

Ute Jung-Kaiser (Frankfurt am Main)

## Fragen zum tradierten Persönlichkeitsbild Wolframs von Eschenbach und seiner Wahrnehmung in Wagners „unvollendet“ gebliebener Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*

Eine Hommage zum 800. Todestag des Minnesängers Wolfram von Eschenbach

*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* – mit dieser Oper geht Wagner „aus dem Geist der deutschen Romantik [weit] hinter die ihm bekannten Balladen-Versionen auf den ursprünglichen Gehalt der Legende zurück. [... Obwohl seine] Mittelalterrezeption zu dieser Zeit noch vornehmlich eine Rezeption der Rezeption ist, bleibt der *Tannhäuser* sein ‚mittelalterlichstes‘ Werk“<sup>1</sup>. Umso problematischer ist der Fakt, dass er der Nachwelt ein verkürztes Bild seiner Akteure, insbesondere der Wolfram-Figur, hinterließ: Dieser fungiert als „Vertreter der ‚Hohen Minne““, „seine Freude an sexuellen Scherzen“ bewusst ausblendend, desgleichen vertritt er „ein dualistisches Frauenbild, das nur die rohe Sinnlichkeit [der Venus] oder die Entsagung [Elisabeths] kannte“<sup>2</sup>. Doch hier seien Einsprüche geboten. Es ist kaum vorstellbar, dass Wagner die leidenschaftliche Liebes- und Entsagungsfähigkeit seiner Helden, zumal sie innerste Empfindungen und Liebeserfahrungen seiner selbst widerspiegeln, nicht erspürt hätte – warum sonst hätte ihn das (aus seiner Sicht nie vollendete) Werk sein Leben lang beschäftigt. Kurz nach der eher provisorisch zu nennenden Uraufführung 1845 überarbeitet er 1847 die sogenannte „Dresdener Fassung“, weitere bühndramatische Änderungen erzwingt die „Pariser Fassung“ 1861, Rücknahmen und Verbesserungen erfolgen in der sogenannten „Wiener Fassung“ 1875. Als er im Oktober 1882 der Festspiele gedenkt, möchte er, wie es seine Frau Cosima in ihren Tagebüchern festhält, „gern den Tannhäuser aufführen, den er als Drama als vollendet ansieht und auch wieder nicht, weil in der Musik ihm einiges zu wenig ausgeführt dünkt. Er meint, Tannhäuser, Tristan und Parsifal, die gingen zusammen“<sup>3</sup>. Und nur wenige Wochen später (dazu weiter unten) erklärt er wiederum sehr dezidiert, dass er den *Tannhäuser* für „unvollendet“ erachtet. Doch – was war es, was zu dessen „Vollendung“ fehlte, was ihn zur Vielzahl der Überarbeitungen veranlasste? Einige wenige sind beleg- und begründbar mit der mangelnden öffentlichen Resonanz und der Reaktion auf Kritiker, die seine „Zukunftsmusik“ ablehnen oder dem „*Tannhäuser* eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen“<sup>4</sup>, doch sind es vor allem persönliche Erfahrungen und künstlerische Reifeprozesse, literaturgeschichtli-

1 Volker Mertens, „Richard Wagner und das Mittelalter“, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 19–59, hier S. 25.

2 Ebd., S. 56.

3 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 2 (1878–1883), München / Zürich 1977, S. 1016. Tagebucheintragung vom 6.10.1882.

4 Richard Wagner, „Eine Mittheilung an meine Freunde“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 41907, Bd. 4, S. 230–344, hier S. 279.

che Erkenntnisse und neue ideologische Positionierungen, die mit dazu beigetragen haben, Änderungen respektive Korrekturen vorzunehmen, Urteile als Vor- oder Fehlurteile zu entlarven und Geschriebenes als nicht mehr angemessen, lückenhaft oder gar falsch zu bewerten. Inwieweit seine persönliche Rezeption eine vermittelte ist, die sich nur teilweise mit den aktuell kursierenden Sichtweisen auf den historischen respektive literarischen Wolfram erklären lässt, da sie andererseits seiner ganz persönlichen Lesart mittelalterlicher Quellen und Mythen geschuldet ist, möchte ich nur hypothetisch beantworten dürfen. Versucht sei im Folgenden das vorsichtige Ausleuchten dieser „Leerstellen“-Evidenz; potentielle Zusammenhänge, konkrete Daten, persönliche Aussagen Wagners und Interpretationen aus literatur- und musikwissenschaftlicher, künstlerischer und bildnerischer Perspektive können punktuelle Orientierungspunkte setzen und mögliche Zugangswege eröffnen.

Beispielsweise erklärt Wagner in den „Mittheilungen an [s]eine Freunde“: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der L i e b e. [...]“<sup>5</sup>, folglich entspringe die Gestalt Tannhäusers „aus [s]einem Inneren“<sup>6</sup> und widerspiegele als solche „diese Liebessehnsucht, das Edelste, was [er s]einer Natur nach zu empfinden vermochte“<sup>7</sup>. Dieses Bekenntnis „widerspiegelt“ seine Liebesbeziehung zur verheirateten Mathilde Wesendonck, welche er in der Vollendung des *Tristan* zu sublimieren vermag; erst das Liebesleid Tristans und der Liebesheld Isoldes, so bekennt er es neun Jahre später (in seinem Schreiben vom 10. April 1860 an Mathilde, die ehemalige Geliebte), erschließen ihm ein tieferes Verständnis der Venuswelt. Nicht von ungefähr erklingen im Pariser Bacchanal (von 1860) das *Tristan*-Motiv und – quasi als Vorgriff auf den *Parsifal* – das Kundry-Motiv, das „Wagner schon hier zu benützen scheint, um den Venusberg als Sphäre höllischen Heidentums auszuweisen“<sup>8</sup>. Beide Zugaben verleihen seiner lebensphilosophischen „Offenbarung“ eine besondere Pointe:

„Ich erkenne nun aber auch, dass ich damals, als ich den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nöthig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei Weitem grössere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isoldes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluss zur Fliegenden-Holländer-Ouvertüre, als auch – das Grauen dieses Venusberges finden. Man wird eben allmächtig, wenn man mit der Welt nur noch spielt. [...]“<sup>9</sup>

Erst jetzt klärt sich der Sinn des Doppeltitels, der zwei Handlungsräume explizit aufeinander bezieht: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“. Auf den ursprünglich geplanten Werktitel *Der Venusberg* verzichtete er bei Drucklegung des Klavierauszugs 1846, wohl auf Anraten des Verlegers Carl Friedrich Meser. Man beachte: Wagner wählt kein „oder“, sondern ein „und“; so werden bereits in dem Operntitel „zwei Stoffkreise [...] dramatisch aufeinander bezogen, der Tannhäuser und seine Venuswelt verschmelzen mit dem Ofterdingen, der im Sängerstreit unterliegt“<sup>10</sup>. Schon anlässlich des „Pariser“ *Tannhäuser* würdigte Charles Baudelaire (in seiner Kritik für die *Revue européenne* vom 1.4.1861) „den Kampf der beiden Prinzipien“:

5 Ebd., S. 264.

6 Ebd., S. 272.

7 Ebd., S. 279.

8 Hans-Joachim Bauer, *Richard Wagner. Einführungen in sämtliche Kompositionen*, Neuausgabe mit Ergänzungen, Hildesheim u. a. 2004, S. 162f.

9 *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, Leipzig 1912, S. 224.

10 Peter Wapnewski, „Die Oper Richard Wagners als Dichtung“, in: Müller / Wapnewski, Hrsg., *Richard-Wagner-Handbuch*, S. 223–352, hier S. 253.

„*Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. Et cette dualité est représentée tout de suite, par l'ouverture, avec une incomparable habileté.“<sup>11</sup>

Den Stoffkreis „Wartburg“ repräsentiert kein anderer überzeugender als Wolfram von Eschenbach. Die Rolle, die ihm Wagner zuerkennt, weist offene Stellen auf, erscheint weder kompatibel mit seiner historischen Figur, weder mit ihrem literarischen Pendant, wenn gleich Fakt ist, dass beide rezeptionsgeschichtlich ineinander verschmolzen sind (dazu weiter unten), noch mit dem Anspruch dessen, als glaubwürdiger und vollblütiger Gegenspieler Tannhäusers aufzutreten. Klare Antworten auf die Fragen, welche Korrekturen, Addenda geboten wären, vermögen weder Wagner, Wolfram-Biographen, Mediävisten noch Historiker zu geben. Auch bei ihnen widersprechen sich die Deutungsansätze: Ist er „Mensch“ oder „Künstler“, Erfinder „wilder mære“ oder sensibler Minnesänger, Verfechter freier Liebe oder Garant von Sitte und Ordnung? In seiner Schrift *Über die Aufführung des „Tannhäuser“*. Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper 1852 versuchte Wagner, Missverständnisse zu klären und der angedachten Zielgruppe sein Rollen- und Regieverständnis des *Tannhäuser* nahezubringen. Zur Wolfram-Figur im Besonderen lautete sein Resümee: „[er ist] vorzüglich vorwiegend Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor Allem Mensch ist.“<sup>12</sup> Damit zementierte er spezifische Klischees, derer sich Dramaturgen und Regisseure gern bedienen, wenn sie vergessen zu bedenken, dass sich bereits hier ergänzende Hinweise zu Wolframs „sinnende[m] Gemüt“, seine „würdevolle“ und distanzierte Haltung gegenüber Elisabeth, aber auch sein „tiefes Mitgefühl“ für Tannhäuser, den Kontrahenten und Nebenbuhler finden.

