aufgesang die ruhmreiche Vergangenheit beschwört. Im Abgesang wird ihr die trostlose Gegenwart des gealterten Dichter-Ich gegenübergestellt.

V. 1

***ich hân dien jungen*** Gleich zu Beginn der Strophe betont das lyrische Ich das junge Alter seiner Zuhörerschaft (siehe auch *kinden*, V. 6). Das fügt sich gut in das Konzept der *laudatio temporis acti* ein, in der die eigene Jugendzeit zum Ideal stilisiert wird.

V. 2

***vil dâ her gesungen*** Das Adverb *dâ* ist hier temporal zu verstehen.

V. 5

***gegen dem meien dô*** Mit dem Zeitpunkt des Vortrages, nämlich im Mai, wird eine Verbindung zur ersten Strophe hergestellt. So stehen die beiden thematisch sehr unterschiedlichen Strophen nicht nur einfach nacheinander, sondern scheinen einem assoziativen Gedankenfluss anzugehören. Denn wie die Vögel in der ersten Strophe singt hier das Sängers-Ich, und zwar für die (höfische) Gesellschaft.

V. 7

***sang ich bi den linden*** Schon im ersten Leich fungiert die Linde als Versammlungsort (siehe V. 97) und als Treffpunkt mit der Minnedame.

V. 9f

***die mir liebe tâten*** Die Formulierung ist bewusst doppeldeutig, durch den Kontext wird zunächst das Verhältnis zwischen Sänger und Publikum assoziiert, es könnten aber auch ehemalige Minnebeziehungen gemeint sein.

V. 11

***Daz hât sich verkêret*** Die Kanzonenform ist gerade in dieser zweiten Strophe eng mit dem Inhalt korreliert. Wird im Aufgesang die vergangene Jugendzeit nachempfunden, beschreibt der Abgesang die Verkehrung der Verhältnisse ins Gegenteil. Eine Verkehrung auf der jahreszeitlichen Ebene, die hier eventuell mitgedacht ist, würde den Anbruch des Winters bedeuten.

V. 13

***swer hie fuoge mêret*** In diesem Kontext ist vermutlich weniger der moralische Aspekt als der künstlerische gemeint, so dass es um eine Verbesserung des Gesangs geht.

V. 15

**ân ir dank** Der Gesang ist nicht nur unerwünscht, sondern findet sogar explizit gegen den Willen des Publikums statt (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 408).

V. 16

**ze leide sang ich in** Die Verkehrung der Gegebenheiten zeigt sich sprachlich auch dadurch, dass im Aufgesang zweimal Wortformen von *liebe* verwendet sind (V. 6: *lieben kinden*; V. 9 *mir liebe tâten*). Hingegen finden sich im Abgesang zweimal Formen von *leide*. Dem noch eher ausdruckschwachen *leider* in V. 12 folgt hier die Formulierung *ze leide singen*, die besonders prägnant ist, da die Formulierung *ze liebe* als feststehende Wendung bekannt ist. Dadurch wird der Gegensatz mitgedacht und die Verkehrung zusätzlich hervorgehoben.

V. 17

**dien hôbgemüete ist krank** Um die Unbeliebtheit seines Sanges zu erklären, stellt das lyrische Ich eine Zeitdiagnose: Der höfische Sinn seiner Zuhörerschaft sei geschwächt und somit sei auch kein Kunstverständnis zu erwarten.

### III. Minnedame als Trösterin

Während es in der ersten Strophe der Jahreszeit gelingt, die Gefühlslage des lyrischen Ichs positiv zu beeinflussen und namentlich die Vögel mit ihrem Gesang, der eng mit dem des Dichters verknüpft ist, die *swære* vertreiben, kommt in der letzten Strophe der Minnedame diese Funktion zu.

V. 1f

**Wil si, diu guote** Die Minnedame wird gleich zu Beginn der Strophe als moralisch gut charakterisiert und somit zur möglichen Retterin stilisiert. Sie steht damit im Kontrast zu der übrigen Gesellschaft.

V. 3

**træsten mich** Dieses Verb ist hier vermutlich sexuell konnotiert.

V. 5

**der langen swære mîn** Das aus der erste Strophe bekannte Motiv des Kummers (siehe V. 16) wird hier wieder aufgenommen. Nachdem in der ersten Strophe dargestellt wurde, wie die Frühlingszeit diesen vertreiben konnte, und in der zweiten Strophe beschrieben worden ist, wie dieser Kummer entstand, wird in der dritten als weiteres mögliches Gegenmittel die Minnedame eingeführt.

V. 6f

**Wil si, diu reine** Der erste Vers des ersten Aufgesangsstollens wird im ersten Vers des zweiten Stollens beinahe wörtlich wiederholt. Allein das Attribut der Minnedame wird durch ein fast gleichbedeutendes ersetzt und so ihre charakterliche Qualität weiterhin betont.

V. 9

**frî vor missewende** Dieses Attribut bezieht sich im Sinne einer Läuterung durch die Minnedame wohl eher auf den Charakter des lyrischen Ichs als auf seine Lebensumstände.

V. 10

**Sô lobe ich mit schalle** Wiederum spiegelt die Struktur der Kanzonenform die inhaltliche Argumentationsstruktur wider. Ist der Aufgesang von der Charakterisierung der Minnedame be-

stimmt, die Hoffnung des *træstens* bietet, kündigt der Abgesang Loblieder auf sie an.

Die Tätigkeit des *schallens* ist nun tatsächlich von den Vögeln (siehe Str. 1, V. 11) auf den Minnesänger übergegangen. Während die Vögel den Frühling besingen, besingt das Sänger-Ich seine Minnedame, die so mit der Maienzeit gleichgesetzt wird und diese schließlich sogar überbietet. Damit könnte indirekt der Anspruch entstehen, dass alle positiven Attribute der Jahreszeit auf die Minnedame zu übertragen sind (*wunneklich*, Str. I, V. 5; *ougenweide*, Str. I, V. 9 etc.).

V. 12 ff

***si viir des meien schîn*** Die Minnedame steht für das lyrische Ich noch über der Frühlingszeit mit all ihren Annehmlichkeiten, nach der hyperbolischen Schilderung der Maienzeit in der ersten Strophe wirkt diese Überbietung ganz besonders.

V. 15

***frouwe, sich*** Anstatt ein imaginäres Publikum anzusprechen, wendet sich das lyrische Ich direkt an die Minnedame, die als Urteilsinstanz eingesetzt wird und damit die Gesellschaft, die das lyrische Ich in der zweiten Strophe enttäuscht hat, ablöst.

V. 16f

***wie schône ich mich stelle*** Die Minnedame wird zur Quelle der Inspiration des Sänger-Ichs stilisiert.

## Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0533> (Stand: 12.3.2017).

## Literatur

DANIEL EDER: *Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone*, Narr Francke Attempo: Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 66).

CAMMAROTA (2009), S. 210.

PAULE (1994), S. 110–129.

LANG (1936), S. 111–113.

SIEBERT (1934), S. 192.

## Tannhäuser 16: *Es sluoc ein wîp ir man ze tode*

### Überlieferung

Als letzter der Tannhäuser-Texte ist 16 singular in C überliefert. Er beginnt in der achten Zeile von oben auf der Rückseite des Blattes 269 und füllt die Hälfte der linken Spalte aus, Dreiviertel des Blattes sind frei geblieben, ebenso die beiden folgenden Seiten. Das bietet Anlass zur der Vermutung, dass eine spätere Erweiterung des Tannhäuser-Œuvres geplant war. Erst auf der Vorderseite des Blattes 271 folgt die Miniatur von Buchheims. Unmittelbar vor dieser Rätselstrophe steht ein Minnelied, das sie von den übrigen Sangsprüchen (12 bis 14) trennt. Dies ist für die Handschrift C ein ungewöhnlicher Befund, die Endstellung eines Räseltextes ist sogar einzigartig.

