

---

# Der Sängerkrieg auf der Wartburg und dessen Bearbeitung durch Richard Wagner und Robert Löhr

*Miroslav URBANEC*

## **Abstract:**

The singing contest at the Wartburg and its depiction by Richard Wagner and Robert Löhr: A comparison  
Wartburg castle is associated not only with Luther's German translation of the Bible, but also with the legendary singing contest that is said to have taken place there in the early 13th century. Although today it is impossible to tell whether this was a real event or merely a legend, the contest became a popular basis for literary treatments. The "classic" version of the story was presented in the 19th century by Richard Wagner in his opera 'Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg', while the most recent version of the story dates from 2012: Robert Löhr's novel 'Krieg der Säger'. Because Löhr's version was almost immediately compared with Wagner's, the aim of this study is to analyze the two works and draw conclusions from such a comparison. Which sources did both authors work with, and how? Were they primarily concerned with a historically accurate depiction of events, entertaining the reader or audience, or communicating some deeper thoughts? In what light are the main hero and his competitors presented? What do Wagner and Löhr have in common, and how do they differ?

## **Key words:**

Wartburg, singing contest, Middle Ages, reception of the Middle Ages, Romantic opera, historical novel, Tannhäuser, Heinrich von Ofterdingen, Richard Wagner, Robert Löhr

## **1. Einleitung**

Die thüringische Wartburg ist eine der bekanntesten Burganlagen in Deutschland. Seit 1999 ist sie Weltkulturerbe und seit 2001 auch ein Stichwort in dem von Michael Naumann, dem damaligen Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, initiierten ‚Blaubuch‘ und gilt somit als einer der 23 „kulturellen Leuchttürme“ (vgl. URL 4). Die Lichtmetaphorik, wie man sie in der Bezeichnung „Leuchtturm“ finden kann, ist in Bezug auf die Wartburg nichts Neues. Bereits 1868 hat der Architekt Hugo von Ritgen über die Wartburg als eine „Burg des Lichtes“ gesprochen und in seiner Schrift ‚Gedanken über die Restauration der Wartburg‘ liest man den ekstatischen Ausruf: „Die Wartburg, welche Fülle von Erinnerungen knüpft sich für jeden Deutschen an diesen Namen“ (vgl. Schuchardt 1999:91 f.)! Eines der wichtigsten Ereignisse, an das man sich in Verbindung mit der Wartburg erinnert, ist der Sängerkrieg, der in die deutsche Sagen- und Literaturgeschichte unter verschiedenen Namen eingegangen ist: Wartburgkrieg, Sängerkrieg oder Krieg bzw. Kampf

der Sänger. Ob es sich hierbei um Dichtung oder Wahrheit handelt, kann man heute nicht mehr eindeutig beantworten. Ulrich Müller hält einen solchen Sängerwettstreit mit einer gewissen Vorsicht für möglich, lehnt aber die Wartburg als den Schauplatz dieses Ereignisses ab und sucht ihn stattdessen am landgräflichen Hof in Eisenach, dem sog. „Steinhof“ (vgl. Müller 1999:40 f.). Dennoch hat sich nicht der alte, heute nicht mehr bestehende „Steinhof“, sondern die neue, im 19. Jahrhundert großzügig restaurierte Burg als Schauplatz des Sängerwettstreits durchgesetzt, der somit unter dem Namen „Wartburgkrieg“ bekannt geworden ist. Den ältesten Beleg dieses Namens will Müller im Werk des mittelalterlichen Historikers Johann Rothe (geboren um 1360, gestorben 1434) gefunden haben, der über einen „kriec von Wartberg“ spricht (vgl. Müller 1999:40).

Dieser Wartburgkrieg ist von Beginn an auch ein literarischer Stoff. Seinen ältesten literarischen Ausdruck hat er bereits im 13. Jahrhundert mit dem gleichnamigen anonymen Gedicht gefunden, das in den nächsten Jahrhunderten zu einer wahren Fundgrube für die jüngeren Autoren werden sollte. Eine moderne Version der Geschichte haben im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Romantiker E. T. A. Hoffmann („Kampf der Sänger“) und Friedrich de la Motte Fouqué („Der Sängerkrieg auf der Wartburg“) geliefert. Als der eigentliche Popularisator der Geschichte hat sich allerdings erst Richard Wagner erwiesen, der neben Landgraf Hermann und den Minnesängern auch deren plebejische Pendant, die Meistersinger von Nürnberg, sowie Lohengrin, Tristan und Parsifal definitiv verewigt hat (vgl. Müller 1999:32). Wagners Oper ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘ ist nach ihrer nur wenig versprechenden Uraufführung in Dresden am 19. Oktober 1845 derart populär geworden, dass der Sängerwettstreit nur noch durch diese Optik betrachtet wurde und der Wartburgkrieg-Maler Moritz von Schwind in Bezug auf Wagner und die Seinen geseufzt hat: „Die Herren meinen, die Wartburg sei bloß erbaut, um etwas Propaganda für die Zukunftsmusik zu machen“ (zitiert nach Kröplin 1999:114, vgl. Schuchardt 1999:95).

Wagner war allerdings nicht der letzte, der sich um eine Wiederbelebung der alten Wartburgkrieg-Sage bemühte. Den momentan letzten Versuch, die Sage neu zu interpretieren, hat mit seinem Roman ‚Krieg der Sänger‘ der deutsche Autor Robert Löhr unternommen. Anders als Wagner, der „kurzerhand mehrere Mythen zu einem wahren Mythencocktail vermischt [hat]“ (URL 3), bewegt sich Löhr „näher an der Historie“ (vgl. URL 1). Die vorliegende Studie will sich daher die Frage stellen, wie Löhr die alte Sage rezipiert, wie er die männliche Hauptfigur und deren Rivalen darstellt und was ihn in dieser Hinsicht mit Richard Wagner verbindet oder von ihm unterscheidet.