30 Jahre später, drei Wochen vor seinem Tod, irritiert er Angehörige und Nachwelt mit der Aussage, dass er „der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig“ sei.<sup>13</sup> Dieses Bekenntnis eröffnet einerseits Raum für vage Spekulationen und weckt andererseits lebhaftes Interesse daran, nachzuspüren, worin Wagners Kritik gründete bzw. gegründet haben könnte: Waren es „Mängel“ in der dramaturgischen Konzeption, war es das Bedürfnis nach Präzisierung kunstideologischer Kontroversen oder das innerste Anliegen, das Rollenbild Wolframs von Eschenbach umzudeuten, menschlich und sinnlich stärker zu profilieren? Schließlich erfuhr die Wolfram-Figur schon zu Lebzeiten Wagners eine „mehrgleisige Rezeption“<sup>14</sup>, offenbarten sich Differenzen sowohl in der schöngestigen Literatur wie auch in der Textversion seiner eigenen Oper. Schillernd war (und ist bis heute) das Wissen um Wolframs historische Authentizität, welche sich aus unterschiedlichen Quellen ableitet – sei es aus Hinweisen aus

11 Nach: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke / Briefe in 8 Bd.*, Bd. 7, München / Wien 1992, S. 108. Übs: *Tannhäuser* stellt den Kampf der beiden Prinzipien dar, die das menschliche Herz zu ihrem Hauptschlachtfeld erkoren haben, das heißt, wo das Fleisch wider den Geist, die Hölle wider den Himmel, Satan wider Gott streitet. Und dieser Dualismus wird uns sogleich mit unvergleichlicher Fähigkeit vorgeführt.

12 Richard Wagner, „Über die Aufführung des „Tannhäuser“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 41907, Bd. 5, S. 123–159, hier S. 158.

13 Notat Cosimas in ihrem Tagebuch (23.1.1883): „Abends Plauderei, welche Richard mit dem Hirtengesang und Pilgerchor aus *Tannhäuser* beschließt. Er sagt, er sei der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig.“ In: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, S. 1098.

14 So Jürgen Kühnls Ausgangsthese. Ders., „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Ulrich Müller, Hrsg., *Mittelalterliche Dichtungen in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286. Mittelalter-Rezeption, Symposium), Göppingen 1979, S. 245–272.

eigenen Werken, aus Passagen vermeintlicher „Selbststilisierung“, aus der Kritik des Konkurrenten Gottfried von Straßburg, der ihn als „vindære wilder mære“ verurteilte, oder aus seinem variierenden Erscheinungsbild in den überlieferten Quellen zum *Fürstenlob*, *Rätsel-spiel* und dem *Sängerkrieg* auf der Wartburg.<sup>15</sup>

Der Moment jenes denkwürdigen Beisammenseins, bei dem Wagner die abendliche „Plauderei“ mit seinem Urteil, „der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig [zu sein]“, beendet, bilde den Ausgangspunkt nachstehender Deutungsversuche. Wohl dem trauten Kreis zu Gehör gebracht hatte er zwei Ohrwürmer der Oper: den Hirtengesang der zweiten Szene des I. Aufzugs und den (das gesamte Drama an entscheidenden Wendungen durchziehenden) Pilgerchor. Das heißt: Sein Korrekturbedürfnis erwacht angesichts zentraler Klangwelten der Oper, die zwar ähnlich spirituell anmuten, jedoch kontrastiv zueinanderstehen.

Wenn der schlichte Hirtengesang zu Beginn der Schlusszene des I. Aufzugs erklingt, dürfte es kaum einen Opernbesucher geben, der die leuchtend erhellte Morgenstimmung im Wartburgtal nicht aufatmend wahrnimmt, vielleicht auch als befreiend erfährt gegenüber der schwülen Sphäre der Venuswelt. Das bestätigt auch Wagners Appell an die Regie: Er erwünscht mit dem Aufziehen der Schleier, dass „das sogleich lebhaft hervorbrechende Licht die neue Scene, das Thal, mit heiterster Tageshelle beleuchtet“ und somit eine plötzliche „große Verwandlung“ bewirkt.<sup>16</sup> Und dennoch – der Kontrast ist ein nur scheinbarer, wie Peter Wapnewski zu Recht einwendet; denn der Hirte besingt nicht den Frühling, die erwachende Tagwelt, sondern Freia, die heidnische Liebesgöttin.

„Wagner geleitet seinen Tannhäuser ja auf durchaus ‚organische‘ Weise hinüber aus dem schwülen Reich der antikheidnischen Liebesgöttin in die spirituelle Sphäre der deutschthüringischen Minnexerziten: nämlich über die vermittelnde Station einer germanischen Frühlings- und also Liebesgöttin. Frau Holda ist es, die der Hirt besingt, und mit diesem Lied wird nach dem Bildwechsel Tannhäuser in die ‚deutsche‘ Welt überführt. [Freia die holde, Holda die freie, so 1852 gedichtet].“<sup>17</sup>

So bildet die germanisch-nichtchristliche Naturidylle die Brücke von der bacchantischen Welt der Antike hin zu jener Gegenwelt, die mit dem Pilgerchor einsetzt, die als unverbrüchlich und moralisch verbindlich evoziert und in den „Minnexerziten“ der höfisch gesitteten Sänger gespiegelt wird. Sinnigerweise verwebt der Orchestersatz den „lustige[n] Hirtenreigen“ (so Wagners Beischrift) des Schalmeien-Solos mit der majestätisch vorgetragenen Grundmelodie des Pilgerchors. Beide Welten realisiert Wagner nicht einfach durch Gegenüberstellung heidnischer Orgie und christlicher Askese, sondern macht sie in beiden Kontrahenten – Wolfram (von Eschenbach) wie Tannhäuser (früher: Heinrich von Ofterdingen) – spürbar. Wie schillernd sie in Elisabeths eruptiver Sinnlichkeit zu Beginn des II. Aufzugs, ihrer asketischen Zurücknahme und ihrem Opfertod im III. Aufzug verknüpft wird, dürfte eine echte Herausforderung für jeden Opernregisseur darstellen.

Während es Wagner bei der musikalischen Erfindung des Tannhäuser-Liedes (II. Aufzug) „in ingenioser Weise“ gelungen ist, „eine Musik zu schreiben, die in der Venusberg-Szene als irdisch-Wartburgbezogen sich abhebt und doch gleichwohl innerhalb der Ritterwelt jenes Moment des Ungebändigten hervorkehrt, das die alte Ordnung entsetzt“<sup>18</sup>,

15 Ebd., S. 245–248.

16 Wagner, „Über die Aufführung des Tannhäuser“, S. 149.

17 Peter Wapnewski, *Tannhäuser*, in: Müller / Wapnewski, Hrsg., *Richard-Wagner-Handbuch*, S. 246–261, hier S. 259.

18 Werner Breig, „Wagners kompositorisches Werk“. Konkret zum *Tannhäuser*, in: Müller / Wapnewski, *Richard-Wagner-Handbuch*, S. 385–398, hier S. 387. Breig zitiert aus: Reinhold Brinkmanns Auf-

„fehlt“ eine befriedigende Lösung bei der musikalischen Gestaltung der Gegenfigur. Wagner hätte sie markanter, widersprüchlicher akzentuieren können (vielleicht sogar müssen). Das ist natürlich eine anmaßende Hypothese, jedoch verifizierbar, folgt man der scharfsinnigen Beobachtung Peter Wapnewskis, die auf kein musikalisches, doch textlich bedeutendes Detail in Wolframs berühmtem „Lied an den Abendstern“ (Beginn der zweiten Szene des III. Aufzugs) abzielt, das aufgrund seiner Kantabilität und seines Schmelzes „zur populären Salonromanze degenerierte“. Wolfram, „Repräsentant des gesitteten Prinzips der gütigen Weisheit und mehr noch – der edlen Entsagung“, erhebt hier „den lieblichsten der Sterne“ zu seinem „Leitstern“:

„Sobald nun Elisabeth auf ihrem Wege ‚vom Tal der Erden‘ zur Höhe eines ‚selgen Engels‘ an jenem Stern vorüberwallt, wird er, der ‚freundlich‘ leitende, die verehrt-geliebte Frau von Wolfram grüßen: ‚O du mein holder Abendstern...‘ Der Abendstern – wieder ist das ‚holdel‘ zur Stelle – aber ist Venus, was zwar kaum Wolfram, gewiß aber Wagner bewußt gewesen ist. Kon-Stellation Venus-Elisabeth. Auch hier wird spürbar, wird deutlich: Die eigentlich herrschende Gottheit dieses Werkes ist wenn nicht Venus so doch die Liebe. Und zwar in ihrer komplexen, nicht also pur sinnlichen aber auch nicht in ihrer abstrakt vergeistigten Form.“<sup>19</sup>