### Form

Anhand der Reimpunkte in der Handschrift lässt sich der Text in zwölf Verse strukturieren, von denen die ersten vier im Kreuzreim stehen, alle folgenden im Paarreim (ababccddeeff). Bei dieser Aufteilung ergeben sich Binnenreime in V. 3 und 4 sowie in V. 5 und 6. Es wäre auch denkbar, dass hier nur die Reimpunkte vergessen worden sind und somit eigentlich 16 Verse vorgesehen waren. Für V. 1–6 würde sich dann ein Schweifreimschema ergeben (abcabc), V. 5–8 stünden im Kreuzreim (dede) und nur die letzten sechs Verse im Paarreim (ffgghh). Die Edition gibt der handschriftennahen Lesart den Vorzug, verweist jedoch durch Spatia auf die Binnenreime. SIEBERT wählt eine Einteilung in 14 Verse, die aber wenig sinnvoll erscheint, da so die Verse 3 und 4 als Langzeilen mit Binnenreim bestehen bleiben, während die Verse 5 und 6 anhand der Binnenreime in Kurzzeilen unterteilt werden.

Welche Aufteilung man auch vornimmt, die Verse sind von sehr unterschiedlicher Länge und variieren zwischen drei und acht Hebungen, auch ist die Alternation nicht immer regelmäßig. Zwar rechtfertigen diese Unregelmäßigkeiten keine Abwertung als „formlos“ (SIEBERT, S. 192), ebenso wenig sind sie aber als „metrische Variationsleistung“ (TOMASEK, S. 284) besonders hervorzuheben.

### Inhalt

Aufgrund der Räselthematik ist der Text der Sangspruchdichtung zuzuordnen, die traditionell Räsel verarbeitet. Populäre Beispiele hierfür finden sich u.a. bei Reinmar von Zweter, dem Marner und Freidank. TOMASEK sieht im Beginn des Spruches mit einem kreuzgereimten Vierzeiler einen deutlichen Anklang an die Gattung, da er an Tannhäusers Spruchtöne erinnere (vgl. TOMASEK, S. 284). Dabei vernachlässigt er aber nicht nur, dass diese metrische Form zu weit verbreitet war, als dass sie als Distinktionsmerkmal dienen könnte, sondern übergeht auch den Binnenreim in V. 3 und V. 4.

Die vorliegende Räselstrophe unterscheidet sich vor allem darin von anderen ihrer Gattung, dass sie fünf einzelne Räsel aneinanderreihet, die in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen. Eine inhaltliche Verknüpfung mehrerer Räsel findet sich davon abgesehen lediglich bei Reinmars „Doppelräsel“, das eine geistliche mit einer weltlichen Fragestellung verknüpft (vgl. TOMASEK, S. 270–274). Die Einzelräsel Tannhäusers beziehen sich alle auf religiöses Wissen, das dem mittelalterlichen Rezipienten präsent war, und sind grammatisch, semantisch oder thematisch miteinander verknüpft, so dass sich ein heilsgeschichtlicher Gesamtzusammenhang ergibt.

Jedes der Räsel formuliert eine Behauptung, die auf den ersten Blick widersinnig erscheint und nur mit entsprechendem religiösen Hintergrundwissen zu entschlüsseln ist. Damit stehen sie in der Tradition lateinischer Fragebücher (vgl. HAIN, S. 7–9) wie den *Joca monachorum* (8. Jahrhundert), allein mit dem Unterschied, dass die Fragen nicht explizit gestellt werden, sondern sich durch die Widersprüchlichkeit der Behauptungen dem aufmerksamen Leser aufdrängen. Es fehlt auch das für Sangspruchdichter typische Rahmenelement, mit dem sich der Dichter an den Rezipienten wendet und diesen zum Raten auffordert. So heißt es etwa in Reinmars „Doppelräsel“: *den ungevuoc, den sol ein wîser râten: wan daz was ein wunderlich geschicht* (205, V. 2–3).

## Stellenkommentar

### V. 1–4: Adam und Eva

Indem *Eva* die Frucht vom Baum der Erkenntnis verzehrt, besiegelt sie das Schicksal ihrer Nachkommenschaft. *Adam* tut es ihr gleich, so dass sie aus dem Paradies vertrieben werden und fortan sterblich sind. Sie bekommen Kinder, die aber nun aufgrund des Verschuldens der Eltern mit der Erbsünde leben und sterben müssen. Das Rätsel ist an keiner anderen Stelle belegt, dennoch ist sich die neuere Forschung in dieser Interpretation einig.

#### V. 1

***Ez sluoc ein wîp ir man ze tode*** Das Motiv des *slâhens* rahmt diesen Spruch (siehe *sluoc*, V. 11). Hier ist es durch den Zusatz ***ze tode*** spezifiziert, wohingegen im letzten Verspaar unklar bleibt, wie weitreichend die Folgen des *slâhens* sind (vgl. BMZ, Sp. 366–368). Hinsichtlich der Täter-Opfer-Konstellation ist eine Steigerung zu beobachten: Ist es im ersten Verspaar die Frau, die Mann und Kinder angeht, richtet sich am Ende des Spruches die Aggression eines Kindes gegen seinen Vater. TOMASEK verweist darauf, dass so „das elterliche Fehlverhalten aus dem ersten Rätsel am Schluss eine fatale, aber folgerichtige Entsprechung“ (TOMASEK, S. 282) finde.

***und al ir kind geschwinde*** Dieser Teil des Satzes könnte sich entweder auf den Anfang des Verses beziehen oder auf das *sluoc* in V. 2. Der Reimpunkt und der Kreuzreim mit *gesinde* legen erstere Lesart nahe. Somit wäre ***geschwinde*** als Adverb auf das erste Prädikat und damit die gesamte Handlung zu beziehen.

#### V. 2

***sluoc si ze tode*** Die rhetorische Wiederholung betont insistierend die Unglaublichkeit der Tat. Sie findet sich in V. 3 chiasmisch wieder und wird in V. 4 erneut anaphorisch aufgenommen.

***seht*** Nur an dieser Stelle wendet sich das lyrische Ich direkt an sein Publikum und fordert es auf, Einblick in die Handlung zu nehmen, indem es der Anrede eine Handlungsbegründung folgen lässt. TOMASEK verweist auf die Signalfunktion des ***seht***, steht es doch genau an dem Punkt, an dem den Rezipienten klar werden muss, dass es sich nicht um eine tatsächliche Handlung, sondern ein symbolisches Rätsel handelt – ein zu Tode Geschlagener kann schließlich keinen Zorn empfinden (vgl. TOMASEK, S. 280). Doch könnte die Einfügung von ***seht*** auch metrisch begründet sein.

***daz was dem man unzmâzen zorn*** Damit macht sich der Mann gleich zweier Vergehen schuldig, nämlich der *unzmâze* und des *zornes*. Andere Belege für den ***zorn Adams*** auf *Eva* finden sich z.B. im afrz. *Mystere d'Adam*.

#### V. 3

***Ze tode sluoc er si her wider*** Die Wendung *sluoc si ze tode* aus V. 2 und 4 rahmt diese Variante, die durch ihre Überkreuzstellung von Prädikat-Subjekt-Gruppe und ***ze tode*** die Reziprozität des Handelns betont.

***und allez ir gesinde*** In seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnet dieser Sammelbegriff diejenigen Personen, die in demselben Haushalt leben (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 914). Hier ist jedoch eine Bedeutungsverengung auf die direkten Angehörigen, also die Kinder, anzunehmen.

### V. 5–6: Adam und Eva

Als erste Menschen sind *Adam* und *Eva* elternlos. Fast wortgleiche Rätsel sind weit verbreitet. So findet sich in den *Joca Monachorum* beispielsweise folgende Frage: *Qui est mortuos et non est natus? – Adam* (SUCHIER, S. 108). Jedoch scheint es überraschend, dass zweimal derselbe Stoff verrätselt wird. Die These PAULES, dass dies „als ein besonderer Reiz der Tannhäuser-Strophe“ (PAULE, S. 304) zu werten sei und die beiden unterschiedlichen literarischen Traditionen aufgreife, nämlich Predigt und lateinisches Fragebüchlein, ist eher unwahrscheinlich.

#### V. 5

***der nie geborn wart von frowen libe*** Das *geborn* aus V. 4 wird wieder aufgenommen und durch das *nie* eine antithetische Beziehung zwischen den beiden Handlungen hergestellt.