## 2. Richard Wagner: ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘

Wagners ‚Tannhäuser‘ ist ein Konglomerat von zwei Sagenstoffen – der Wartburgkrieg-Sage und der Tannhäuser-Sage. Bereits das „und“ im Titel verrät dies – der „Sängerkrieg auf Wartburg“ ist hier keine Paraphrase des „Tannhäuser“, sondern seine Vervollständigung (vgl. Wapnewski 1986:253 f.). Primär ist für Wagner die Geschichte des sagenumwobenen Dichters Tannhäuser (13. Jahrhundert), dem der Volksglaube einen Aufenthalt im Königreich der Venus sowie einen erfolglosen Bußgang nach Rom zugeordnet hat. Folglich erzählen der erste und der dritte Akt des ‚Tannhäuser‘ von Tannhäusers Leben im Venusberg, von seiner Liebe zur Venus, aber auch von dem zunehmenden Überdruß des Sängers an den Freuden der Venuswelt, denen er sich – ein sterblich Gebliebener – nicht gewachsen sieht, sowie von den Bußgedanken, die ihn nach Rom führen werden. Der Wartburgkrieg ist Thema des zweiten Aktes, der die Geschichte des zwischen „Fleisch und Geist, Hölle und Himmel, Satan und Gott“ hin und her gerissenen Tannhäuser (vgl. Baude-laire 1979:126) vervollständigt, indem er die dem Letztgenannten verbundene Welt der Wartburg dem Reich der Venus gegenüberstellt, für das die Begriffe „Fleisch“, „Hölle“ und „Satan“ stehen. Eine Gegenüberstellung, die Volker Mertens als eine „dramaturgische Notwendigkeit“ bezeichnet (vgl. Mertens 1999:168 f.) und die nach Hans Mayers nicht unangefochten gebliebener These

den ‚Tannhäuser‘ zu einem Werk in der „Tradition der künstlichen Paradiese“ macht (vgl. Mayer 1978:192 f. sowie Bermbach 2003:103).

Die Handlung des ‚Tannhäuser‘, eines der meistgespielten Werke Wagners, ist notorisch bekannt und es erübrigt sich, sie an dieser Stelle noch einmal zusammenzufassen. Auch über die Quellen, von denen Wagner Gebrauch gemacht hat, wurde viel geschrieben. Dennoch sind sie noch heute teilweise rätselhaft. In seiner ‚Mitteilung an meine Freunde‘ von 1851 und später in seiner Autobiographie ‚Mein Leben‘ spricht er über ein „deutsches Volksbuch vom ‚Tannhäuser‘“, das ihn tief beeindruckt und in dem er auch eine „sehr lose Verbindung“ der Tannhäuser- und der Wartburgkrieg-Sage gefunden hat (vgl. Wagner 1914:269 sowie Wagner 1969:223 f.). Die Existenz eines solchen Volksbuchs ist umstritten, allerdings nicht grundsätzlich zu verneinen. Volker Mertens lässt sie zu und meint das von Wagner (wiederholt!) erwähnte, aber nicht näher spezifizierte Volksbuch in Ludwig Bechsteins Sammlung ‚Die Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hörselberg und Reinhardsbrunn‘ erkannt zu haben, in der er auch einige Formulierungen aus dem zweiten Akt des ‚Tannhäuser‘ wiedergefunden haben will (vgl. Mertens 1986:22). Auch Peter Wapnewski teilt diese Idee und zählt auch andere, von Wagner gebrauchte, aber nicht immer genannte Quellen auf: die Tannhäuser-„Legende“ von Heinrich Heine mit der mittelalterlichen, in Achim von Arnims und Clemens Brentanos Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘ aufgezeichneten Tannhäuserballade, die Novelle ‚Der getreue Eckhart und der Tannhäuser‘ von Ludwig Tieck, das Romanfragment ‚Heinrich von Ofterdingen‘ von Novalis, einige Sagen aus der Sammlung der Brüder Grimm und – selbstverständlich – die Erzählung ‚Der Kampf der Säger‘ von Hoffmann (vgl. Wapnewski 1986:251 f.). Udo Bermbach schließlich nennt das auch von Mertens und Wapnewski erwähnte philologische Buch ‚Der Krieg von Wartburg‘ (‚Über den Krieg von Wartburg‘) von C. T. L. Lucas, das ebenso wie das rätselhafte Volksbuch die Geschichte des Tannhäuser mit der Geschichte des Wartburgkriegs verbindet und diese Verbindung wissenschaftlich zu untermauern sucht. Bermbach hält gerade diese Quelle – nach Wolfgang Golther eine „sehr verworrene, wissenschaftlich wertlose Schrift“ (zitiert nach Rompelman 1939:115) – für die wichtigste: „[...] wohl nicht zuletzt deshalb, weil sie für ihn [Wagner] die Chance eröffnete, den Stoff mit dem aktuellen Diskurs der radikalen Denker des deutschen Vormärz in Verbindung zu bringen, mit einem Denken also, das weitgehend sein eigenes war“ (Bermbach 2003:92). Die übrigen Quellen bezeichnet Bermbach als Wagners Materialsteinbrüche – „Materialsteinbrüche für ein Ideendrama, für dessen politik- und gesellschaftskritische Brisanz der zündende Funke durch die unhaltbare Spekulation eines Philologen geliefert worden war“ (Bermbach 2003:92). Für Bermbach ebenso wie für Sven Friedrich ist Wagners ‚Tannhäuser‘ vor allem ein politisch und gesellschaftskritisch zu interpretierendes Drama – ein Stück mit einem „direkten Bezug zum radikal-demokratischen und revolutionären Geist des deutschen Vormärz“, das unter der „Larve ferngerückter Geschichte“ den „zeitgenössischen sozialpolitischen Diskurs“ fortsetzt (vgl. Bermbach 2003:100 f. sowie Friedrich 1999:55). Eine Idee, die zwar nicht unumstritten ist (vgl. Wagner 1999:43 f.), aber schon mehrmals in Szene gesetzt worden ist. Am spektakulärsten 1972 in Bayreuth durch den Felsenstein-Schüler Götz Friedrich, in dessen Inszenierung einige Besucher sogar die Internationale gehört zu haben glaubten (vgl. Wagner 1994:250 ff.). Dennoch attestiert Hans Mayer dem Regisseur, Wagner und dessen Vorlagen „sehr genau“ gelesen zu haben, und hält vor allem die Sägerstreit-Szene im zweiten Akt für besonders gelungen (vgl. Mayer 1978:409 f.). Gerade in Friedrichs Inszenierung sieht Mayer Wagners ursprüngliche Quellen, allen voran Hoffmanns ‚Kampf der Säger‘, deutlich zutage treten – ein Werk, das auch dem modernen Bearbeiter der Wartburgkrieg-Sage Robert Löhr nicht unbekannt geblieben ist. Den von Hoffmann und Wagner gezeigten Sägerstreit auf Leben und Tod findet man bei Löhr wieder und der Titel seines Romans ‚Krieg der Säger‘ paraphrasiert nicht nur das ursprüngliche mittelhochdeutsche Gedicht, sondern er erinnert auch an Hoffmanns Erzählung ‚Kampf der Säger‘.