Diese Konstellation legitimierte wohl Götz Friedrich in seiner Inszenierung von 1972, die er sozialkritisch als „Reise eines Künstlers durch innere und äußere Welten“ darzustellen suchte, Venus und Elisabeth zu verschmelzen, sie „gleichsam als Visionen Tannhäusers“ mit einer Person zu besetzen.<sup>20</sup> Eine vergleichbare kritische Hinterfragung der Rolle Wolframs findet sich bei Dieter Borchmeyer: Schließlich besinge Wolfram im III. Aufzug den „Abendstern“ und zuvor in seinem Preislied (II. Aufzug) den „einen Stern“, mit welchem zweifellos die Venus gemeint sei:

„Der Abendstern ist für ihn der Stern, der entsagenden, die erotische Begierde transzendierenden ‚hohen Liebe‘. Er bedeutet die *Venus Urania*, die himmlische Liebe, im Gegensatz zur *Venus Cypria*, der irdischen Liebe, von der – als einer unterweltlichen Macht – Tannhäuser gekostet hat.“<sup>21</sup>

Borchmeyer deutet das „Entsagungsethos“ Wolframs im III. Aufzug als „Sieg über den jungdeutschen Eroskult“ und bettet diesen „Sieg“ vorausschauend ein in Wagners Gesamtschaffen: So nehme der *Tannhäuser* eine „merkwürdige Mittelstellung“ ein zwischen dem „Eroskult des *Liebesverbots*“ (seiner zweiten Oper) und dem „Entsagungsethos des *Parsifal*“ (dem „Bühnenweihfestspiel“, seiner letzten „Oper“).

„Das Drama von dem ins Mittelalter zurückversetzten jungdeutschen Künstler, der auszog, von der ‚exilierten‘ Sinnenwelt der Antike die Emanzipation des Fleisches zu lernen, verwandelt sich am Ende des II. Aktes in eine romantische Entsagungs- und Erlösungsoper.“<sup>22</sup>

Ohne direkt auf Wapnewkis oder Borchmeyers Beobachtungen Bezug zu nehmen, bestätigt Sieghart Döhring die eigenwillige „Gefühlsdramaturgie“ in der Präsentation Wolframs; er nennt ihn den „Dritten“ im Bunde der Liebenden. Als solcher sei er nicht der demuts-

satz zum „Tannhäuser-Lied“, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970, S. 195–211, hier S. 203.

19 Wapnewski, *Tannhäuser*, S. 259f.

20 Die Doppelrolle verkörperte damals Gwyneth Jones. Dazu Bauer, *Richard Wagner*, S. 154.

21 Dieter Borchmeyer, „Venus im Exil. Antike und Moderne im Mittelalter. Eine Studie über Wagners Tannhäuser“, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, hrsg. von Ursula und Ulrich Müller (= Wort und Musik 1), Anif / Salzburg 1989, S. 103–134, hier S. 107.

22 Ebd., S. 132.

voll Verzichtende, sondern derjenige, der als Liebender Ansprüche erhebt, emotional reagiert und auch sinnlich stark empfindet. Argumentationshilfe bietet ihm Vera Nemirovas Frankfurter Inszenierung von 2007, deren Rollenvorstellung mit der gängigen bricht. „Ihre“ Elisabeth stirbt nicht den Opfertod, fern dem sichtbaren Bühnengeschehen, sondern „ihr“ Wolfram hält Elisabeth umschlungen wie seine Geliebte. Bis zu diesem Punkt könnte man Nemirovas Regiekonzept folgen, wäre da nicht ihre unerwartete (und schwer nachvollziehbare) Wendung bei „ein sel’ger Engel dort zu werden“: Bei dieser Stelle ändert sie den Handlungsverlauf: „ihr“ Wolfram erdrosselt Elisabeth. Döhring würdigt Nemirovas „Neudeutung Wolframs als eines Charakters von abgründiger Gespaltenheit“ als Impuls, „etablierte Urteilsklischees zu überdenken und vermeintlich Vertrautes unverstellt in den Blick zu nehmen“<sup>23</sup>.

Eine bedeutende, wenngleich kaum beachtete Stelle der Oper stellt jener Moment dar, in dem sich Tannhäuser und Elisabeth ihrer neu erwachenden Liebe bewusst werden, wird doch ihr Liebesduett (II. Aufzug) „durch eine zusätzliche, allein Wolfram zugehörige visuelle Ebene zu einer Art ‚virtuellem Terzett‘ erweitert“. [Laut Bühnenanweisung bleibt Wolfram, „an die Mauerbrüstung gelehnt, im Hintergrunde“ stehen.]

„[Hier] vollzieht sich im Kopfe Wolframs das womöglich größere innere Drama. Darauf deutet der einzige Satz hin, den er für sich spricht, während sich Tannhäuser und Elisabeth ihrer Liebe versichern: ‚So flieht für dieses Leben mir jeder Hoffnung Schein!‘“<sup>24</sup>

Dietrich Fischer-Dieskau habe nach Sieghart Döhring Wolframs Präsenz, Verletztheit und Betroffenheit durch Abwendung vom Publikum sinnreich akzentuiert (Aufführung München 1985). Diese Pointierung verstärke den „erotic impulse“, dem die Wolfram-Partie ihren besonderen Zauber verdanke“<sup>25</sup>. Auch Wagner weiß um die (Wolfram innewohnende) Leidenschaft, tiefe Anteilnahme und verletzliche Sinnlichkeit: So dünkt ihn „das Heroische des entsagenden Wolframs, seine leidenschaftliche Teilnahme für Tannhäuser, alles so hoch, so mächtig veredelnd!“<sup>26</sup>

Einen dritten, wahrhaft signifikanten Bogen schlägt Döhring zwischen Wolframs beiden Liedern im II. und seinem „Lied an den Abendstern“ im III. Aufzug, damit anknüpfend an die Beobachtungen seiner Vorgänger:

„[erstes Lied]: Wenn Wolfram zu ‚*einem* nur der Sterne‘ aufblickt, kann eigentlich nur die Venus gemeint sein, und der emphatische Schluss seines Liedes [...] lässt den Verdacht aufkommen, er wolle in Wirklichkeit etwas anderes ‚opfernd vergießen‘ als sein ‚letztes Herzensblut‘.“<sup>27</sup>

„[zweites Lied]: ‚Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang‘...: ein ‚Gebet‘ an die verwandelnde Kraft der von Gott gesandten Liebe.‘ [Als er am Schluss abermals den Stern der Liebe anruft], so ist dies für Tannhäuser das Stichwort, sein Preislied auf Venus anzustimmen: ‚Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen.“<sup>28</sup>

„[drittes Lied]: [...] der Abendstern trägt den Namen der Venus, der ‚Göttin der Liebe‘. Wolframs Gesang begleitet Elisabeth auf ihrem Weg in den Tod, der ihr das Tor zum Licht öffnet. Diese meta-

23 Sieghart Döhring, „Der ‚Dritte‘: Wolfram von Eschenbach und die Gefühlsdramaturgie in Wagners *Tannhäuser*“, in: Clemens Risi u. a., Hrsg., *Tannhäuser – Werkstatt der Gefühle* (Wagner-„concil“ Bayreuther Festspiele 2011), Freiburg i.Br. u. a. 2014, S. 29–40, hier S. 29.

24 Ebd., S. 34.

25 Ebd., S. 40.

26 Tagebuch-Eintrag vom 17.6.1880, in: C. Wagner, *Tagebücher*, S. 547.

27 Döhring, „Der ‚Dritte‘“, S. 35f.

28 Ebd., S. 36.

physische Perspektive der Liebe bildet den Hintergrund für das anschließende Gespräch zwischen dem unentsühnt aus Rom heimkehrenden Tannhäuser und Wolfram [...].<sup>29</sup>

Somit akzentuiert er gleich Wapnewski die dramaturgische Bedeutung des „dualistischen Prinzips“:

„Entfällt dieses, verlieren die Charaktere ihre emotionale Spannung und dramatische Fallhöhe. Für Wolfram in seiner Rolle als ‚Dritter‘ ist das antagonistische Weltbild nichts weniger als die Voraussetzung seiner Existenz als Mensch und Künstler; allein dieses versetzt ihn in die Lage, Alternativen auszuloten und zwischen ihnen zu vermitteln. Seine Fähigkeit, grenzüberschreitend zu denken und zu empfinden, lässt ihn den Gegensatz zwischen geistiger und sinnlicher Liebe, aber auch den Gegensatz zwischen den Geschlechtern als letztlich obsolet empfinden.“<sup>30</sup>

Die im Vorfeld genannten Einzelimpulse zur Wolfram-Figur eröffnen folgende (weiterführende) Fragen:

- Wie verstand sich Wolfram von Eschenbach als Mensch, wie be-/ver-urteilten ihn andere?
- Wie artikulierte er sein Weltbild als Künstler?
- Welche Vorlagen hat Wagner adaptiert, welche variiert, welche neu erfunden?
- Welche Widersprüche des Rollenbildes, die sich bereits im Werk nachweisen ließen, hätten der „Korrektur“ bzw. Präzisierung bedurft?