### V. 7–8: Arche Noah

Die Vorstellung, dass auf der Arche alle Lebewesen auf so engem Raum zusammenkamen, dass jede Lautäußerung von allen anderen wahrgenommen wurde, war eine gängige und hat Eingang in die lateinische Fragebuchtradition gefunden. Nur ist es hier meist das Gebrüll des Esels, das für alle Lebenden omnipräsent ist (vgl. HAIN, S. 9).

#### V. 7

***dar nach ein hund erbal*** Obgleich *dar* vorwiegend lokal belegt ist (vgl. LEXER, Bd. I, Sp. 410–411), erscheint hier ein temporales Verständnis sinnvoller (vgl. TOMASEK, S. 281). Denn die heilsgeschichtlichen Ereignisse der Schöpfung und der Errettung der Menschheit durch den Bau der Arche stehen in einem zeitlichen Zusammenhang, der auch gleichzeitig als Bindeglied zwischen zweitem und drittem Rätsel fungiert.

Reinmar von Zweter verwendet in seinem „Doppelrätsel“ ebenfalls *dar nach* zur Verknüpfung der beiden thematisch nicht verwandten Einzelrätsel, ohne dass ein temporaler oder ein lokaler Zusammenhang bestünde. Das legt nahe, dass entweder das „Doppelrätsel“ als Vorlage diente oder *dar nach* ein gattungstypischer Konnektor ist.

### V. 9–10: Eucharistie

Der Verengung der Welt aufgrund der menschlichen Sündhaftigkeit wird ihre Erweiterung durch den Heilsbringer Jesus Christus gegenübergestellt. Jesus Christus bringt den Himmel auf die Erde, in ihm ist folglich die Erde höher als der Himmel. Im Abendmahl empfangen die Gläubigen mit dem Brot den Leib Christi und werden so dieser Erfahrung teilhaftig. Ähnliche Formulierungen mit Bezug zu Jesus Christus und der Eucharistie sind vielfach belegt (vgl. SIEBERT, S. 193–194).

Das Aufeinanderfolgen zweier sich scheinbar ausschließender Aussagen verstärkt nicht nur den rätselhaften Charakter des Spruches (vgl. TOMASEK, S. 281), sondern führt dem Rezipienten die heilsgeschichtliche Entwicklung vor Augen: Mit dem Erscheinen Jesu Christi auf Erden ist nicht nur die alttestamentarische Verkleinerung der Welt aufgehoben, sondern sie dehnt sich sogar noch bis über den Himmel hinaus aus.

#### V. 9

***diu erde ist hôber danne der himel*** Der Wechsel vom Präteritum ins Präsens verdeutlicht das bis in die Gegenwart reichende Heil durch das Opfer Christi (vgl. TOMASEK, S. 280).

***daz hânt die wîsen meister wol befunden*** Gemeint sind die Gelehrten, die sich mit den heilsgeschichtlichen Ereignissen befassten.

V. 10

**hie vor bi manigen stunden** Das *hie vor* ist der einzige temporale Bezug zur Zeit der Abfassung des Spruches, vermutlich soll er aber nur betonen, dass die rätselhafte Behauptung eine allseits bekannte Tatsache ist.

Die temporaladverbiale Bestimmung vergegenwärtigt den lang andauernden Prozess der Erkenntnisfindung.

### V. 11–12: Ermordung Thomas Becket

Seit ROETHE nimmt die Forschung bis heute an, dass in dem finalen Rätsel auf die Ermordung des Erzbischofs von *Canterbury*, Thomas Becket, 1170 angespielt wird (vgl. ROETHE, S. 419–420). Der geistige Vater wird in der Kirche, seiner Mutter, von einem seiner Kinder, nämlich einem Ritter des Königs Heinrich, ermordet. Damit zeichnen die Rätsel chronologisch die menschliche Entwicklung vom Anbeginn der Zeit bis zur jüngsten Kirchengeschichte nach. Auf den ersten Sündenfall *Adams* und *Evas* folgen weitere Vergehen, die im Alten Testament durch die Sintflut geahndet werden, während im Neuen Testament die Erlösung von allen Sünden durch Jesus Christus erfolgt. Das historische Ereignis zeigt jedoch, dass der Mensch sündhaft bleibt und die Erbsünde wiederholt.

V. 10

**ein kint, daz sluoc den vater sîn** Die Handlung des *slahens* kennzeichnet das erste und das letzte Rätsel als Rahmen der übrigen (siehe V. 1). Indem so ein Rückbezug zum Sündenfall hergestellt wird, ist dieses Vergehen als Abbild der ersten Sünde der Menschheit erkennbar. Durch die Verrätselung ergibt sich als weitere Parallele, dass es sich in beiden Fällen um einen Mord an einem Familienmitglied handelt. Unklar bleibt, warum die Konkretisierung *ze tode* fehlt, obgleich sie inhaltlich durchaus sinnvoll gewesen wäre.

V. 12

**dô er den andern kinden sanc von gote** Diese Formulierung erweckt die Vorstellung, dass der Erzbischof während des Gottesdienstes ermordet worden sei, was „eine unrichtige aber naheliegende ausschmückung“ (ROETHE, S. 420) ist. Vermutlich dient sie dazu, den Rezipienten das Raten zu erleichtern, indem der *vater* in seiner Rolle als Prediger dargestellt wird und somit der entscheidende Hinweis darauf gegeben wird, dass es sich um keine familiäre, sondern um eine geistige Beziehung handelt.

**und die rehten wârheit las**

Gemeint ist hier die Heilige Schrift.

### Quellen

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0534> (Stand: 12.3.2017).

*Die Gedichte Reinmars von Zweter*, hg. v. GUSTAV ROETHE, Hirzel: Leipzig 1887.

DER MARNER: *Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang*, hg., eingeleitet u. übersetzt v. EVA WILLMS, de Gruyter: Berlin u. New York 2008.

*Fridankes Bescheidenheit*, hg. v. HEINRICH ERNST BEZZENBERGER, Buchhandlung des Waisenhauses: Halle 1872.

*Das mittellateinische Gespräch Adrian und Epictetus nebst verwandten Texten (Joca Monachorum)*, hg. v. WALTHER SÜCHIER, Niemeyer: Tübingen 1955.

*Das altfranzösische Adamsspiel*, übersetzt u. eingeleitet v. UDA EBEL, Fink: München 1968.

### Literatur

PAULE (1994), S. 301–311.

TOMAS TOMASEK: *Das deutsche Rätsel im Mittelalter*, Niemeyer: Tübingen 1994 (Hermæa 69), S. 277–286.

- MATHILDE HAIN: *Rätsel*, Metzler: Stuttgart 1966.  
LANG (1936), S. 134–135.  
SIEBERT (1934), S. 192–194.  
ANTON WALLNER: *Eine Hampfel Grubelnüsse*, ZfdA 64 (1927), S. 81–96.  
FRITZ LOEWENTHAL: *Studien zum germanischen Rätsel*, Winter: Heidelberg 1915.  
EDUARD KÜCK: *Zu Tannhäusers Rätselspruch*, ZfdA (1891), S. 79–80.  
RICHARD MARIA WERNER: *Zu Tannhäuser*, ZfdA 31 (1887), S. 917–950.  
GUSTAV ROETHE: *Tannhäusers Rätselspruch*, in ZfdA 30 (1886), S. 419–420.

## LITERATURVERZEICHNIS

### I. Textausgaben zum Tannhäuser

Digitalisat der Heidelberger Universitätsbibliothek unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0523> (Stand: 12.3.2017).

MARIA GRAZIA CAMMAROTA (Hg.): *Tannhäuser. Die Gedichte der Manessischen Handschrift. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Übersetzungen von JÜRGEN KÜHNEL, Kümmerle: Göppingen 2009 (GAG 749).

WERNER HÖVER u. EVA KIEPE (Hg.): *Gedichte von den Anfängen bis 1300 (Epochen der deutschen Lyrik Bd. 1)*, dtv: München 1978.

DOROTHEA KLEIN (Hg.): *Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Reclam: Stuttgart 2010.

MARGARETE LANG (Hg.): *Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922*, de Gruyter: Berlin 1941 (Studien zur Volksliedforschung 1).

HELMUT LOMNITZER u. ULRICH MÜLLER (Hg.): *Tannhäuser. Die lyrischen Gedichte der Handschriften C und J*, Kümmerle: Göppingen 1973 (Litterae 13).