Wagner, der in seinem Sängerwettstreit einen Konflikt zeigt, „der sich so, wie er auf die Bühne gebracht wird, in der mittelalterlichen Welt nicht hätte ereignen können“, sondern Wagners eigene Erfahrungen dramatisiert (vgl. Bermbach 2003:100 f.), spielt Löhr mit seiner Version des Sängerwettstreits auf den modernen, von Intrigen und Korruption geprägten Literaturbetrieb an und aktualisiert ihn dadurch (vgl. URL 2). Anders als bei Wagner ist bei Löhr eine Tendenz zur Trivialisierung erkennbar. Löhr wartet zwar nicht mit der „Gruselgotik aus Fantasyromanen oder dummlichem Ritterklamauk“ auf (vgl. URL 2), will aber erkennbar Spannung erzeugen und greift hierbei mehr als einmal auf die erprobten Versatzstücke aus der Unterhaltungsliteratur zurück: eine Verschwörung, die Schritt für Schritt entdeckt wird; das geheimnisvolle Verschwinden einer Figur mit dem anschließenden Leichenfund im Teich oder ein heroischer Kampf, in dem eine Handvoll Kämpfer einer Übermacht von Feinden erfolgreich trotz. Auch das Exotische und Mysteriöse fehlen nicht.

Die Anspielungsfreudigkeit und das Streben, jegliche Sentimentalität und Schwarz-Weiß-Zeichnung der einzelnen Charaktere zu vermeiden, erheben zwar Löhrs Roman über das Gros der „ohne großen ästhetischen Aufwand mit leichter Hand geschriebenen“ historischen Trivialromane, über die Karin Tebben in Bezug auf die (deutlich seichtere) „Thannhuser-Trilogie“ einer Helga Glaesener spricht (vgl. Tebben 2010:189 f.), können aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass es sich hier um einen Unterhaltungsroman handelt, der es anders als Wagners ‚Tannhäuser‘ nicht anstrebt, den „zeitgenössischen sozialpolitischen Diskurs“ mit künstlerischen Mitteln fortzusetzen (vgl. oben).

#### **4. Figurenvergleich: Tannhäuser/Heinrich von Ofterdingen und Wolfram von Eschenbach bei Wagner und Löhr**

Wagners Tannhäuser, der von seinen Dichterkollegen durchgehend Heinrich genannt wird, ist in Übereinstimmung mit dem Konglomeratscharakter der Oper eine Kombination aus zwei Gestalten: dem historischen Ritter Tannhäuser und dem sagenhaften, weil nur aus der Wartburgkrieg-Sage bekannten Heinrich von Ofterdingen. (Zur Genese der Ofterdingen-Sage siehe vor allem Burdach 1928:421 ff.) Wagner war hierbei weder der erste, noch der letzte, der diese zwei Gestalten zu einer einzigen zusammengelegt hat. Vor ihm hatte es in seinem erwähnten Buch C. T. L. Lucas getan, nach ihm wiederholte es in „seinem schwächlichen Epos“ ‚Tannhäuser‘ Julius Wolff, der nicht nur Tannhäuser und Heinrich von Ofterdingen, sondern auch den Kurenberger zu einer Figur zusammenschweite (vgl. Burdach 1928:424). Danielle Buschinger will in dem Namen Heinrich, der eindeutig für Heinrich von Ofterdingen steht (vgl. Kuera 1995:77), sogar eine Anspielung auf Goethes Faust erkannt haben und beruft sich – hier in Übereinstimmung mit Hans Mayer – vor allem auf die Art und Weise von Tannhäusers Errettung durch die Liebe und das Opfer einer Frau (vgl. Buschinger 2007:35 sowie Mayer 1978:196 f.).

Neben der Tatsache, dass er ein Dichter und Sänger ist, lässt sich Tannhäuser auch als Wahrheitsfanatiker, als Deutscher und schließlich als Büßer interpretieren. In puncto Wahrheitsfanatismus stimmt er mit seiner historischen Vorlage weitgehend überein. Attestiert doch Danielle Buschinger dem historischen Tannhäuser, ein „Reprasantant des Gegengesangs“ gewesen zu sein, der die realitätsferne und formelhafte Hohe Minne ablehnte und parodierte, die „fleischliche Lust als unentbehrlich für jede Liebesbeziehung“ betrachtete und sogar in seinem Kreuzlied jegliche Beschönigung gemieden hat (vgl. Buschinger 2007:24 f.). Auch Wagners Tannhäuser ist ein Reprasantant des Gegengesangs. Er lehnt die blutleere Kunst der auf der Wartburg hofierten Minnesänger ab und rebelliert gegen das Diktat, das auf dem Gebiet der Kunst die Wartburger Gesellschaft ausübt. Das Loblied auf die Venus und die fleischliche Lust, das er während des Sängerwettstreits anstimmt, fordert diese Gesellschaft, „von der mancher wohl selbst gerne erlebt hätte, was Tannhäuser erlebt hat“ (Bermbach 2003:106), geradezu heraus. Götz Friedrich, der Regisseur der denk-

würdigen, in ihrem Premierenjahr 1972 scharf attackierten Bayreuther ‚Tannhäuser‘-Inszenierung, in der mancher Zuschauer die Internationale gehört haben wollte, vergleicht Tannhäusers Lied mit der Marseillaise und sieht in Tannhäusers Abneigung gegen die Tabus und Rituale, in denen die Wartburger Gesellschaft erstarrt ist, den Grund für dessen Scheitern:

„Er muss scheitern, weil Tannhäuser nicht der Protestler ist, nicht der Rebell um des anarchistischen Protestes willen. Er ist nur der Wahrheitsfanatiker und der, der es nicht ertragen kann, wenn Formeln und veraltete und sterile Normen gesetzt werden für die Suche nach dem, was er als Wahrheit begreift. Der Landgraf stellt als Thema des Sängerkrieges: ‚Der Liebe wahrstes Wesen sollt Ihr mir ergründen.‘ Tannhäuser ahnt nicht, dass eigentlich geplant war [...], dass einer nach dem anderen wohlgeordnet seine Meinung sagt, sondern er begreift den Wettstreit, sehr naiv zunächst, als Meinungsstreit. Er muss viel später erst, mehr verblüfft als gewollt, feststellen, dass, wenn er von der lebendigen Liebe spricht, die anderen das Schwert zücken, dass diese Gesellschaft, die sich für Kunst und Frieden versammelt hat, in dem Moment, wo ein falsches Wort ertönt oder ein Wort, das ihr nicht passen kann oder passen mag, die Schwerter zieht.“  
(Friedrich 1986:133)