Über Quellen und Vorlagen des *Tannhäuser* im Allgemeinen berichtet das *Richard-Wagner-Handbuch*; es erwähnt Ludwig Tiecks Novelle *Der getreue Eckhart und der Tannhäuser* (1799), Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Stücke aus den *Deutschen Sagen* der Brüder Grimm (1816), unter denen Nr. 173 der *Hö[r]selberg* (gleich Venusberg) herausragt, und E. T. A. Hoffmanns *Der Kampf der Sänger* aus den *Serapionsbrüdern* (1819–1821). Wenn Wagner selber vom *Volksbuch* spricht, meinte er möglicherweise Ludwig Bechsteins *Sagenschatz des Thüringerlandes* (1835).<sup>31</sup> Doch ist damit die Liste möglicher Quellen für Wagners Oper nicht erschöpft. Wolfram Klante verweist des Weiteren auf das mittelhochdeutsche Gedicht vom *singerkriec uf Wartburg* (13. Jh.), auf verschiedene Schriften Heinrich Heines aus den 1830er Jahren und die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1806/08). Übernommen habe er auch die (wissenschaftlich nicht nachweisbare) Hypothese des Königsberger Gelehrten E. T. Lucas aus dessen Schrift *Über den Krieg von Wartburg* (1838), welche zwei Sagenkreise miteinander verknüpfte, und zwar „die Identität des legendären Minnesängers Heinrich von Ofterdingen mit dem halblegendären Ritter und Sänger Tannhäuser [...]“. Für Wagner freilich war dies ein Anstoß und eine Möglichkeit zur Vermittlung von Atmosphäre<sup>32</sup>.

29 Ebd., S. 39.

30 Ebd., S. 39f.

31 Wapnewski, *Tannhäuser*, S. 251f.

32 Wolfram Klante, „Tannhäuser und Venusberg auf der Bühne des Musiktheaters“, in: *Tannhäuser in der Kunst*, hrsg. von Heinrich Weigel / Wolfram Klante / Ingrid Schulze, Jena 1999, S. 103–149, hier S. 108f.: Weggelassen werde die Handlung um den Zauberer Klingsor und seine Rolle als Schiedsrichter, auch finde keine Wiederholung des Wettstreits statt, sondern eine Bußfahrt nach Rom, auch bilde den „ruhenden Pol“ nicht die Landgräfin Matilda, sondern Elisabeth, die Nichte des Landgrafen. Ebenso kehre Tannhäuser nicht zu Frau Venus zurück. Ihr Reich sei weniger eine Hölle als „ein Reich der (wenn auch vom Seelenheil ausgeschlossenen) Glückseligen“. Folglich bedürfe es keines „treuen Eckart“, der am Eingang wacht, um Unbedachte vor dem Eintritt zu warnen. – Auf die Bedeutung der Lucas'schen Schrift als essentielle Quelle verweist auch Jens Haustein, „Der Tannhäuser klopft an

Eine höchst interessante, wenngleich nur „mittelbare“ Quelle für Wagners *Tannhäuser*<sup>33</sup> ist Johann Christoph Wagenseils *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst* von 1697<sup>34</sup>; sie bildete jedoch die Hauptquelle für E. T. A. Hoffmanns romantische Erzählung zum *Kampf der Sängere*, welche wiederum Wagner als „Vorlage für die Darstellung des Wartburgkrieges“ diente. Wagenseil hebt die herausragende Bedeutung der Wartburgkrieg-Tradition hervor: Hier ringen „Meister Klingsohr“, der „ein solcher kunstreicher Meister-Singer gewesen / daß sich alle Menschen über seiner Kunst verwundern müssen“, und „Wolfram von Eschenbach“ um den Sieg.<sup>35</sup>

„[Dabei habe Klingsohr] Herrn Wolfram etwas schimpflich als einen ungelehrten Layen geantwortet. Derowegen ihn Herr Wolfram fürgeworffen / und daß er mit der schwartzen Kunst umbehe / und darauf frey unter Augen gangen / und getrost heraus gesagt / daß er sich deßhalb gar nicht für ihm entsetze / sondern GOTT zu Hülffe nehme / und mit ihm um die Meisterschafft singen wolte: [...] Dieser deß Herrn Wolframs freudiger Muth verdroß den Klingsohr trefflich übel / nandte ihn einen grobe[n] Schweitzer / ungelehrten Bauer / und der Schifft unerfahrenen Layen [...].“<sup>36</sup>

Mit der Gegenüberstellung zweier Dichterstände – der „litterati“ und „illiterati“ – greift Wagenseil Elemente des (Ur-)Rätselspiels auf. Wolfram erscheint als „Idealtypus des *illiteratus*, des literarischen *leien*, dessen *meisterschafft* nicht in gelehrtem Wissen begründet ist, sondern als göttliches Charisma begriffen wird, und der seinen Gegenspieler, den zum *poeta doctus*, zum *meisterpaffen* und Nigromanten stilisierten Klingsor [...] allein aus der Unerschütterlichkeit seines Glaubens heraus besiegt“<sup>37</sup>. Wolfram selber bestätigte im *Parzival*, keiner Buchstaben mächtig zu sein („ine kann decheine buochstap“), und im oben erwähnten *Willehalm*-Prolog („Von all dem, was in Büchern geschrieben steht, habe ich nichts gelernt.“). Wolfram bedient sich, Joachim Bumke zufolge, damit eines Topos aus der geistlichen Literatur, „der die Nichtigkeit der weltlichen Wissenschaft gegenüber der göttlichen Inspiration zum Ausdruck bringt“<sup>38</sup>. Das entsprechende Psalmenwort: „non cognovi litteraturam“ (Ps 70,15) übersetzte Luther wie folgt: „Mein Mund soll verkündigen deine Gerechtigkeit, täglich deine Wohltaten, die ich nicht alle zählen [aufschreiben] kann.“ Eine solche (heutzutage befremdende und disqualifizierende) Aussage, quasi ein Bekenntnis zum Analphabetentum, war in der „weithin akustisch vermittelten Kultur“ kein Makel, es besagte nicht, dass der „illiteratus“ „ungebildet“ sei, sondern nur, dass er über keine „schulgerechte lateinische Bildung“ verfüge.<sup>39</sup>

Der Sängere Wettstreit auf der Wartburg ereignete sich am Hof des Landgrafen Hermann I. von Thüringen, der von 1190 bis 1217 regierte und Gönner der mittelhochdeutschen Dichtkunst war. Die mit Sicherheit bedeutendste Textquelle ist das aus 24 Strophen bestehende *Fürstenlob* (1260–1280). Dass der Dichter Wolfram von Eschenbach (1170–1220)

---

Richard Wagners Tür“, in: *Wie der Tannhäuser zum Sängerekrieg kam* (Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners), Regensburg 2013, S. 32–54, hier S. 35.

33 Jürgen Kühnel hat Fragen nach der Rolle Wolframs und seiner Funktion als literarischer Figur exemplarisch thematisiert, dazu ders., „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 247.

34 Johann Christoph Wagenseil, *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst*, aus: *De civitate Noribergensi commentatio*, Altdorf 1697, Faksimile, hrsg. von Ulrich Müller u. a. (= Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 38), Göppingen 1975.

35 Ebd., S. 510.

36 Ebd., S. 511.

37 Kühnel, „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 248f.

38 Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart <sup>6</sup>1991, S. 7. Er verweist auf Ohly und Eggers.

39 Dieter Kühn, *Der Parzival des Wolfram von Eschenbach*, Frankfurt <sup>3</sup>1987, S. 56.

von Anfang an dabei war, belegen auch die lateinischen *Annales Reinhardbrunnenses*, in denen es definitiv heißt: „[auf deutsch:] In jener Zeit hat sich der erwähnte Wolfram von Eschenbach in der Technik des Gesangwettstreits geübt.“<sup>40</sup> Die Sänger trugen ihre Lieder mit Begleitinstrumenten vor. Das Hauptinstrument war die Knieharfe; „eine Variante dieses Instruments“ – Kühn spricht von Wiederbelebung – ist die „celtic harp“ in der aktuellen Folklore-Szene. Beliebte waren auch die Fiedel, die Lira, Vorformen der Laute und „das Scheitholz: ein schmales zitherähnliches Instrument“<sup>41</sup>.