JOHANNES SIEBERT (Hg.): *Der Dichter Tannhäuser. Leben – Gedichte – Sage*, Niemeyer: Halle/Saale 1934.

SAMUEL SINGER (Hg.): *Der Tannhäuser*, Mohr: Tübingen 1922.

BURGHART WACHINGER (Hg.): *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, Deutscher Klassiker-Verlag: Berlin 2006 (Bibliothek des Mittelalters 22).

### II. Bibliographie zum Tannhäuser

HEINZ KISCHKEL: *Nû lâ dich vinden, Tanhûsaere! Studien zu einem Dichter des 13. Jahrhunderts (Teilveröffentlichung)*, Universität Marburg 1995.

### III. Forschungsliteratur

HERMANN APFELBÖCK: *Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“*, Niemeyer: Tübingen 1991 (Hermaea 62).

JEFFREY ASHCROFT: *Fürstlicher Sex-Appeal. Politisierung der Minne bei Tannhäuser und Jan Enikel*, in: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1986*, hg. v. JEFFREY ASHCROFT u.a., Niemeyer: Tübingen 1987, S. 91–106.

MICHAEL BALDZUHN: *Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Liederhandschrift*, Niemeyer: Tübingen 2002, S. 252–263.

PHILIP STEPHAN BARTO: *Tannhäuser and the Mountain of Venus. A study of the Legend in Germanic paradise*. Oxford University Press: New York 1916.

INGRID BENNEWITZ: *stirbe aber ich so bin ich sanfte töt. Walthers ‚Sumerlatenlied‘ (L72,31) im Kontext der Würzburger Liederhandschrift*, in: *Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. Festschrift für Ursula Schulze zum 65. Geburtstag*, hg. v. VOLKER MERTENS u. ULRICH MÜLLER, Kümmerle: Göppingen 2001 (GAG 692), S. 93–103.

KARL HEINRICH BERTAU: *Sangverslyrik. Über die Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs*, V&R: Göttingen 1964 (Palaestra 240).

WALTER BLANK: *Deutsche Minnesang-Parodien*, in: *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978*, hg. v. VOLKER HONEMANN u.a., Niemeyer: Tübingen 1979, S. 205–218.

REINHARD BLECK: *Tannhäusers Aufbruch zum Kreuzzug. Das „Bußlied“ der Jenaer Liederhandschrift*, in: GRM 43 (1993), S. 257–266.

JÖRN BOCKMANN: *Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition*, Lang: Frankfurt a. M. 2001 (Mikrokosmos 61).

JOACHIM BUMKE: *Tannhäusers ‚Hofzucht‘*, in: *Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag*, hg. v. ULRICH ERNST u. BERNHARD SOWINSKI, Böhlau: Köln u. Wien 1990 (Kölner Germanistische Studien 30), S. 189–205.

JOACHIM BUMKE: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150 – 1300*, Beck: München 1979, S. 176–230.

DANIELLE BUSCHINGER: *Das Mittelalter Richard Wagners*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2007, S. 21–43.

MARIA GRAZIA CAMMAROTA: *Tannhäuser dopo Tannhäuser*, in: *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, hg. v. ders., Sestante: Bergamo 2005, S. 281–309.

SEBASTIAN COXON: Rezension von HEINZ KISCHKEL: *Tannhäusers heimliche Trauer. Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter*, Niemeyer: Tübingen 1998 (Hermaea 80), in: *Medium aevum* 72 (2003), S. 168–169.

THOMAS CRAMER: ‚Lorengel‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 5 (1985), Sp. 907–909.

CORA DIETL: *Tanz und Teufel in der Neidharttradition: „Neidhart Fuchs“ und „Großes Neidhartspiel“*, in: *ZfdPh* 125 (2006), S. 390–414.

DANIEL EDER: *Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone*, Narr Francke Attempo: Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 66).

BRUNO FRITSCH: *Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts*, Kümmerle: Göppingen 1976 (GAG 189).

PETER GANZ: „hövesch“, „hövescheit“ im Mittelhochdeutschen, in: *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, hg. v. JOSEF FLECKENSTEIN, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1990, S. 39–54.

FRIEDRICH GENNRICH: *Die Jenaer Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien*, Langen 1963 (Summa musicae medii aevi 11; Faksimilia 4).

CLAUDIA HÄNDL: Rezension von GABRIELA PAULE: *Der Tannhäuser. Organisationsprinzipien der Werküberlieferung in der Manesseschen Handschrift*, M&P: Stuttgart 1994, in: *Germanistik* 35 (1994), S. 844.

CLAUDIA HÄNDL: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*, Kümmerle: Göppingen 1987 (GAG 467), S. 424–455.

RENATE HAUSNER: *Spiel mit dem Identischen. Studien zum Refrain deutschsprachiger lyrischer Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg*, hg. von PETER STEIN u.a., Kümmerle: Göppingen 1980 (GAG 304), S. 281–384.

JENS HAUSTEIN: *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 – 31. März 2014 auf der Wartburg*, Schnell & Steiner: Regensburg 2013, S. 32–51.

JENS HAUSTEIN u. JENS KÖRNDLE (Hg.): *Die ‚Jenaer Liederhandschrift‘. Codex – Geschichte – Umfeld*, de Gruyter: Berlin u.a. 2010.

KERSTIN HELMKAMP: Rezension von HEINZ KISCHKEL: *Tannhäusers heimliche Trauer. Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter*, Niemeyer: Tübingen 1998 (Hermaea 80), in: *ZfPh* 122 (2003), S. 154–157.

KLAUS HERBERS: *Wissenskontakte und Wissensvermittlung in Spanien im 12. und 13. Jahrhundert: Sprache, Verbreitung und Reaktionen*, in: *Artes im Mittelalter*, hg. von URSULA SCHAEFER, Akademie-Verlag: Berlin 1999, S. 232–248.

GABY HERCHERT: *Einführung in den Minnesang*, WBG: Darmstadt 2010.

HERBERT HERZMANN: *Zum ‚Realismus‘ in der deutschen Literatur des Spätmittelalters*, in: *Daphnis* 5 (1976), S. 1–36.

FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL: *Transformationen des Minnelieds im Werk Walthers von der Vogelweide*, in: *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbacher Kolloquium 2008*, hg. v. SUSANNE KÖBELE, Erich Schmidt: Berlin 2013 (Wolfram Studien 11), S. 39–66.

FRANZ-JOSEPH HOLZNAGEL: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Francke: Tübingen u. Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32).

GERT HÜBNER: *Gesang zum Tanz im Minnesang*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 111–136.

GERT HÜBNER: *Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung*, Narr: Tübingen 2008.

MANFRED KERN: *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik*, Rodopi: Amsterdam u.a. 1998, S. 94–108 u. 256–266.

MANFRED KERN u. ALFRED EBENBAUER: *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*, de Gruyter: Berlin u.a. 2003.

HEINZ KISCHKEL: *Tannhäusers heimliche Trauer. Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter*, Niemeyer: Tübingen 1998 (Hermaea 80).

HEINZ KISCHKEL: *Minnesang als mittelalterliche Vollzugsanstalt für fröide? Kritische Betrachtungen zu Gabriela Paules „Der Tannhäuser“*, in AbäG 41 (1995), S. 175–184.

CHRISTINA KREIBICH: *Der mittelhochdeutsche Minneleich. Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur Germanistik 21), S. 103–111.

GISELA KORNRUMPF: *„Heidelberger Liederhandschrift C“*, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 3 (1981), Sp. 584–597.

GISELA KORNRUMPF: *Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtradition, Texte, Bd. I: Untersuchungen*, Niemeyer: Tübingen 2008.

EDUARD KÜCK: *Zu Tannhäusers Leben und Dichten*, Diss. Königsberg 1890, in: AfdA 17 (1891), S. 207–213.

HUGO KUHN: *Minnesangs Wende*, 2. Aufl., Niemeyer: Tübingen 1967 (Hermaea 1).

DIETER KÜHN: *Tannhäusers Kreuzlied. Eine Anmerkung*, in: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahresfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977*, hg. v. HANS-DIETER MÜCK u. ULRICH MÜLLER, Kümmerle: Göppingen 1978 (GAG 206), S. 301–307.