Mit seinem Lied droht Tannhäuser die normierte höfische Gesellschaft zu sprengen. Der Regisseur Jürgen Fehling hat diese Situation in seiner auf Druck der Nationalsozialisten hin abgesetzten Berliner ‚Tannhäuser‘-Inszenierung von 1933 kongenial in Szene gesetzt. Wenn die Damen nach Tannhäusers Lied den Saal fluchtartig verlassen und die Herren über den „kühnen Streiter der Venus“ herfallen wollen, sprengen sie fast das zu enge Gestühl, in das der Regisseur sie hineingezwungen hat, um dadurch die Schranken zu versinnbildlichen, die dem Leben bzw. der Lebens- und Kunstauffassung auf der Wartburg gesetzt sind: „Mit der gesellschaftlichen Ordnung ist auch die räumliche Proportion zerbrochen. Das szenische Arrangement von Dekoration und Personal evoziert die geistige Bedeutung“ (Steinbeck 1987:135). Tannhäusers Lied ist für die Wartburger Gesellschaft umso gefährlicher, da es einer fremden, verpönten Welt das Wort redet: „Mit Tannhäusers Preislied dringt die Venuswelt in den Wartburgsaal, denn ihr ist eigentümlich, in jedem Augenblick auf bloßen Anruf hin aufzutauchen [...]“ (Mayer 1978:196). Die Venuswelt ist aber ein „gegendeutscher Bereich“, eine „Reminiszenz des Komponisten an die schweren Hungerjahre in Paris“ (vgl. Mayer 1978:199), und somit auf der Wartburg, die sich mit ihrer von Wolfram als ein „stolzer Eichwald, herrlich frisch und grün“ besungenen Ritterschaft (vgl. Tannhäuser: 2. Akt) als ein Hort des Deutschtums versteht, alles andere als willkommen (vgl. Kaiser 2009:337 ff. sowie Wapnewski 1986:255). Hierbei ist allerdings zu bemerken, dass auch der Venusritter als ein Deutscher interpretiert werden kann. Wagner selbst charakterisiert ihn in seinem gern zitierten Brief vom 5. Juni 1845 als einen „Deutschen vom Kopf bis zur Zehe“ (vgl. Kaiser 2009:337), wobei vor allem Udo Bermbach in Hinblick auf Tannhäusers Charakter eine sehr interessante, auf Wagners Vorwürfe gegenüber den eigenen Landsleuten anspielende Interpretation dieser Charakteristik anbietet (vgl. Bermbach 2003:106 f.). Tannhäusers Deutschtum, das sich im französisierenden Reich der Venus durch eine zunehmende „Sehnsucht nach der deutschen Landschaft und seiner [deutschen] Heimat“ manifestiert (vgl. Kaiser 2009:334), im weiteren Verlauf der Oper allerdings nicht weiter thematisiert und während des Sängerkrieges sogar teilweise in Frage gestellt wird, steht somit außer Frage und stellt nach wie vor einen wichtigen Interpretationsansatz dar. (Zum Widerspruch zwischen dem in der pariserischen Welt der Venus von Deutschland Träumenden und dem auf der deutschen Wartburg die Partei der Venus Ergreifenden siehe Kaiser 2009:337). Noch offensichtlicher als sein Deutschtum ist Tannhäusers Bűbertum. Wagners Tannhäuser kann auch als ein Bűber interpretiert werden, seine Entscheidung, nach Rom zu pilgern und den Papst um die Absolution zu bitten, ist ernst gemeint, wenngleich falsch motiviert. Volker Mertens, der in Wagners Oper im Vergleich mit der ursprünglichen Ballade eine „fundamentale Uminterpretation von Tannhäusers ‚Sünde‘“ gefunden haben will, spricht in diesem Zusammenhang über eine Bewegung von der theologisch (und gesellschaftlich) „objektiven“ Schuld der Idolatrie, der „Hinwendung zur

### 3. Robert Löhr: ‚Krieg der Sänger‘

Auch Robert Löhr verbindet in seinem Roman zwei ursprünglich getrennte Geschichten und der Sängerwettstreit ist, ähnlich wie bei Wagner, in eine Rahmenhandlung eingebettet. Ist es bei Wagner die Geschichte des Minnesängers Tannhäuser, so ist es bei Löhr eine Episode aus dem Leben Martin Luthers. Konkret handelt es sich um die Geschichte der auf der Wartburg vorgenommenen Bibel-Übersetzung, als Luther vom Teufel heimgesucht wurde, der ihn von der Übersetzung abbringen wollte – in Löhrs Roman durch das Erzählen des als eine Kriminalgeschichte aufgefassten Wartburgkriegs. Anders als in Wagners ‚Tannhäuser‘, in dem er nur eine, wenngleich wichtige Episode ist, rückt der Sängerwettstreit in Löhrs Roman in den Vordergrund, wie es schon der Titel des Romans nahelegt.<sup>1</sup>

Der Plot ist in zwei Zeitebenen angesiedelt, die sich nicht unmittelbar berühren: Die erste Ebene ist die Luther-Geschichte, konkret zwei Nächte im Herbst 1521, als Luther die Bibel-Übersetzung begonnen hat, die zweite Ebene ist dann die angebliche Zeit des Wartburgkriegs, den Löhr in den letzten Tagen des Jahres 1206 situiert (vgl. Müller 1999:40, wo von dem Jahr 1207 die Rede ist). Die Raumkonstellation ist einfach. Abgesehen von den Zwischenkapiteln, die nach den einzelnen Teilnehmern am Sängerwettstreit benannt sind und Episoden aus ihrem früheren Leben schildern, die ihr Handeln in und nach dem Wettstreit begründen, ist der einzige Schauplatz die Wartburg. In der Wahl dieses Schauplatzes zeigt sich die „dichterische Freiheit“, die sich Löhr trotz der gründlichen Recherchen genommen hat: Die Verlegung des Sängerwettstreits, der im Roman im Jahr 1206 stattfindet, auf die Wartburg als die Residenz des Landgrafen stimmt zwar mit der Überlieferung überein, entspricht aber nicht dem heutigen Kenntnisstand. Wie oben gesagt, war zu diesem Zeitpunkt der „Steinhof“ in Eisenach die Residenz des Landgrafen – eine Tatsache, die schon seit Ende der 1980er Jahre als bewiesen gilt (vgl. Müller 1999:40 f.) und Löhr unmöglich unbekannt geblieben ist.