Eine erste „rein rezeptionsgeschichtliche“ Korrektur Wagners ist die Anerkennung Wolframs als Minnesänger. So lässt ihn Wagner drei „Lieder“ im *Tannhäuser* singen, die für einen „deutschen Belcanto“<sup>42</sup> stehen. Im Unterschied zu Wagner würdigten Zeitgenossen, auch spätere Rezipienten, eher den Epiker Wolfram: „Als seine größte Leistung schätzte das Mittelalter zweifellos seinen [wahrscheinlich zwischen 1200 und 1210 entstandenen] *Parzival*.“<sup>43</sup> Schon der jüngere Wirnt von Grafenberg bewunderte die unübertreffliche Könnerschaft seines Zeitgenossen:

„sîn herze ist ganzes sinnes dach;  
leien munt nie baz gesprach  
(*Wigalois*, V. 6354f.)

sein Herz beherbergt alle Weisheit:  
nie hat ein Laie besser gesprochen, –“

„und noch 1985 bezeichnete ihn der Schweizer Romancier Muschg als den wichtigsten Dichter deutscher Sprache.“<sup>44</sup> Dieser Fakt war wohl eine der Herausforderungen für Adolf Muschg, sich an Wolframs *Parzival*, dem großen Romanerstling der deutschen Literatur, mit seinem über 1000-seitigen Romanwerk *Der rote Ritter* (erschienen 1993) zu messen.

Gattung, Gattungsumfang und mangelnde Schriftkenntnis lassen vermuten, dass Wolfram als „Berufsdichter“ arbeitete, dass er also „auf die Gunst hochgestellter Gönner [und Schreiber] angewiesen war“<sup>45</sup>. Seine gesellschaftliche Funktion als freischaffender Dichter schlägt auch den Bogen zum Hofe Hermanns, dem Sängerwettstreit auf der Wartburg und der Bedeutung des „Sanges“ am fürstlichen Hof. Eben dort dürfte Wolfram auch als Sänger reüssiert haben. Eine seiner Lieblingsgattungen war die „tagewise“, das Wächtertagelied, das erst durch ihn seine „ausgeprägte Form“ erhalten hat. Sein Handlungsablauf ist stets derselbe: „Morgenanbruch, Weckruf, Trennungsklage, letzte Vereinigung der Liebenden und Abschied.“<sup>46</sup> Wolfram war sich seiner lyrischen Kompetenz durchaus bewusst, wie sonst wäre er zum Kontrahenten Klingensors erkoren worden und hätte den legendären Wettstreit mit diesem bis dato unschlagbaren „Meister“ bestehen können. Selbstbewusst erklärte er im *Parzival*:

„Ich bin Wolfram von Eschenbach,  
unt kann ein teil mit sange. [114,12–13]

Mein Name ist Wolfram von Eschenbach,  
und ich verstehe etwas vom Singen.“

40 Ebd., S. 191.

41 Ebd., S. 60.

42 Verweise bei Sieghart Döhring, „Der ‚Dritte‘“, S. 31.

43 Sieglinde Hartmann, *Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein* (= Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters 1), Wiesbaden 2012, S. 119.

44 Horst Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2010, S. 206ff., hier S. 206f.

45 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 6.

46 Ebd., S. 39f.

Volker Mertens ist überzeugt, dass es im „Sängerkrieg“ und insbesondere in jenem speziellen „Sängerwettstreit auf der Wartburg“ darum ging, „das kunstreichste Tagelied aufzuführen. Womöglich sind die Tagelieder ebenso der speziellen aufgelockerten und kompetitiven Situation am Hof des Landgrafen verpflichtet, die wir aus Walthers Thüringerstrophen und Wolframs *Parzival* (297,16–20) erschließen. [Struktur und Anlage des Tagelieds dürften variantenreiche (dialogische, vielleicht auch szenische) Darbietungsformen ermöglicht haben; ihm könnte also ein hoher Beliebtheitsgrad am Hof zuzukommen sein:]“

„Im Vergleich zum klassischen Minnelied ist im Modell Tagelied mit seiner Rollenpluralität, seiner programmatischen Gattungsmischung in der Spannung zwischen ‚aristokratisierendem‘ und ‚popularem‘ Register ein besonderes poetologisches und performatives Potential angelegt, das seit Wolfram, Morungen und Walther die Sänger auch andernorts immer wieder reizen wird, Tagelieder nicht nur zu schaffen, sondern sie später auch aufzuführen.“<sup>47</sup>

Wolframs wohl berühmtestes (und bis in heutige Zeit vertonte) Tagelied ist „Den morgenblick bi wahtaers sange erkôs“.<sup>48</sup> Obgleich es „die ehebrecherische Beziehung eines höfischen Liebesverhältnisses voraus[setzt]“, hat sich Wolfram nicht gescheut, sie mit einer Bibelstelle aus Gen 2,24 positiv zu besetzen: Mit der Formel „zwei herze und einen lip hân wir“ unterstellt er sie klar der „Schöpfungsordnung“.

„Daß Wolfram die ein-lip-Formel aus dem ihm geläufigen Bezugsrahmen löst und auf die (prinzipiell ehebrecherische) Beziehung eines in der Tageliedsituation vereinten Paares anwendet, mag verwunderlich, ja befremdlich erscheinen. [Doch bezogen auf die ‚Schöpfungsordnung‘ haben hier a]lle Daseinsformen und -stufen irdischer *minne* [...] ihren *urhap*, und eine jede von ihnen bezeugt es auf ihre Weise.“<sup>49</sup>

Leider sind nur wenige Dokumente Wolfram'scher Lieder überliefert oder als die seinen verifiziert.<sup>50</sup> Hohe Minnellyrik reinster Art ist sein Lied „Ursprinc bluomen...“. Es bedient sich der (für das Minnelied) „übliche[n] Requisiten“; Wolfgang Mohr zitiert „eine gedrängte Musterkarte von Formeln, wie sie auch sonst im Minnesang begegnen“<sup>51</sup>, doch dann – nach genauerem Hinschauen – überrascht die Verfremdung: Trotz anfänglicher „Wirklichkeits-

47 Volker Mertens, „Tagelieder singen“, in: *Wolfram-Studien XVII: Wolfram von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven*, hrsg. von Wolfgang Haubrichs u. a., Berlin 2002, S. 276–293, hier S. 292.

48 Karl Heinz Borck, „Wolframs Tagelied ‚Den morgenblick bi wahtaers sange erkôs‘“, in: *Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Fülleborn und Johann Krogoll, Heidelberg 1979, S. 9–17. Eine freie Übersetzung dieses Tageliedes ist auf S. 12f. nachzulesen.

49 Ebd., S. 15.

50 Laut Peter Wapnewski, „Abschied im Morgengrauen“, in: *1400 Gedichte und ihre Interpretation*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki, Bd. 1, Frankfurt / Leipzig 2002, S. 73–77, sind sieben als „echt“ geltende Lieder überliefert, vier davon gehören zur Gattung „Tagelied“, „und in ihnen und durch sie bestätigt sich Wolframs ungebärdige Kraft der emotionalen Aussage und der Heftigkeit subjektiv-persönlicher Anteilnahme – die der Kunst des Mittelalters fremd ist. Denn in ihr singt nicht das kreative Individuum, sondern lediglich eine der vielen Stimmen im großen Chor der Gott dankenden Schöpfung“ (ebd., S. 75). Das dreistrophige Tagelied *Den morgenblic* ist überliefert in der Münchner Parzifal-Handschrift (G). „Der Mann geht, er ist das Tagewesen. Die Frau bleibt, sie gehört der Nacht. [...] Und es bleibt die wilde Schwermut, wie sie uns ergreift bei der Erinnerung an Augenblicke des Glücks.“ (ebd., S. 77).

51 Wolfgang Mohr, „Wolfram von Eschenbach: ‚Ursprinc bluomen...‘“, in: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1956, S. 78–89, hier S. 79.

nähe der Zeile von den Vögeln, die nach halbvergangenem Sommer verstummen“ oder ihre Kinder wiegen, ist es kein Frühlings-, sondern ein Winterlied.<sup>52</sup>

„Der sommerliche Natureingang des Winterliedes treibt ein Spiel mit Gegensätzen: Maienluft und Winter ‚sô der rife lit‘; das alte Lied der Vögel und das neue Lied des Sängers; ‚dô slief niht diu nahegal‘ und ‚nu wache aber ich‘.“<sup>53</sup>

Dieser Sänger huldigt nicht, er fordert, formuliert Imperative, Befehle; „er will sich gesittet geben, aber er kann sein Selbstgefühl nicht schweigen machen“. Mohr vermutet dahinter das ungebärdige Temperament seines Dichters; eine Dame des Hofes, so ist er überzeugt, wäre errötet, hätte ihr diese Huldigung gegolten:

„Obwohl sein Lied eine Musterkarte der konventionellen Minnesang-Terminologie vorlegt, sprengt es die Konvention des im Minnesang Musterhaften. [...] Wir erfahren aus der ‚Selbstverteidigung‘ im *Parzival* (114,4-116,4), daß Wolfram in der Tat als Sänger einmal durch ein heftiges Lied bei einer hochgestellten Dame angeeckt ist. [Dieses Lied] kann uns wohl eine Vorstellung davon geben, inwiefern Wolfram als Sänger in der Gesellschaft Anstoß erregen konnte.“<sup>54</sup>

Daran anlehnend könnte man mit Mertens rügen, dass Wagners „einseitiges Bild Wolframs als eines Vertreters der ‚Hohen Minne“ eine irritierende Rezeptionsgeschichte zu verantworten habe, insofern sie „in seinen Werken seine Freude an sexuellen Scherzen ebenso [überlas] wie man die nicht ins Idealbild passenden Formen der Liebe übersah“<sup>55</sup>.