UDO KÜHNE: *„Liebe“ als poetologisches Konzept der mittelalterlichen Liebeslyrik*, in: *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbacher Kolloquium 2008* (Wolfram Studien 11), hg. v. SUSANNE KÖBELE, Erich Schmidt: Berlin 2013, S. 39–66.

UDO KÜHNE: *Aspekte einer Poetologie des mittelalterlichen Tanzes*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 51–68.

JÜRGEN KÜHNEL: *Der Minnesänger Tannhäuser. Zu Form und Funktion des Minnesangs im 13. Jahrhundert*, in: *Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises „Deutsche Literatur des Mittelalters“*, hg. v. HORST LANGER u.a., Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 1989 (Deutsche Literatur des Mittelalters 4), S. 125–151.

JÜRGEN KÜHNEL: *Zu einer Neuausgabe des Tannhäusers. Grundsätzliche Überlegungen und editionspraktische Vorschläge*, in: ZfdPh 104 (1985), Sonderheft, S. 80–102.

MARGARETE LANG: *Tannhäuser*, Weber: Leipzig 1936 (Von Deutscher Poeterey 17).

CLAUDIA LAUER: *Ästhetik der Identität. Sänger-Rollen in der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, Winter: Heidelberg 2008 (Studien zur historischen Poetik 2), S. 194–225.

WERNER LENNARTZ: *Die Lieder und Leiche Tannhäusers im Lichte der neueren Metrik*, Diss. Köln 1931.

RENA LEPPIN: *Studien zur Lyrik des 13. Jahrhunderts: Tanhuser, Friedrich von Leiningen*, Kümmerle: Göppingen 1980 (GAG 306), S. 3–90.

LUDGER LIEB: *Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang*, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, hg. v. BEATE KELLNER u.a., Lang: Frankfurt a. M. 2001, S. 183–206.

HELMUT LOMNITZER: ‚Berliner Liederhandschrift mgf922‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 1 (1978), Sp. 726–727.

VOLKER MERTENS: *Alte Damen und junge Männer – Spiegelungen von Walthers ‚sumerlaten-Lied‘*, in: *Walthar von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988, zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck*, hg. v. JAN-DIRK MÜLLER u. FRANZ JOSEF WORSTBROCK, Hirzel: Stuttgart 1989, S. 197–215.

WOLFGANG MOHR: *Tanhusers Kreuzlied*, in: DVjs 34 (1960), S. 338–355.

DIETZ-RÜDIGER MOSER: *Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volkserzählungen zum Bußsakrament*, de Gruyter: Berlin u. New York 1977 (Supplementband zu Fabula, Untersuchungen 4).

MICHAEL MÜLLER: *Namenkataloge. Funktionen und Strukturen einer literarischen Grundform in der deutschen Epik vom hohen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit*, Olms: Hildesheim u.a. 2005 (Dolma, Reihe B, 4).

FRIEDRICH OHLY: *Metaphern für die Inspiration*, in: Euphorion 87 (1993), S. 119–171.

WALTER PABST: *Venus und die mißverständene Dido. Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges*, Kommissionsverlag: Hamburg 1955, S. 92–113.

GABRIELA PAULE: *Der Tannhäuser. Organisationsprinzipien der Werküberlieferung in der Manessischen Handschrift*, M&P: Stuttgart 1994.

RENÉ PÉRENNEC: *Die Provence und die Provenzalen im »Parzival« und »Willehalm« Wolframs von Eschenbach*, in: *Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, hg. v. SONJA GLAUCH u.a., de Gruyter: Berlin u.a. 2011, S. 281–296.

CHRISTIAN PETERSEN: *Zioter (Zeter) oder Tiodute (Jodute). Der Gott des Krieges und des Rechts bei den Deutschen. Eine rechtsgeschichtliche und mythologische Untersuchung*, Diederich: Göttingen 1866 (Forschungen zur deutschen Geschichte 6), S. 223–342.

CHRISTOPH PETZSCH: *Tannhäusers Lied IX in C und im cgm 4997. Adynatonkatalog und Vortragform*, in: Euphorion 75 (1981), S. 303–324.

CHRISTOPH PETZSCH: *Die Kolmarer Liederhandschrift*, Fink: München 1978.

CHRISTOPH PETZSCH: *Ein Liedtyp beim Tannhäuser und seine Geschichte bis zur Neuzeit*, in: *Vorträge Graz und Seggau 1973–1977*, hg. v. WOLFGANG SUPPAN, Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft: Graz 1977, S. 53–66.

ERDMUTHE PICKERODT-UTHLEB (Hg.): *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*, Kümmerle: Göppingen 1975 (GAG 99).

BRIGITTE PFEIL: *Walther von der Vogelweide, der Tannhäuser und der Bogener. Zur Bedeutung des bayerischen Grafen von Bogen als Kunstförderer*, in: *ZfdA* 127 (1998), S. 26–44.

HEDDA RAGOTZKY: *Minnethematik, Herrscherlob und höfischer Maitanz: Zum I. Leich des Tannhäusers*, in: *Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises ‚Deutsche Literatur des Mittelalters‘*, hg. v. HORST LANGER u.a., Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald 1989 (Deutsche Literatur des Mittelalters 4), S. 101–125.

TIMO REUEKAMP-FELBER: *Literarische Formen im Dialog. Figuren der matière de Bretagne als narrative Chiffren der volkssprachlichen Lyrik des Mittelalters*, in: *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. HARTMUT BLEUMER u. CAROLINE EMMELIUS, de Gruyter: Berlin u. New York 2011 (Trends in medieval philology 16), S. 243–268.

GUSTAV ROETHE: *Tannhäusers Rätselspruch*, in *ZfdA* 30 (1886), S. 419–420.

HANNO RÜTHER: *Der Mythos von den Minnesängern. Die Entstehung der Moringen-, Tannhäuser- und Brembergerballade*, Böhlau: Köln u.a. 2007 (pictura et poesis 23).

HELLMUT SALOWSKY: *Initialschmuck und Schreiberhände*, in: *Codex Manesse (Katalog zur Ausstellung 12. Juni – 4. September 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg)*, hg. v. ELMAR MITTLER u. WILFRIED WERNER, Edition Braus: Heidelberg 1988, S. 423–439.

WALTHER SANDWEG: *Die Fremdwörter bei Tannhäuser*, Diss. Bonn 1931.

FRIEDER SCHANZE: ‚*Meisterliederhandschriften*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 6 (1987), Sp. 342–356.

FRIEDER SCHANZE: *König Artus’ Horn I*, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 5 (1985), Sp. 69–70.

FRIEDER SCHANZE: *Luneten Mantel*, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 5 (1985), Sp. 1068–1069.

MAX SCHIENDORFER: *Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur*, Bouvier: Bonn 1983 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparavistik 112).

LEEVKE SCHIWEEK: Rezension von MARIA GRAZIA CAMMAROTA (Hg.): *Tannhäuser. Die Gedichte der Manessischen Handschrift. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Übersetzungen von JÜRGEN KÜHNEL*, Kümmerle: Göppingen 2009 (GAG 749), *ZfdA* 140 (2011), S. 134–136.

URSULA SCHMID: *Codex Vindobonensis 2885*, Francke: Bern u. München 1985 (Bibliotheca Germanica 26).

JAN-CHRISTIAN SCHWARZ: „*derst alsô getoufet daz in niemen nennen sol*“. *Studien zu Vorkommen und Verwendung der Personennamen in den Neidhart-Liedern*, Olms: Hildesheim u.a. 2005 (Dolma, Reihe B, 4).

HANS SCHWARZ: *Das Diminutiv mhd. ‚meinel‘ beim Tannhäuser und das Grundwort ‚mein‘ im Faszschwank*, in: *ZfdPh* 119 (2000), S. 397–409.

RALF-HENNING STEINMETZ: Rezension von WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 15., veränderte u. um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe KARL LACHMANN. Aufgrund der 14. v. CHRISTOPH CORMEAU bearbeiteten Ausgabe neu hg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen v. THOMAS BEIN, de Gruyter: Berlin u. Boston 2013, in: *PBB* 137 (2015), S. 552–561.