Die Quellen, von denen Löhr Gebrauch gemacht hat, sind unklar. Er selbst spricht in einem Interview lediglich über die „überlieferten ‚Fakten‘“, an die er sich gehalten haben will, über die „Biographien und Werke der sechs Sänger um Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach“, deren „Epen und Gedichte“ er alle gelesen hat (vgl. URL 3) – eine gute Kenntnis sowohl der Primär- als auch der Sekundärliteratur steht jedoch außer Zweifel. Löhr muss, um ein Beispiel zu nennen, ein aufmerksamer Leser von Tom A. Rompelman gewesen sein, wie es an seinem Reinmar abzulesen ist – heißt die Figur bei Wagner, Hoffmann und teilweise sogar in der mittelalterlichen Vorlage Reinmar von Zweter (wie ein berühmter Zeit- und Altersgenosse des historischen Tannhäuser), so heißt sie bei Löhr historisch korrekt(er) Reinmar von Hagenau (vgl. Rompelman 1939:77 ff.). Nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion gefragt, gibt der Autor dennoch einen „diesmal deutlich höheren Anteil dichterischer Freiheit“ zu (vgl. URL 3), wie es bereits seine Entscheidung bezeugt, wider besseres Wissen der Überlieferung treu zu bleiben und die Sänger nicht in Eisenach, sondern auf der Wartburg ihren Krieg führen zu lassen.

Löhrs Rezeption der Wartburgkrieg-Sage ist produktiv: Er tilgt die Figur des Klingsor, fügt neue Figuren hinzu, streicht das ganze ‚Rätselspiel‘, das den zweitwichtigsten Teil des alten Wartburgkrieg-Gedichts ausmacht, und knüpft an das stark gekürzte ‚Fürstenlob‘, auf das er zurückgreift, eine erfundene Kriminalgeschichte, in der Politik, Korruption und persönliche Rachegelüste in den Vordergrund rücken, während der Streit über den Vorzug der Fürsten sowie der Konflikt zwischen zwei verschiedenen Liebes- und Kunstauffassungen, wie man ihn aus Hoffmanns und Wagners Adaption der Sage kennt, eliminiert oder stark abgeschwächt werden. Charakteristisch für Löhrs Umgang mit der Wartburgkrieg-Sage sind deren Aktualisierung und Trivialisierung. Ähnlich wie

<sup>1</sup> Keiner der Rezensenten zweifelt natürlich an der Fiktionalität von Löhrs Roman und der Autor selbst gibt in einem Interview direkt zu, sich im Vergleich mit seinen älteren Werken diesmal deutlich mehr „dichterische Freiheit“ genommen zu haben, „zumal man schon vom Sängerkrieg nicht wirklich sagen kann, ob er tatsächlich so stattgefunden hat: Vielleicht ist es nur eine brillante Erfindung“ (URL 4).

heidnischen Liebesgöttin“, hin zu der „subjektiven“ Schuld des Liebesverrats an Elisabeth, die (und nur die) dann Tannhäuser durch seinen Bußgang nach Rom büßen will: „Als die Gesellschaft ihn ausstößt und ihrerseits, auf Intervention von Elisabeth, Buße fordert, ist diese im Sinn der Kirche und Gesellschaft falsch motiviert, denn sie soll nicht Gott versöhnen, sondern Elisabeth“ (Mertens 1999:170). Wie dem auch sei: Wagners Tannhäuser tut Buße und wird durch Gottes Gnade, die er der Liebe und dem Opfer von Elisabeth zu verdanken hat, wirklich erlöst, so dass Mertens an einer anderen Stelle über Wagners Oper als über eine „mittelalterliche Büberlegende“ sprechen zu können glaubt (vgl. Mertens 1986:25 f.).

Gerade dieses Büßertum unterscheidet Wagners Tannhäuser von Löhrs Heinrich von Ofterdingen, der ebenfalls als Wahrheitsfanatiker und Deutscher verstanden werden kann. Wenn er (fälschlicherweise) glaubt, aussätzig geworden zu sein, betet er zwar und spendet der Kirche – wohlge-merkt nicht nur aus seiner eigenen Tasche, sondern auch aus der Tasche seines Singerknaben –, verlässt sich aber am Ende lieber auf verdächtige Latwergen von fragwürdigen Druiden (vgl. Löhr 2012:35 ff.). Nach der Heilung führt er sein altes Leben fort, von dem selbst der Teufel sagt, es habe eher ihm als dem Herrgott Freude gemacht (vgl. Löhr 2012:313). Auch der durch dieses Leben implizierte übermäßige Frauenkonsum (vgl. Löhr 2012:36) ist ein Merkmal, das Löhrs Ofterdingen von Wagners Tannhäuser unterscheidet, der kein „üblicher Lüstling“ ist, der von einer Schönen zur andern taumelt“ (Baudelaire 1979:129; vgl. auch Mayer 1978:197 f.). Ein Wahrheitsfanatiker vom Schlag eines Tannhäuser ist Ofterdingen jedoch auf jeden Fall. Das ‚Nibelungenlied‘, das er im Sängerkrieg vorträgt und als dessen Autor er in Löhrs Roman gilt – in Übereinstimmung mit einer Legende, an deren Anfang August W. Schlegel gestanden haben dürfte (vgl. Burdach 1928:423) –, spottet mit seinem Realismus jedem Vergleich:

*Ofterdingens harte Sprache war in keiner Weise um Schönheit bemüht wie Wolframs höfische Rhetorik, sondern geschrieben wie gesprochen. [...] Diese Nibelungen waren unerhört. [...] dies war kein Lied darüber, wie die Welt sein sollte, sondern darüber, wie sie war: verdorben, sündhaft, unerbittlich.* (Löhr 2012:144 und 145)

Während die Höflinge wie z.B. der „Tugendhafte Schreiber“ das Lied Ofterdingens verachten (vgl. Löhr 2012:31 f.), ist es für die Amme Agnes, eine Repräsentantin des „gemeinen“ Volkes, ein Grund für den Hochverrat, wenn sie dem zum Tode verurteilten Ofterdingen zur Flucht helfen will:

*Eine Stimme wie die seine darf nicht verstummen. [...] In all dem höfischen Gesäusel und der pfäffischen Salbaderei ist Heinrich der einzige Sänger, der immer die Wahrheit gesungen hat. Auch wenn sie manchmal wehtut.* (Löhr 2012:220)

Vor allem ist aber Heinrich von Ofterdingen ein Deutscher, wie er vor seinen Antagonisten immer wieder betont, insbesondere vor Wolfram von Eschenbach, gegen dessen franzosengestütztes, höfisch „geglättetes“ Werk er sich deutlich abgrenzt. So auch vor seinem Auftritt im Sängerkrieg, wo sein raues ‚Nibelungenlied‘ auf Wolframs rührenden ‚Parzival‘ folgt:

*Anders als Wolfram singe ich bedauerlicherweise nicht von Versöhnung und Erlösung, sondern von Blut und Rache [...], nicht vom Blut des Heilands, sondern vom Blut eines Drachens, und nicht von einem heiligen Gefäß, an dem die Menschheit genest, sondern von einem unheiligen Goldhort und davon, wie er Männer und Frauen gleichermaßen verlockt und verdirbt. – Auch ich habe die Geschichte, wie Wolfram, bei anderen geklaut, freilich nicht bei einem Franzosen, sondern beim deutschen Volk, das sich diese alten Mären seit Ewigkeiten in immer wechselnden Variationen erzählt. [...] Und wenn man guter Freund Wolfram erlaubt, mich seines Bildes zu bedienen, habe auch ich die Sage wie ein Meisterschmied zusammengesetzt: Die unzähligen Späne gab ich hungrigen Gänsen zu fressen, in ihrem Magen ward das Erz gehärtet, und aus ihrem Kot schmolz ich das Eisen, um daraus dies eherne Lied zu schmieden.* (Löhr 2012:143)

Was der Hof – die rauen, Ofterdingen favorisierenden Krieger des Landgrafen ausgenommen (vgl. Löhr 2012:147 f.) – über diese Vorrede und über dieses Lied denkt, bringt Heinrich von Weißensee, ein „Günstling der Wartburg und der Landgrafschaft“ (vgl. Löhr 2012:135), zum Ausdruck, indem er dessen Worte böse verdrehend paraphrasiert: *Gänsefutter war die Sage der Nibelungen, und Gänsekot ist sie unter Eurem Gänsekiel geworden* (Löhr 2012:150). Das Deutschtum des Liedes lässt auch Reinmar von Hagenau kalt, den Schiedsrichter des Wettstreits, der Ofterdingen als den schlechtesten Sänger bezeichnet, was einem Todesurteil gleichkommt:

*Was kümmert mich die Herkunft? Deinem Lied fehlt die Seelenkunde, die Gedankentiefe; es kennt Leidenschaft nur ohne Liebe und keinerlei Tugenden außer einer blinden, mörderischen Treue. [...] Deine Helden sind keine Ritter, sondern Wilde.* (Löhr 2012:149)

Was Reinmar an der Kunst Ofterdingens ganz besonders vermisst, ist die pädagogische Tendenz, wie sie vor allem im Werk Wolframs von Eschenbach zum Ausdruck kommt, einer Figur, die in Löhrs Roman eine ähnliche Rolle spielt wie in Wagners Oper.

Was die anderen Figuren betrifft, sind sie bei Wagner im Vergleich mit Tannhäuser viel schematischer gestaltet und funktionieren vielmehr als „notwendige Folien, gegen die sich der Charakter von Tannhäuser scharf abzeichnen kann“ (vgl. Bermbach 2003:110). Unter Tannhäusers Sänger-Rivalen ragt lediglich einer hervor: Wolfram von Eschenbach. Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reinmar von Zweter sind ausgesprochene Nebenfiguren, wenngleich Walther und Biterolf im zweiten Akt der Oper die Möglichkeit bekommen, ein kurzes Solo zu singen. Der einzige ernst zu nehmende Antipode Tannhäusers ist allerdings nur Wolfram und somit konzentriert sich der Figurenvergleich nun auf ihn als *den* Repräsentanten der auf der Wartburg hofierten Kunst.

Wagners Wolfram lässt sich in mehrfacher Weise interpretieren: als Dichter und Sänger und somit als Tannhäusers Rivale, der sogar in dieselbe Frau verliebt ist (Elisabeth), als Vermittler zwischen dem Alten und Neuen, der als Vorläufer von Hans Sachs aus Wagners ‚Meistersingern von Nürnberg‘ gelten kann, und als Freund. Als Dichter und Sänger entspricht Wolfram im Unterschied zu Tannhäuser, den Wagner weitgehend in Übereinstimmung mit dem Original entworfen hat, nicht seinem historischen Vorbild. Um eine Gegensatzfigur zu dem Tabubrecher Tannhäuser auf die Bühne zu bringen, hat Wagner aus dem Ritter und Krieger Wolfram, der sinnliche Tagelieder gedichtet (vgl. Buschinger 2007:36 f.) und als gelehrter „Freigeist“ sogar unter Häresie- und Heidenfreundschaftsverdacht gestanden hatte (vgl. Rompelman 1939:94 ff.), einen Minnedichter gemacht, der seine Kunst „immer wieder bloß aus dem Zustand unerfüllter Sehnsucht“ destilliert (vgl. Mayer 1978:196). Dennoch betrachtet Volker Mertens ihn als keinen bloßen Repräsentanten der sterilen Kunst, die auf der Wartburg kultiviert wird. Anders als Anne K. Kaiser, die in Wolfram lediglich einen „Repräsentanten der edlen Entsagung“ sieht, dessen „Welt und Ansicht“ mit Tannhäusers Erlösung „den Sieg davon tragen“ (vgl. Kaiser 2009:346), will Mertens in dem Minnesänger, der die „positiven Möglichkeiten der Tradition“ verkörpert (vgl. Mertens 1999:163), den späteren Meistersinger Hans Sachs entdeckt haben, ebenso wie er im 2. Akt des ‚Tannhäuser‘ den 3. Akt der ‚Meistersinger von Nürnberg‘ sich widerspiegeln sieht:

*„Die Spiegelung des zweiten Tannhäuser-Akts ist offensichtlich: hier, wie dort, eine Sängerkonkurrenz um eine Frau [...], auf der einen Seite der Enthusiast [Tannhäuser bzw. Walther von Stolzing – Anm. M.U.], auf der anderen Pedanterie – im Tannhäuser v. a. in der Unsinnlichkeit der Liebesauffassung verkörpert. Auch eine Gestalt, die die sterilen Minnesänger (wie Sachs die Meistersinger) ansatzweise kompensiert, fehlt auf der Wartburg nicht: Wolfram, weil er die ‚hohe Liebe‘ wirklich lebt und keine Eifersucht kennt.“* (Mertens 1999:162)