In den Eingangsstrophen des oben erwähnten Minnesangs glaubt Mohr „etwas vom Menschen und Künstler Wolfram“ zu erkennen; so formuliere jener speziell in diesem „Winterlied der unerfüllten Minne“ weniger die Antithese Jahreszeit und Minne als vielmehr diejenige von Natur und Kunst:

„Die Natur steht auch in ihren ‚ästhetischen‘ Hervorbringungen unter dem Zwang der Jahreszeiten. [...] Der Künstler aber ist davon nicht abhängig, er kann ‚niuwez singen sô der rife lit‘. Der steht nicht unter dem Zwang der ‚Naturgesetzlichkeit‘, [...] sondern er schafft frei und schafft Neues. [...] Er ist keine Nachtigall, die auf den Frühling warten muß, um singen zu können.“<sup>56</sup>

Ein völlig anderes Selbstverständnis als Künstler artikuliert Wolfram in seiner ritterlichen Legende von *Willehalm*, einem nicht vollendeten Spätwerk: „Auch mein Inneres (mîn sin) spürt dich [Gott] als Kraft. Aus Büchern habe ich meine Kunst nicht gelernt. Wenn ich Künstler bin, so kommt das aus meinem Innern [aus „den Verstandes- und Gemütskräften“ (2,19–22)].“

„[Das heißt:] die Schöpferkraft kommt aus seinem Innern. Aber es ist Gottes Geist, der in der Schöpferkraft des Dichters wirkt. Beide Selbstbekenntnisse Wolframs, das übermütige und das fromme, sagen zusammengenommen dies über sein Dichtertum aus: In der Natur wirkt Gottes Ordnung, und sie bringt ihren regelmäßigen Ertrag nach dem Gesetz. In der Seele des Dichters wirkt Gottes Geist, und er bringt Neues hervor aus seiner Freiheit.“<sup>57</sup>

52 Ebd., S. 80.

53 Ebd., S. 81.

54 Ebd., S. 87.

55 Mertens, „Richard Wagner und das Mittelalter“, S. 56.

56 Mohr, „Wolfram von Eschenbach“, S. 87f.

57 Ebd., S. 89.

Wollte Wolfram hier eine Doppelrolle einnehmen, einmal als Dichter einer Heiligenvita und zum anderen als Verkünder christlicher Ritterkunst, wie Karl Bertau vermutet?<sup>58</sup> Ihm zufolge wäre hier „mit einiger historischer Wahrscheinlichkeit eine Theorie von Wolframs Laienreligiosität zu entwerfen“, vergleichbar den evangelischen Bewegungen und dem frühen Franziskanertum seiner Zeit.<sup>59</sup> An diesem Punkt wäre eine Nähe zur Schlusszene des *Tannhäuser* auszumachen.

Eine weitere tiefgreifende Varianz in Wagners *Tannhäuser* ist das neu formulierte Grundthema des Sängertwists. Damals zumindest lautete die allen beteiligten Sängern gestellte Aufgabe: Wer den besten Fürsten [am kunstvollsten] lobt, siegt, wer verliert, stirbt. Bei Wagner jedoch gilt das Liedthema nicht dem gebotenen Fürstenlob, sondern dem Preis der Liebe. Auslöser des mittelalterlichen Sängertwists, der „wie ein Gerichtszweikampf inszeniert“ wird,<sup>60</sup> war bekanntermaßen Heinrich von Ofterdingens provozierender Auftritt, bei dem er seinen eigenen Herrn, den Herzog von Österreich, rühmte, nicht aber den Gastgeber, Hermann von Thüringen. Damit verwirkt er sein Leben; denn „[d]er Fürst bedarf der Sänger und ihres Gesangs, um darstellen zu können, daß er der Beste, nämlich der Freigebigste ist. Umgekehrt ist die Dichtung auf den Interaktionsraum adeliger Herrschaftsrepräsentation verwiesen, um sich zu Geltung bringen zu können“<sup>61</sup>. In diesem höfischen Umfeld Hermanns ist Kunst ein Kampf auf Leben und Tod: „Ganz unmetaphorisch bilden die Kunst des Sängers und sein Körper eine Einheit.“<sup>62</sup>

Die Überlieferung, dass die Landgräfin gegen das Votum der Sänger den Vollzug des Todesurteils an Heinrich von Ofterdingen aufhebt,<sup>63</sup> dass man Meister Klingsor als Schiedsrichter herbeiruft, gründet u. a. auf dem *Rätselspiel*, das in den 1230er Jahren entstanden sein dürfte.<sup>64</sup> Als weiteren Chronisten dieser Überlieferung erwähnt Dieter Kühn den Mönch von Pirna:

58 Der seltsame Aufbau des Legendenprologs in „Dichtergebet – Bericht – Rittergebet“ ist bei Karl Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. 2: 1195–1220, München 1973, S. 1131ff. ausführlich nachzulesen: (36. Kap.: Aporie christlicher Ritterkunst. Spätwerk Wolframs), hier S. 1133: Der persönlichen Bitte um die hilfreiche Gnade Gottes (2,23-3,7)] folge der Bericht über Hermann von Thüringen als Vermittler der Quelle (3,8-11) und der weitere Bericht über die Verheißung der Hilfe dieses Heiligen für alle Ritter in Not (3,12–4,2). Den Abschluss bilde die Bitte vor Höllennot, gerichtet an den Heiligen (4,3–18).

59 Ebd., S. 1136.

60 Burghart Wachinger, *Der Sängertwist auf der Wartburg. Von der Manesseschen Handschrift bis zu Moritz von Schwind* (= Wolfgang Stammerl Gastprofessur 12), Berlin / New York 2004, S. 16f.

61 Beate Kellner / Peter Strohschneider, „Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum ‚Wartburgkrieg‘ C“, in: *Wolfram-Studien XV*, hrsg. von Joachim Heinzle u. a. (= Neue Wege der Mittelalter-Philologie), Berlin 1998, S. 143–167, hier S. 155.

62 Ebd., S. 151.

63 Ebd., S. 156.

64 Wachinger, *Der Sängertwist auf der Wartburg*.

„Wolfframus von Eschenbach, einer von adel und von den VII sanckmeistern in Duringen (MCC) worn unter einander czweispeldig, holten derhalben meister Clingsern aus Ungarn, brachte ym kegen Eisenach.“

[übersetzt: „Wolfram von Eschenbach, ein adliger, und (einer) von den sieben Sangesmeistern in Thüringen, konnten sich nicht einigen und holten deshalb Meister Kingsor aus Ungarn und brachten ihn nach Eisenach.“]<sup>65</sup>

Erst 100 Jahre später, in den Jahren zwischen 1330 und 1350, werden die in zwei unterschiedlichen metrischen Formen gedichteten Strophenkomplexe in die beiden großen Handschriften, die *Manessische Liederhandschrift* (C) und die *Jenaer Liederhandschrift* (J), so eingetragen, dass nun das *Rätselspiel*, das älter als das *Fürstenlob* ist, im Anschluss an dasselbe zu stehen kommt.<sup>66</sup> Diese bei Wachinger und Haustein geschilderte Faktenlage basiert auf den grundlegenden Forschungen Joachim Bumkes. Ihm zufolge ist Wolfram als Teilnehmer am Sängertwettstreit auf der Wartburg schon früh „zu einer literarischen Figur“ geworden. Fungiert er im *Fürstenlob* „als eine Art Schiedsrichter zwischen den streitenden Sängern“, konfrontiert ihn der anonym bleibende Schreiber des *Rätselspiels* mit Klingsor, dem Zauberer aus Wolframs *Parzival*-Roman.<sup>67</sup>

„Der Gegensatz zwischen dem gelehrten, aber dubiosen *pfaffen* und dem frommen Laien Wolfram von Eschenbach schien ihm nämlich geeignet, ein zentrales Problem der mittelalterlichen Bildungs-, Sozial- und Literaturgeschichte zu diskutieren, die Differenz zwischen *pfaffen* und *leien*, zwischen Schriftkundigen und Illiteraten.“<sup>68</sup>

Auch hier polemisiert Wolfram „gegen die gebildete Klerikerdichtung“<sup>69</sup> und wirbt für die Möglichkeit „einer Eigengeltung der laikalen Kunst“<sup>70</sup>. Die Rätsel, die Klingsor stellt, welche Wolfram souverän zu lösen vermag, sind aus heutiger Sicht kaum noch verständlich; dabei dreht es sich weniger um allgemeine Wissensfragen als vielmehr um „geistliche Allegorien. Geprüft wird damit eine Deutungskunst, die als spezifisch geistlich-gelehrte Kompetenz galt“<sup>71</sup>.