RALF-HENNING STEINMETZ: *Tannhäuser*, in: *NDB*, Bd. 25 (2013), Sp. 783–784.

PETER STROHSCHNEIDER: *Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs*, in: *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, hg. v. THOMAS CRAMER u. INGRID KASTEN, Erich Schmidt: Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 197–231.

WOLFGANG STÜRNER: *Friedrich II. (1194–1250)*, 3. bibliographisch vollständig aktualisierte u. um ein Vorwort u. eine Dokumentation mit ergänzenden Hinweisen erweiterte Aufl., WBG: Stuttgart 2009.

KARIN TEBBEN: *Tannhäuser. Biographie einer Legende*, V&R: Göttingen 2010.

HELMUT TERVOOREN: *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas*, Erich Schmidt: Berlin 2006, S. 145–147 u. S. 181–182.

HELMUT TERVOOREN: *Sangspruchdichtung*, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart u. Weimar 2001, S. 111–130.

HELMUT TERVOOREN: *Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik*, in: *Schoeniu wort mit süezeme sange. Philologische Schriften*, hg. v. SUSANNE FRITSCH u. JOHANNES SPICKER, Erich Schmidt: Berlin 2000, S. 114–124.

HELMUT TERVOOREN: *Zu Tannhäusers II. Leich*, in: *Schoeniu wort mit süezeme sange. Philologische Schriften*, hg. v. SUSANNE FRITSCH u. JOHANNES SPICKER, Erich Schmidt: Berlin 2000, S. 187–203.

HELMUT TERVOOREN: *Die ‚Aufführung‘ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik*, in: *‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994*, hg. v. JAN-DIRK MÜLLER, Metzler: Stuttgart u. Weimar 1996 (Germanistische Symposien 17), S. 48–66.

HELMUT TERVOOREN: *Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik*, in: *Schöne Frauen – Schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen. 2. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Literatur des Mittelalters*, hg. v. THEO STEMMLER, Narr: Tübingen 1988, S. 171–198.

HELMUT TERVOOREN: *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Minneparodien im 13.–15. Jahrhundert*, in: *ZfdPh* 104 (1985), Sonderheft, S. 135–157.

HELMUT TERVOOREN: *Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift*, Diss. Bonn 1967, S. 216–218.

JOHN WESLEY THOMAS: *Tanhäuser's Catalogues*, in: *Interpreting Texts from the Middle Ages. The Ring of Words in Medieval Literature*, hg. v. ULRICH GOEBEL u. DAVID LEE, The Edwin Mellen Press: Lewiston 1994, S. 323–335.

JOHN WESLEY THOMAS: *Tanhäuser: Poet and Legend. With Texts and Translations of his Works*, University of North Carolina Press: Chapel Hill 1974 (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 77).

TOMAS TOMASEK: *Das deutsche Rätsel im Mittelalter*, Niemeyer: Tübingen 1994 (Hermaea 69), S. 277–286.

BURGHART WACHINGER: ‚*Der Tannhäuser*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 9 (1995), Sp. 600–610.

BURGHART WACHINGER: ‚*Tannhäuser und Frau Welt*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 9 (1995), Sp. 610–611.

BURGHART WACHINGER: ‚*Tannhäuser und Venus*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 9 (1995), Sp. 611.

BURGHART WACHINGER: ‚*Tannhäuser-Ballade*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 9 (1995), Sp. 611–616.

BURGHART WACHINGER: *Von Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade*, in: ZfdA 125 (1996), S. 125–141.

BURGHART WACHINGER: *Von Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade*, in: ZfdA 125 (1996), S. 125–141.

BURGHART WACHINGER: ‚*Kolmarer Liederhandschrift*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 5 (1985), Sp. 27–39.

BURGHART WACHINGER: ‚*Jenaer Liederhandschrift*‘, in: <sup>2</sup>VL, Bd. 4 (1983), Sp. 510–516.

INGO F. WALTHER: *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, 6. Aufl., Insel: Frankfurt a. M. 2001, S. 184.

RICHARD MARIA WERNER: *Zu Tannhäuser*, ZfdA 31 (1887), S. 917–950.

EDITH WENZEL u. HORST WENZEL: *Die Handschriften und der Autor – Neidharte oder Neidhart*, in: *Edition und Interpretation. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift für Helmut Tervooren*, hg. v. JOHANNES SPICKER, Hirzel: Stuttgart 2000, S. 87–102.

EDMUND WIESSNER: *Die Preislieder Neidharts und des Tannhäusers auf Herzog Friedrich II. von Babenberg*, in: ZfdA 73 (1936), S. 77–93.

ANDREAS WINKLER: *Selbständige deutsche Tischzuchten des Mittelalters. Texte und Studien*, Diss. Marburg/Lahn 1982, S. 26–89.

WILFRIED WITTSTRUCK: *Der dichterische Namensgebrauch in der deutschen Literatur des Spätmittelalters*, Fink: München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften 61), S. 355–396.

FRANZ JOSEF WORSTBROCK: *Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210 – 1230*, in: FRANZ JOSEF WORSTBROCK: *Ausgewählte Schriften Band 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters*, hg. v. SUSANNE KÖBELE u. ANDREAS KRASS, Hirzel: Stuttgart 2004, S. 87–101.

HANS WYSLING: *Der Zauberberg*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hg. v. HELMUT KOOPMANN, Fischer: Frankfurt a. M. 2005, S. 397–422.

JULIA ZIMMERMANN: *Typenverschränkung in der Minnekanzone. Zu Heinrichs von Morungen Ich hörte uf der beide (MF 139,19)*, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hg. v. DOROTHEA KLEIN u.a., Königshausen & Neumann: Würzburg 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), S. 69–89.

## QUELLENVERZEICHNIS

### I. Antike Quellen

ÄSOP: *Fabeln, Griechisch/Deutsch*, hg. v. RAINER NICKEL, Artemis & Winkler: Düsseldorf 2005 (Sammlung Tusculum).

CAIUS VALERIUS CATULLUS: *Carmina*, hg. v. ROGER A. B. MYNORS, Oxford 1963.

HOMER: *Odyssee, Griechisch/Deutsch*, 14. Aufl., hg. u. übersetzt v. ANTON WEIHER, Akademie Verlag: Berlin 2013 (Sammlung Tusculum).

PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Metamorphoses*, hg. u. kommentiert v. RICHARD JOHN TARRANT, Oxford 2004.

*Physiologus*, hg. v. FRANCISCUS SBORDONE, Olms: Hildesheim u. New York 1976 (Nachdruck der Ausgabe Rom 1936).

GAIUS PLINIUS SECUNDUS: *Naturalis Historia*, hg. v. CARL MAYHOFF, 6 Bde., Teubner: Stuttgart 1897–1906.

PUBLIUS VERGILIUS MARO: *Aeneis*, hg. u. kommentiert v. GIAN BIAGIO CONTE, de Gruyter: Berlin u. New York 2009 (Bibliotheca Teubneriana 2005).

### II. Mittelalterliche Quellen

#### a. Sammlungen

*Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, 2. Aufl., hg. v. BENEDIKT KONRAD VOLLMANN, Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. 2011 (Bibliothek des Mittelalters 23).

*Des Minnesangs Frühling. Bd. 1: Texte*, 38., erneut revidierte Aufl. mit einem neuen Anhang, hg. v. HUGO MOSER u. HELMUT TERVOOREN, Hirzel: Stuttgart 1988.<sup>184</sup>

*Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Bd. 1: Texte*, 2. Aufl., hg. v. CARL VON KRAUS, Niemeyer: Tübingen 1978.

#### b. unter Autornamen überlieferte Texte

ALBRECHT VON SCHARFENBERG: *Der Jüngere Titirel*, hg. v. WERNER WOLF, 2 Bde., Akademie-Verlag: Berlin 1955/1968 (Deutsche Texte des Mittelalters 45 u. 55/61).

*Fridankes Bescheidenheit*, hg. v. HEINRICH ERNST BEZZENBERGER, Buchhandlung des Waisenhauses: Halle 1872.

---

<sup>184</sup> Die Texte dieser Sammlung sind im Kommentar mit der üblichen Abkürzung MF und der entsprechenden Nummer angegeben.