Mertens bezeichnet Wolfram als den einzigen wissend Gewordenen, der die erlösende Kraft der Liebe eingesehen hat (vgl. Mertens 1999:162). Hätte Wagner den Schluss seiner Oper verändern



wollen, um die „unhörbar“ geliebene, durch das Stabwunder allerdings offensichtlich gewordene Kritik an der „Institution Kirche“ (und an der Gesellschaft) hörbar und sichtbar zu machen, sieht Mertens in Wolfram den „geeigneten Protagonisten“, der „die Wartburg-Gesellschaft in ihrer Liebes- und Heilsfeindlichkeit, ihrer terroristischen Selbstgerechtigkeit bloßstellen“ könnte (vgl. Mertens 1999:170 f.). Wolfram ist aber nicht nur als „Dichter und Künstler“ zu interpretieren, wie ihn Wagner selbst bezeichnet hat (vgl. Wapnewski 1986:260), bzw. nicht nur als eine frühe Vorwegnahme des späteren Hans Sachs, sondern auch als Freund. Die Freundschaft zwischen Wolfram und Tannhäuser ist als interpretatorischer Ansatz umso wichtiger, da Wolfram den aus Rom zurückgekehrten Tannhäuser, der an seiner Erlösung zweifelt und zurück in den Venusberg will, an der Schwelle zum Letztgenannten zurückhalten und somit vor der ewigen Verdammnis retten will (vgl. Mertens 1986:24 f.). Er ist es auch, der Tannhäuser nach dessen Rückkehr aus dem Venusberg als erster wiedererkennt und nicht in den Chor der übrigen Sängereinstimmt, die da fragen, ob er als Feind zurückkommt (vgl. Tannhäuser: 1. Akt). Später, im 3. Akt, wird er dem zutiefst Überraschten versichern, nie sein Feind gewesen zu sein (vgl. Tannhäuser: 3. Akt). Schließlich gewinnt Wolfram Tannhäuser durch eine Erinnerung an Elisabeth für die Wartburg zurück (vgl. Kaiser 2009:337), wengleich es für ihn den Verlust jeder Hoffnung auf die Liebe Elisabeths bedeutet (vgl. Tannhäuser: 2. Akt).

Das Motiv des Verzichts findet man bei Löhrs Wolfram-Figur wieder, auch wenn hier dieser Verzicht anders motiviert ist – die geliebte Frau, Sophia, ist die Ehefrau des Landgrafen und somit für Wolfram unerreichbar. Die Erkenntnis der Sündhaftigkeit seines Verlangens führt Wolfram zeitweise in ein Kloster und bedeutet einen radikalen Umbruch in seinem literarischen Schaffen, das die „Phantasien einer verbotenen Liebe zwischen Ritter und Dame“ bisher keineswegs ausgeschlossen hat (vgl. Löhr 2012:102). Anders als Wagner hält sich Löhr mit seiner Wolfram-Figur an die historischen Quellen und zeichnet das Porträt eines versierten Kriegers – genannt sei hier neben der Schlacht um den Festsaal vor allem die Turnierszene, in der deutlich wird, *warum sich Wolfram vornehmlich als Ritter verstand und nicht als Sänger* (Löhr 2012:76) – sowie eines Dichters, der das Erotische keineswegs meidet. Jedenfalls nicht vor dem erwähnten Umbruch in seinem literarischen Schaffen, zu der Zeit also, *als er, mit Verlaub, noch Eier hatte* (Löhr 2012:218). Auch der Häresieverdacht, unter dem Wolfram gestanden hat, fehlt nicht in Löhrs Roman (vgl. Löhr 2012:104). Vor allem zeichnet Löhr aber das Porträt eines noblen und gebildeten Dichters, der wie kein anderer ein Antipode des deutschtümelnden Heinrich von Ofterdingen ist, und der es in einer Anspielung auf das ‚Nibelungenlied‘ des Ofterdingen kategorisch ablehnt, *dem blutrünstigen Pöbel nach dem Mund [zu] schreiben* (Löhr 2012:267). Gerade in diesem Gegensatzpaar, von dem einer „dem deutschen Volk auf sein unbefangenes Maul“ schaut, während den anderen die Achtung des Volkes nicht daran hindert, *es erziehen zu wollen* (Löhr 2012:267), manifestiert sich am deutlichsten der „große ästhetische Antagonismus“ des „weltlichen mittelalterlichen Erzählens“, den Oliver Jungen im Gegensatz von „ausgefeilten höfischen Romanen“ und „blutig-iterativer Heldenepik“, „französischem Zeremoniell“ und „deutscher Gewalt“, „Utopie“ und „Realismus“, „Schriftlichkeit“ und „Mündlichkeit“, „Artus“ und „Nibelungen“, „Literatur von oben“ und „Literatur von unten“ sieht (vgl. URL 2).

## 5. Interpretationsmodelle

Charles Baudelaires vielzitierte, auf das Jahr 1861 zurückgehende Interpretation von Wagners Oper als einer Darstellung des Kampfes der zwei Prinzipien, „die das menschliche Herz zu ihrem Hauptschlachtfeld erwählt haben, d.h. des Fleisches mit dem Geiste, der Hölle mit dem Himmel, Satans mit Gott“ (Baudelaire 1979:126), ist heute nach wie vor relevant. In weitgehender Übereinstimmung mit Baudelaire hält Danielle Buschinger den „Gegensatz zwischen den beiden Formen der Liebe, der sinnlichen Liebe, deren Verkörperung Venus ist, und der geistigen Liebe,