Bei der Zusammenschau dieser Daten ist es ein Leichtes, das berühmte doppelstöckige Bild in der *Manesse*-Handschrift zu verstehen. In der oberen Reihe thront das Landgrafenpaar, in der unteren sitzen die wettstreitenden Sänger, deren unterschiedlich heftige Redegesten das spannungsvolle Geschehen während des zweiten Wettstreits auf der Wartburg widerspiegeln, das um 1207 stattgefunden haben soll.

65 Kühn, *Der Parzival*, S. 191.

66 Jens Haustein, „Rätselraten und Wettsingen im ‚Wartburgkrieg‘ des 13. Jahrhunderts“, in: *Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg kam* (Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners, 2014 auf der Wartburg), Regensburg 2013, S. 8–24, hier S. 22.

67 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 29.

68 Wachinger, *Der Sängertwettstreit auf der Wartburg*, S. 20.

69 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 5.

70 Kellner / Strohschneider, „Die Geltung des Sanges“, S. 166. Sie machen diese Möglichkeit fest an dem Quarterrätsel im *Rätselspiel*.

71 Wachinger, *Der Sängertwettstreit auf der Wartburg*, S. 21.



Abbildung 1: *Codex Manesse*, Heidelberger Handschrift (um 1300). Ausschnitt, untere Bildhälfte. Ihr ist folgende Überschrift beigegeben: „Hie kriegent mit sange her Walther von der Vogelweide, her Wolfran von Eschilbach, her Reimander alte, der tugenthafte schreiber, Heinrich von Ofterdingen und Klingsesor von Ungerlant.“<sup>72</sup>

Für Ewald M. Vetter verweist die Inschrift „auf die literarische Fiktion des Wettstreits“. Vom Betrachter aus gesehen sitzt links neben Klingsor, dessen Name nicht nur die Miniatur überschreibt, sondern der auch als gewichtigster mittig platziert ist, Walther von der Vogelweide, neben diesem Reinmar, der auf den anstößigen Ofterdingen rechts außen zeigt. Dieser wiederum fleht, den Arm nach oben hin zur Landgräfin gestreckt, um Gnade. Auf der anderen Seite außen sitzt vermutlich Biterolf, der nicht genannt wird, aber in seiner Funktion „die Aufmerksamkeit auf die richterliche Instanz in Gestalt des Landgrafen lenkt, der über den Sängern thront. Dieser wiederum ‚delegiert‘ mit seiner Gebärde die Entscheidung an die Landgräfin, die dem Bittflehenden Gnade gewährt“. Wolfram von Eschenbach, neben Schreiber sitzend, gewinnt durch „seine galanten Locken“ eine fast „liebenswürdige Versponnenheit“<sup>73</sup>.

72 Ebd., S. 14. Es fehle Biterolf, und Reinman – für Reinmar – der Alte, sei an die Stelle des Sangspruchdichters Reinmar von Zweter gesetzt worden. Farbabb.: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0434/image> (29.10.2019).

73 Ewald M. Vetter, „Die Rezeption der Bilder“, in: *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg*, hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 153–223, hier S. 181.



Abbildung 2: Wolfram (Ausschnitt, aus Abb. 1)

In E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Kampf der Sängere* (1819) verstößt Ofterdingen (bei Wagner „ersetzt“ durch den legendären Tannhäuser) gegen das „serapiontische Prinzip“ [Verehrung der hohen Damen nur „in Worten und Tönen“], indem er [die neu von ihm eingeführte] Mathilde [diese wiederum „ersetzt“ Wagner durch Elisabeth] zum „Objekt konkreten Begehrens“ macht.<sup>74</sup> Wolfram hingegen respektiert das „serapiontische Prinzip“; dank seiner sängerischen Kompetenz vermag er Ofterdingen zu retten: „So war es Wolframs von Eschenbach hohe, dem reinsten Gemüt entströmende Kunst des Gesanges, die im glorreichen Siege über den Feind die Geliebte rettete und den Freund vom bösslichen Verderben“, heißt es bei Hoffmann.<sup>75</sup> So sei Wolfram „zu einer ambivalenten und in sich widersprüchlichen Figur geworden“, wie Kühnel überzeugt ist, und entpuppe sich als „Prototyp des Künstlers, der sich den gesellschaftlichen Normen und Konventionen anpaßt“<sup>76</sup>. Genau „diese Widersprüchlichkeit“ zwischen angepasstem und romantischem Künstler finde sich auch in Wagners Rollenbild und spiegele sich wider in divergenten Regiekonzepten der Bayreuther Festspiele, zum einen bei Götz Friedrich (1972) – da vertrete er den „angepaßten Künstler“ –, zum anderen bei Wieland Wagner (1950/60) – da erscheine Wolfram als „Typus des romantischen Künstlers“, der sich „in die Scheinwelt der Kunst rettet – Kunst statt Leben“<sup>77</sup>.

#### Exkurs:

Hoffmanns Erzählung wiederum bildete die Vorlage für Moritz von Schwind's *Sängerkrieg auf der Wartburg*. Das frühe Frankfurter Gemälde, eine Auftragsarbeit aus dem Jahr 1846, stellt jenen Augenblick dar, in dem der aufspringende Klingsor Wolfram überwindet. Dies widerspricht den alten Quellen; was Schwind mit der lakonischen Aussage „selbst ausgedacht“ bestätigte.<sup>78</sup> Das *Sängerkrieg-Fresko* auf der Wartburg von 1855 ähnelt der Frankfurter Arbeit, es thematisiert die dramatische Auseinandersetzung zwischen Klingsor und Wolfram: auch hier der zweizonige Aufbau und die symmetrische, mittelbezogene Komposition. Trotz Kenntnis des Wagner'schen *Tannhäuser* wahrt Schwind die Figur des Ofterdingen.

„[Wohl aber wurde] die Verbindung, die Liszt im Hinblick auf Wagners *Tannhäuser* zwischen dem Sängere Wettstreit und der Förderung der Künste in der jüngeren Vergangenheit und Gegen-

74 Kühnel, „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 254 und 252.

75 E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 2008, S. 282.

76 Kühnel, „Wolfram von Eschenbach als literarische Figur“, S. 254.

77 Ebd., S. 255.

78 Schwind, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1846, 281 × 269 cm, beschrieben in: *Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ernst Holzinger, bearb. von Hans-Joachim Ziemke, Textband, Frankfurt a. M. 1972, S. 364–368, hier S. 365.

wart gezogen hatte, [...] indes zu einem wesentlichen Element des Bildprogramms dieses Freskos von Moritz von Schwind, der mit Recht mutmaßte, dass es Wagner nicht gefallen werde.<sup>79</sup>

Heinrich von Ofterdingen erfleht mit ausgestreckten Armen die Gnade der Landgräfin. Mit dieser Bildszene zitiert Schwind ganz bewusst den Topos der Schutzmantelmadonna. Übrigens entsprach es dem Wunsch des Auftraggebers Carl Alexander, vielen dargestellten Figuren anachronistisch „porträthafte Züge“ zu verleihen. So sind wichtige Angehörige des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach sowie Persönlichkeiten des klassischen und nachklassischen Weimar leicht wiederzuerkennen. Ob die Figur Wolframs wirklich die Persönlichkeit Liszts widerspiegelt, wie Detlef Altenburg überzeugt ist, bleibt fraglich. Nicht alle Gestalten des Gemäldes sind als Zeitgenossen Schwinds identifizierbar.<sup>80</sup>

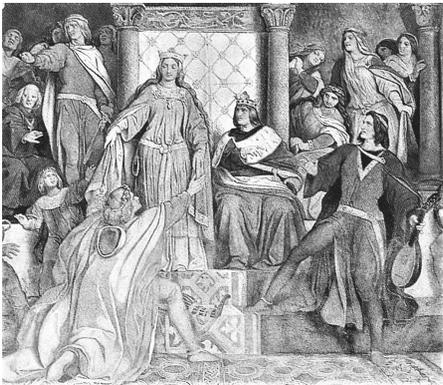


Abbildung 3: Moritz von Schwind, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1855), Fresko im Sängersaal des Palais der Wartburg (Ausschnitt): Mittelszene mit Landgraf und Gräfin, dem um Gnade ersuchenden Ofterdingen und Wolfram (rechts stehend), dessen abwehrende Haltung weniger dem Todesurteil Ofterdingens gilt als vielmehr dem hereinbrechenden Klingsor



Abbildung 4: Titelbild zu Ferdinand Schöller, *Wolfram von Eschenbach. Erzählung aus dem 13. Jahrhundert*, Glogau 1899

79 Detlef Altenburg, *Wagners Tannhäuser, Liszts neues Weimar und Carl Alexanders Wartburg-Projekt*, in: *Wie der Tannhäuser zum Sängerkrieg kam* (Begleitschrift zur Sonderausstellung anlässlich des 200. Geburtstages Richard Wagners, 2014 auf der Wartburg), Regensburg 2013, S. 86–103, hier S. 103. Das Bild ist wiedergegeben auf S. 102: Moritz von Schwind, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1855, Fresko im Sängersaal des Palais der Wartburg]. Vgl. auch *Das Sängerkrieg-Fresko*, in: Helga Hoffmann, *Die Fresken Moritz von Schwinds auf der Wartburg*, Wien 1976, S. 19–21, hier S. 19. Abb. auf S. 46f.