DANTE ALIGHIERI: *La commedia secondo l'antica vulgata*, 2., überarbeitete Aufl., hg. v. GIORGIO PETROCCHI, 4 Bde., Le Lettere: Firenze 1994.

*Jansen Enikels Werke*, hg. v. PHILIPP STRAUCH, Hahn: Hannover 1891 (MGH 8).

GOTTFRIED VON STRASSBURG: *Tristan und Isold*, 2 Bde., hg., übersetzt u. kommentiert v. WALTER HAUG u. MANFRED SCHOLZ, *Mit dem Text des Thomas*, hg., übersetzt u. kommentiert v. WALTER HAUG, Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. (Bibliothek des Mittelalters 10/11).

HARTMANN VON AUE: *Iwein. Text und Übersetzung*, Text der siebenten Ausgabe v. GEORG FRIEDRICH BENECKE, KARL LACHMANN u. a., 4., überarbeitete Aufl., Übersetzung u. Nachwort v. THOMAS CRAMER, de Gruyter: Berlin u. New York 2001.

JOHANN VON WÜRZBURG: *Wilhelm von Österreich, aus der Gothaer Handschrift*, hg. v. ERNST REGEL, Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1906 (Deutsche Texte des Mittelalters 3).

*Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, hg. v. CARL WESLE, 3., durchgesehene Aufl. v. PETER WAPNEWSKI, Tübingen: Niemeyer 1985 (ATB 69).

KONRAD VON STOFFELN: *Der Ritter mit dem Bock*, neu hg., eingeleitet u. kommentiert v. WOLFGANG ACHNITZ, Niemeyer: Tübingen 1997 (Texte und Textgeschichte 46).

KONRAD VON WÜRZBURG: *Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung*, hg. v. BIANCA HÄBERLEIN u. HEINZ THOELN, Reichert: Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur des Mittelalters 51).

KONRAD VON WÜRZBURG: *Kleinere Dichtungen III. Die Klage der Kunst, Leiche, Lieder und Sprüche*, hg. v. EDWARD SCHRÖDER, mit einem Nachwort v. LUDWIG WOLFF, 2. Aufl., Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1959.

DER MARNER: *Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang*, hg., eingeleitet u. übersetzt v. EVA WILLMS, de Gruyter: Berlin u. New York 2008.

*Die Lieder Neidharts*, hg. v. EDMUND WIESSNER, fortgeführt v. HANNS FISCHER, 5., verbesserte Aufl. hg. v. PAUL SAPPNER, mit einem Melodienanhang v. HELMUT LOMNITZER, Niemeyer: Tübingen 1999 (ATB 44).

*Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, 3 Bde., hg. v. ULRICH MÜLLER, INGRID BENNEWITZ u. FRANZ VIKTOR SPECHTLER, de Gruyter: Berlin 2007–2011.<sup>185</sup>

*Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hg. v. KARL KURT KLEIN, 4., grundlegend neu bearbeitete Aufl. v. BURGHART WACHINGER, de Gruyter: Berlin u. Boston 2015 (ATB 55).

*Die Gedichte Reinmars von Zweter*, hg. v. GUSTAV ROETHE, Hirzel: Leipzig 1887.

---

<sup>185</sup> Die Texte Neidharts werden nach der neuen Salzburger Edition zitiert, um eine möglichst handschriftennahe Lesart zu gewährleisten. Sie werden mit der Abkürzung SNE sowie der entsprechenden Bandzahl und der zugrunde liegenden Handschrift angegeben. Darüber hinaus werden, soweit vorhanden, außerdem die Lachmann-Signaturen genannt und die gängigen Klassifikationen Winter- bzw. Sommerlied mit der entsprechenden Nummerierung verwendet, so dass eine Einbindung in die ältere Forschung und eine umfassende Orientierung gewährleistet ist.

DER STRICKER: *Verserzählungen II. Mit einem Anhang: Der Weinschweg*, hg. v. HANNS FISCHER, Niemeyer: Tübingen 1984.

THOMAS VON AQUIN: *Über die Tugenden. De virtutibus. Quaestiones disputatae X*, hg. v. WINFRIED ROHR, Meiner: Hamburg 2012.

*Die Schweizer Minnesänger, Bd. 1: Texte*, nach der Ausgabe v. KARL BARTSCH neu bearbeitet u. hg. v. MAX SCHIENDORFER u.a., Niemeyer: Tübingen 1990.

ULRICH VON TÜRHEIM: *Rennewart*, aus der Berliner und Heidelberger Handschrift hg. v. ALFRED HÜBNER, Weidmannsche Buchhandlung: Berlin 1938 (Deutsche Texte des Mittelalters 39).

ULRICH VON DEM TURLIN: *Arabel*, die ursprüngliche Fassung u. ihre Bearbeitung kritisch hg. v. WERNER SCHRÖDER, Hirzel: Stuttgart u. Leipzig 1999.

ULRICH VON ZATZIKHOVEN: *Lanzelet*, hg. v. FLORIAN KRAGL, 2 Bde., de Gruyter: Berlin u. New York 2006.

WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearbeitete Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANNS, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, de Gruyter: Berlin 1996.<sup>186</sup>

*Walther von der Vogelweide. Gedichte, Teil 1: Der Spruchdichter*, 11. Aufl. auf der Grundlage von HERMANN PAUL, hg. v. SILVIA RANAWAKE, Niemeyer: Tübingen 1997.

BRUDER WERNHER: *Sangsprüche*, transliteriert, normalisiert, übersetzt u. kommentiert v. ULRIKE ZUCKSCHWERDT, de Gruyter: Berlin u. Boston 2014 (Hermaea 134).

WIRNT VON GRAFENBERG: *Wigalois. Text, Übersetzung, Stellenkommentar*, Text der Ausgabe v. J.M.N. KAPTEYN, übersetzt, erläutert u. mit einem Nachwort versehen v. SABINE SEELBACH u. ULRICH SEELBACH, 2., überarbeitete Aufl., de Gruyter: Berlin u. Boston 2014.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Parzival. Studienausgabe*, mhd. Text nach der 6. Ausg. von KARL LACHMANN, Übersetzung v. PETER KNECHT, Einführung zum Text von BERND SCHIROK, 2. Aufl., de Gruyter: Berlin u. New York 2003.

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, hg. v. JOACHIM HEINZLE, Niemeyer: Tübingen 1994 (ATB 108).

WOLFRAM VON ESCHENBACH: *Titarel. Mit der gesamten Parallelüberlieferung des »Jüngeren Titarel«*, hg., übersetzt u. kommentiert v. JOACHIM BUMKE u. JOACHIM HEINZLE, Niemeyer: Tübingen 2006.

---

<sup>186</sup> Die Neuauflage BEINs bietet zwar die kritische Edition von Parallelfassungen, was selbstverständlich sinnvoll ist, wird dadurch aber sehr unübersichtlich. Daher wird hier auf die Vorgängeredition zurückgegriffen und zudem werden noch die Lachmann-Nummern angeführt, die es ermöglichen, die Texte in einer beliebigen Edition zu finden (vgl. dazu RALF-HENNING STEINMETZ: Rezension von WALTHER VON DER VOGELWEIDE: *Leichs, Lieder, Sangsprüche*, 15., veränderte u. um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe KARL LACHMANNS. Aufgrund der 14. v. CHRISTOPH CORMEAU bearbeiteten Ausgabe neu hg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen v. THOMAS BEIN, de Gruyter: Berlin u. Boston 2013, in: PBB 137 (2015), S. 552–561).

### c. anonym überlieferte Texte

*Das altfranzösische Adamsspiel*, übersetzt u. eingeleitet v. UDA EBEL, Fink: München 1968.

*Das mittellateinische Gespräch Adrian und Epictetus nebst verwandten Texten (Joca Monachorum)*, hg. v. WALTHER SUCHIER, Niemeyer: Tübingen 1955.

*Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, hg. v. EDWARD SCHRÖDER, Hahn: Hannover 1892 (MGH 8).

*Ain hupsches Vasnacht Spill von König Artus*, in: *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert. Nachlese*, hg. v. ADELBERT KELLER, Stuttgart 1858, Nr. 127 (S. 183–215).