80 Altenburg, ebd. Die Persönlichkeiten benennt Altenburg wie folgt: „Von links nach rechts: Moritz von Schwind im Halbprofil, Carl Alexanders Sohn Erbprinz Carl August mit Wappen, Carl Alexander stehend, neben Reinmar von Zweter (rotes Gewand und Kopfbedeckung): Schiller und Goethe, Franz Liszt (als Wolfram von Eschenbach, stehend mit Laute), Anna Amalia als Landgräfin (stehend, Bildmitte, goldfarbenes Kleid) sowie Wilhelm von Kaulbach (im Hintergrund links, mit Pilgerstab und angehängter Flasche). Ob im Bild rechts vor Carl Alexander die sitzende Figur als Porträt Richard Wagners intendiert ist, bleibt angesichts der Distanz von Schwind zu Wagner fraglich, zumal auch für Carl Alexander das Thema Wagner für Weimar an Bedeutung verloren hatte.“

Wie stark (und befreiend modern) Wolframs künstlerisches Weltbild war, offenbart sich sowohl in seinen, scheinbar widersprüchlichen Selbstbekenntnissen wie auch in tradierten Episoden seiner Vita. Der ältere große Epiker des Spätmittelalters, Gottfried von Straßburg, (dis-)qualifizierte ihn gar als „vindære wilder mære“, das heißt: als „Erfinder unerhörter (und auch ungehöriger) Geschichten“<sup>81</sup>. Helga Ragotzky hat Gottfrieds Kritik an Wolfram (*Tristan* 4665–4672) „vindære wilder mære / der mæwildenære“ erläutert: „wild“ bedeutet hier willkürliche Wirrnis, Formlosigkeit, das völlige Gegenbild normativer Erzählweise. Gottfried intensiviert den Vorwurf weiter: „wild“ als abwertendes Charakteristikum für Wolframs „krumben“ Stil werde in das Substantiv „wildenære“ verwandelt und treffe damit die Person des Dichters. Das heißt: Wolfram ist „der Barbar unter den Dichtern, er mißachtet die Normen und Werte der Dichtkunst. Sein Verhältnis zur *mære* ist unrichtig und unrechtmäßig, und ebenso unredlich ist auch sein Verhältnis zum Publikum“<sup>82</sup>. Dennoch fungiert Wolfram „als fraglose literarische Autorität im Rahmen der ‚Wartburgkrieg‘-Gedichte gleichsam als Katalysator“<sup>83</sup>.

So durchzieht Wolfram in seiner schillernden, einerseits bewunderten, andererseits kritisch hinterfragten Autorität die Rezeptionsgeschichte. Seine Rollenbilder schwanken schon bei dem blondgelockten feinsinnigen Jüngling / Galan auf der oben beschriebenen Manesse-Illustration (Abb. 2) und dem Autorbildnis in der Großen Heidelberger Liederhandschrift.<sup>84</sup>



Abbildung 5: *Her wolfran von eschilbach* (wiedergeg. in: *Minnesänger. 24 farbige Wiedergaben aus der Manessischen Handschrift*, 1. Bd. Einleitung von Kurz Martin, Baden-Baden 1960, Tafel 9)

81 Wapnewski, „Abschied im Morgengrauen“, S. 75.

82 Hedda Ragotzky, *Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Fromm u. a., Stuttgart u. a. 1971 (= *Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur* 20), S. 27 und 29.

83 Ebd., S. 83.

84 Farbige Wiedergabe: Universitätsbibliothek Heidelberg. Cod. Pal.germ.8484, Blatt 149 verso; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0294/image> (29.10.2019).

Zu beachten ist, dass die silberne Farbe auf Beilen und Schwert „im Lauf der Zeit schwarzgrau oxidiert“ ist,<sup>85</sup> was das positive Erscheinungsbild verfremdet; allein sein Festkleid leuchtet noch in kräftigem Blau.

„In breiter Frontstellung ist seine hühnenhafte Gestalt dem Betrachter zugewandt. Den martialischen Eindruck verstärkt das geschlossene Visier seines Topfhelms, dessen hochragende Zier zwei silberne Kampfbeile bilden. Da das Wappen der fränkischen Eschenbacher andere Embleme trug, mögen die Kampfbeile als Sinnbild für Wolframs Streitbarkeit gewählt worden sein.“<sup>86</sup>

Dass er hier als „Ritter“ erscheint, widerspricht den (anzunehmenden) Fakten. Grundsätzlich ist „aus Urkunden und Chroniken [...] über Wolfram von Eschenbach so wenig zu erfahren wie über andere Epiker der höfischen Zeit“.

„[...] Alles, was wir über Wolfram und seine Lebensverhältnisse wissen, stammt aus literarischen Quellen, vor allem aus Selbstaussagen, deren Interpretation große methodische Schwierigkeiten macht, weil niemals sicher zu entscheiden ist, ob das, was der Erzähler über sie selbst mitteilt, autobiographisch verstanden werden darf oder ob es zur Stilisierung der Erzähler-Rolle gehört.“<sup>87</sup>

So erfahren wir aus dem *Parzival*: „ich bin Wolfram von Eschenbach“ (Pz 114,12). Damit ist das alte fränkische Ober-Eschenbach südöstlich von Ansbach gemeint. Dieser Ort gilt bis heute als Heimatort des Dichters.<sup>88</sup> Was seinen Stand angeht, so ist allein festzuhalten, dass er sich gegen die bildungsbewussten Dichter abgrenzt und kein „Gebildeter“ ist und sein will.

„Wolframs Verse sind ein Zeugnis der literarischen Polemik gegen die gebildete Klerikerdichtung, die sich durch sein ganzes Werk hindurchzieht. [...] Eine Ministerialenfamilie von Eschenbach ist zu Wolframs Zeit nicht bezeugt. Er selbst hat sich niemals als *dienestman* bezeichnet. [...] Des Weiteren: Er hat sich] niemals *ritter* genannt. [...] Wir können die gesellschaftliche Stellung dieser Dichter besser von ihrer Funktion als von ihrer Abstammung her erläutern: es waren zumeist Berufsdichter unbekannter Herkunft, die auf die Gunst hochgestellter Gönner angewiesen waren. Zu dieser Gruppe wird auch Wolfram gehört haben.“<sup>89</sup>

Wolframs Werk liegt vor uns, ästhetische Positionen erscheinen daraus ableitbar, sein Selbstverständnis als Künstler sehen wir mehr oder weniger dokumentiert, glaubt man den (werkimmanent artikulierten) Selbststilisierungen, doch allein sein Heimatort, seine gesellschaftliche Position als Berufsdichter, sein Todesjahr 1220 scheinen gesichert. Offen bleiben viele Fragen zu Vita, Lebenseinstellung, zur Frauenverehrung, zum Fürstenlob etc.

Bezogen auf Wagner wage ich resümierend festzuhalten: Den Venus- und Tannhäuser-Stoff aufbereitend, trifft er auf eine schillernde Tradition, ein ungesichertes historisches Wissen, auf divergierende literarische Quellen. Für den Kontrahenten Tannhäusers bedarf es eines gleichwertigen Gegenspielers, als diesen erkürt er Wolfram von Eschenbach. Dank Kompilation, künstlerischer Fantasie und der musikdramatischen Begabung zur Literarisierung, Verdichtung und Weiterdichtung mythischer Stränge gelingt ihm ein Opus, das näher als alle anderen seiner mittelalterlichen Stoffe an das 13. Jahrhundert heranreicht, aber gerade

85 Sieglinde Hartmann, *Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein* (= Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters 1), Wiesbaden 2012, S. 119.

86 Ebd., S. 120.

87 Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, S. 1.

88 Ebd.

89 Ebd., S. 5 und 6.

darum das problematischste ist, wenn man seine Wolfram-Figur in den Blick nimmt. Erschwerend kommt hinzu, dass Wagners Sympathie beiden Kontrahenten gilt, anders gesprochen: dass er sein widersprüchliches künstlerisches Selbstverständnis in beiden gespiegelt sah. Vielleicht war er weniger „der Welt“, wie er entschuldigend vorgab, den *Tannhäuser* schuldig, als vielmehr „sich selbst“.

*Abstract*

Richard Wagner regarded his opera *Tannhäuser and the Singers' Contest on the Wartburg* as unfinished: Shortly before his death in 1883 he declared that “he still owed the world the *Tannhäuser*”. His irritating confession, which lacks an explanation why he considered *Tannhäuser* incomplete, provides the starting point for studying Wagner’s understanding of the dramatic effects, the function of the protagonists, as well as the differences between Wagner’s literary sources in addition to variant traditions. Especially the iridescent and multi-layered reception of the figure of Wolfram von Eschenbach, which began already in the Middle Ages, makes it difficult to arrive at clearly defined answers. However, particular aspects of Wolfram’s self-stylizations in his literary works, opinions of his contemporaries, and compositional procedures in Wagner’s writings and opera suggest that some of Wagner’s intended corrections would have concerned Wolfram’s person, image and inner intentions.