*Lancelot und Ginover. Prosalancelot*, nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hg. v. REINOLD KLUGE, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l’Arsenal Paris, übersetzt, kommentiert u. hg. v. HANS-HUGO STEINHOFF, 2 Bde., Deutscher Klassiker-Verlag: Frankfurt a. M. 1995 (Bibliothek des Mittelalters 14).

*Lorengel*, hg. v. DANIELLE BUSCHINGER, Melodie hg. v. HORST BRUNNER, Kümmerle: Göppingen 1979 (GAG 253).

*Der Luneten Mantel*, in: *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert*, hg. v. ADELBERT KELLER, Stuttgart 1853, Nr. 81 (S. 664–678).

FRANCES H. ELLIS: *The Meisterlied of the magic drinking horn in Berlin 414*, in: *Philological quarterly* 26 (1947), S. 248–258.

*Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Text, Übersetzung und Kommentar*, hg. JOACHIM HEINZLE, Deutscher Klassiker-Verlag: Berlin 2013 (Bibliothek des Mittelalters 12).

*Ornit und Wolfdietrich A*, hg. v. WALTER KOFLER, Hirzel: Stuttgart 2009.

*Aber VII in der briefwîse Regenbogen*, in: *Meisterlieder der Kolmarer Liederhandschrift*, hg. v. KARL BARTSCH, Stuttgart 1862, Nr. 69, S. 373–376.

*Text des Conductus Sion egredere nach der Handschrift clm 5539, fol. 161–167*, in: *Sangverslyrik. Über die Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs*, hg. v. KARL HEINRICH BERTAU, V&R: Göttingen 1964 (Palaestra 240), S. 226–228

### III. Quellen zur Rezeption der Tannhäusersage

ACHIM VON ARNIM u. CLEMENS BRENTANO: *Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder*, 2. Aufl., hg. v. HEINZ RÖLLEKE, Insel: Frankfurt a. M. 2003.

LUDWIG BECHSTEIN: *Aus dem Sagenschatz der Thüringer*, hg. v. WOLFGANG MÖHRIG, Husum: Husum 1985, S. 53–54.

LUDWIG BECHSTEIN: *Deutsche Sagen. Mit sechzehn Holzschnitten nach Zeichnungen von Adolph Ehrhardt und einem Ortsregister von Lukas Moritz*, hg. v. KARL MARTIN SCHILLER, Anaconda: Köln 2008.

THEODOR FONTANE: *Cécile*, Reclam: Stuttgart 1986.

HELGA GLAESENER: *Der indische Baum. Die Thannhäuser-Trilogie Band 1*, List: Berlin 2000.

HELGA GLAESENER: *Der Stein des Luzifer. Die Thannhäuser-Trilogie Band 2*, List: Berlin 2002.

HELGA GLAESENER: *Der falsche Schwur. Die Thannhäuser-Trilogie Band 3*, List: Berlin 2005.

BRÜDER GRIMM: *Deutsche Sagen*, hg. v. HERMANN GERSTNER, Reclam: Stuttgart 1986.

EMANUEL GEIBEL: *Werke*, hg. v. ROLAND SCHACHT, Hesse & Becker: Leipzig 1915, S. 108–109.

FRIEDRICH WILHELM HACKLÄNDER: *Der Tannhäuser. Eine Künstlergeschichte*, Krabbe: Stuttgart 1860.

HEINRICH HEINE: *Tannhäuser. Eine Legende*, Bilder von ANDREA DI GENNARO, Alibaba: Frankfurt a. M. 1998.

HELMUT HEISENBÜTTEL: *Franz-Ottokar Mürbekapsels Glück und ein Ende. Erzählungen*, hg. v. JOACHIM SCHRECK, Klett-Cotta: Stuttgart 1985, S. 30.

RICARDA HUCH: *Gedichte*, Haessel: Leipzig 1919, S. 16–17.

THOMAS MANN: *Der Zauberberg. Roman*, Fischer: Berlin 1924.

HUGO OELBERMANN: *Gedichte*, Hoffmann & Campe: Hamburg 1856, S. 117.

LUDWIG TIECK: *Märchen aus dem „Phantastus“*, hg. v. WALTHER MÜNZ, Reclam: Stuttgart 2003.

RICHARD WAGNER: *Tannhäuser. Textbuch*, Einführung und Kommentar v. KURT PAHLEN, Schott: Mainz 2003.

ADOLF WIDMANN: *Der Tannhäuser. Ein Roman*, Duncker: Berlin 1850.

JOHANNES WÜSTEN: *Tannhäuser. Erzählungen und Gedichte*, Volk und Welt: Berlin 1976.

## ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- AbäG = Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik  
AfdA = Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur  
ATB = Altdeutsche Textbibliothek  
BMZ = *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, mit Benutzung des Nachlasses v. GEORG FRIEDRICH BENECKE ausgearbeitet v. WILHELM MÜLLER u. FRIEDRICH ZARNCKE, 3 Bde., Neudruck der Ausgabe v. 1854–1861, Olms: Hildesheim 1968.  
DVjs = Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte  
GAG = Göppinger Arbeiten zur Germanistik  
GRM = Germanisch-Romanische Monatsschrift  
MGH = Monumenta Germaniae Historica  
NDB = *Neue Deutsche Biographie*, hg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, bisher 26 Bde., Duncker & Humblot: Berlin 1953–2016 [zwei weitere Bde. geplant].  
LEXER = MATTHIAS LEXER: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, 3 Bde., Nachdruck der Ausgabe v. 1872–1878, Hirzel: Stuttgart 1992.  
LMA = *Lexikon des Mittelalters*, hg. v. ROBERT AUTY u.a., DTV: München 2002.  
PBB = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur  
RSM = *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, 16 Bde., hg. v. HORST BRUNNER u.a., Niemeyer: Tübingen 1986–2009.  
<sup>2</sup>VL = *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2., völlig neubearbeitete Aufl., hg. v. KURT RUH u. BURGHART WACHINGER, 14 Bde., Berlin u. New York 1978–2008.  
ZfdA = Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur  
ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie



Leevke Mareike Schiwek  
Aukamp 25  
24643 Struvenhütten  
Tel.: 04194/987379  
leevke@web.de

## Lebenslauf

Name: Leevke Mareike Schiwek  
Nationalität: Deutsch  
Geburtsort und -datum: Hamburg, 6.2.1978

Schulbildung: 1984-1988 Carl-Eitz-Schule in Pinneberg  
1988-1997 Theodor-Heuss-Gymnasium in Pinneberg  
**Mai 1997 Abitur** (Note: 1,4)

Studium: 1997-2015 Studium der Fächer Latein und Deutsch an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel  
(zwei Unterbrechungen 2000/2001 und 2003)  
2000-2001 Mitarbeit an dem Forschungsprojekt „Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbanken“ und Studium der Germanistik an der Bowling Green State University, Ohio (USA)  
**Mai 2001 Master of Arts**  
Sommersemester 2003 Studium der Lateinischen Philologie an der Università di Firenze (Italien)  
September bis November 2003 Praktikum im Wilhelm Fink Verlag  
**Januar 2005 Erstes Staatsexamen** für das Lehramt an Gymnasien für die Fächer Latein und Deutsch (Note: 1,4)

Beruflicher Werdegang: 2005 bis 2007 Studienreferendarin am Gymnasium Elmschenhagen mit den Fächern Deutsch und Latein, Kiel  
**Mai 2007 Zweites Staatsexamen** für das Lehramt an Gymnasien (Note: 1,0)  
seit August 2007 Studienrätin z. A. am Alstergymnasium Henstedt-Ulzburg  
seit November 2009 Studienrätin am Alstergymnasium H-U  
seit 2012 Unterrichtsbefähigung für das Fach Darstellendes Spiel  
Februar 2013 bis Januar 2014 Elternzeit  
seit April 2015 Oberstudienrätin am Alstergymnasium H-U

Akademischer Werdegang: Sommersemester 2005 bis Sommersemester 2007 Lehrtätigkeit im Fach Latein an der CAU Kiel  
seit 2006 Mitarbeit an der Kieler Online-Edition des Tannhäusers  
seit Wintersemester 2009/2010 Promotion im Fach Ältere Deutsche Literatur  
August 2010 bis Juli 2015 Abordnung mit halber Stelle an das Germanistische Seminar der CAU Kiel

Struvenhütten, den 30.01.2017