deren Vertreterin Elisabeth ist“, für das „wesentliche Motiv der Oper“, mit dem auch das Motiv des Gegensatzes zwischen der „gottlosen“, von der Venus verkörperten, und der „christlichen“, von Elisabeth repräsentierten Welt einhergeht (vgl. Buschinger 2007:41). Die neuere Forschung und mit ihr das moderne Regietheater haben in Wagners ‚Tannhäuser‘ indessen den „dramaturgischen Doppelgriff“ entdeckt, den Wagner von den Meistern der „Grand Opéra“ gelernt hatte und der „den tragischen Konflikt des Individuums“ mit dem „Konflikt dieses Individuums als sozialpolitischer und sozialpsychologischer Faktor mit der Gesellschaft“ verbindet (vgl. Friedrich 1999:60). Sven Friedrich fasst diese Erkenntnis in dem Satz zusammen: „Das konstituierende dramaturgische Prinzip des ‚Tannhäuser‘ ist der Konflikt des nonkonformistischen Einzelnen mit der Gesellschaft“ (Friedrich 1999:66). Udo Bermbach weist auf die Modernität der Gesellschaft hin, mit der Tannhäuser konfrontiert wird, und sieht in der Tannhäuser-Figur den „Typus eines Menschen, der alle vorgegebenen institutionellen Bedingungen ablehnt, dem es unmöglich ist, sich langfristig ein- und unterzuordnen und dauerhaft persönliche wie soziale Bindungen einzugehen“ (Bermbach 2003:101). Bermbach bezeichnet Tannhäuser als einen „gesellschaftsoppositionellen Künstler, der im Leben auf unmittelbare Praxis, im Erleben auf sinnliche Erfahrung, in der Kunst auf spontane Intuition setzt“ (vgl. Bermbach 2003:101), und tritt somit den Weg an, an dessen Ende die Interpretation des ‚Tannhäuser‘ als eines Künstlerdramas steht. Dieser Weg ist völlig legitim, aber nicht ungefährlich. Peter Wapnewski weist vor allem auf die bereits erwähnte Bayreuther ‚Tannhäuser‘-Inszenierung von Götz Friedrich hin, die ihre „Spannkraft“ gerade aus der „Schärfung dieses Konfliktes“ (nämlich desjenigen zwischen einem „gesellschaftsoppositionellen Künstler“ und einer festgefahrenen Gesellschaft) gewonnen hat, warnt aber zugleich vor der Gefahr, den Bogen zu überspannen, „wenn man aus dem Fall Tannhäuser einen Fall Tasso machen wollte. Das reimt sich nicht, denn Tannhäuser ist kein sozial bescheiden rangierter protektionsabhängiger Künstler, sondern ein Herr und Rittersänger unter Herren und Rittersängern“ (Wapnewski 1986:256). Für Wapnewski ist das Thema des ‚Tannhäuser‘ nicht so sehr der Konflikt „von Künstler und Gesellschaft als vielmehr – innerhalb der gleichen Gesellschaft – der des Libertins und der Konvention, der Gegensatz des leidenschaftlichen Repräsentanten einer neuen Sinnenkunst und Sinnenlust zu den Vertretern einer erstarrten christlichen Moraldoktrin“ (vgl. Wapnewski 1986:256). Eine Lesart, die es ermöglicht, Wagners Oper auch als Darstellung eines Konflikts zweier entgegengesetzten Welten zu interpretieren – der liberal-demokratischen Welt des „Westens“ und der konservativ-obrigkeitlichen Welt des „Abendlandes“, die Wagner in die Metaphern „Venusberg“ und „Wartburg“ verschlüsselt hat. Nike Wagner, die sich hierbei auf Friedrich Dieckmann beruft, will Wagners Venusberg als „Paris, Europa, den Westen“ dechiffrieren, als „jene luxurierende, frivole, kommerzialisierte und verderbte Welt, in der ‚die Freiheit, aber auch die Entfremdung‘ weiter fortgeschritten sind als in der ‚deutschen Provinz mit ihrer anheimelnden Zurückgebliebenheit‘ (Dieckmann)“ (Wagner 1999:44). In Übereinstimmung mit Dieckmann bezeichnet Nike Wagner die Oper ihres Urgroßvaters als „Zeitstück“, das Wagners „Erfahrungen zwischen den unvereinbaren Welten Paris und Eisenach/Dresden“ (mit) thematisiert, und meint, eine solche Lektüre des ‚Tannhäuser‘ „nicht von der Hand [...] weisen“ zu können (vgl. Wagner 1999:45).

Im Vergleich mit der Fülle von Interpretationsmodellen, die Wagners ‚Tannhäuser‘ bietet, ist Löhrs Roman deutlich einfacher. Der ‚Krieg der Sänger‘ ist in erster Linie als historischer Unterhaltungsroman zu lesen, in dem Lohr die Unterhaltung mit einer originären Sicht auf eines der bekanntesten, jedoch nur unzureichend dokumentierten Ereignisse des deutschen Mittelalters verbindet. Mit seinem Sujet unterscheidet sich Löhrs Roman nicht von der „in den letzten zehn Jahren kaum einzudämmenden Flut von historischen Trivial-Romanen“, deren Auslöser Karin Tebben in dem von einem „breiten Leserkreis“ gezeigten „Wissensdurst nach Geschichte, vor allem nach dem Mittelalter“ erkennt (vgl. Tebben 2010:189). Über den „trivialen Abgrund“ (Karin Tebben) erheben den ‚Krieg der Sänger‘ die qualitativ wertvolle Recherche, das Geschick des Autors, mit dem er die

realen Objekte mit den pseudo-real und nicht-real Objekten verbindet,<sup>2</sup> und die geschickten Anspielungen auf das Werk der auftretenden Dichter sowie auf die Gegenwart des Autors wie z. B. auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb oder die in Terroristenwahn und Gewalt umschlagende Angst der westlichen Welt vor der angeblichen Gefahr aus dem Nahen Osten, wie sie der Mord an Ofterdingens Knappen, dem „Pullanen“ Rupert, eindringlich demonstriert (vgl. Löhr 2010:191 ff.). Löhrs Versuch, eine alternative Sicht auf den Wartburgkrieg zu bieten und den Sängerkrieg in einen tatsächlichen Krieg umzudeuten, schließt die Elemente eines Thrillers ein: Aufdeckung einer Verschwörung, die für den Aufdecker eine Lebensgefahr darstellt – Dietrich, der junge Adlatus des landgräflichen Kanzlers, wird ermordet, als er durch Zufall von der Intrige erfährt (vgl. Löhr 2012:160 ff.) – und der Übergang der aufgedeckten Verschwörung in einen Kampf, den eigentlichen Sängerkrieg, der dem Roman den Namen gibt und dessen Höhepunkt darstellt. Die „späte Einsicht“ Walthers von der Vogelweide, der den Landgrafen überzeugt, sowohl Heinrich von Ofterdingen als auch dessen Mitstreiter Wolfram von Eschenbach und Biterolf freizulassen, wirkt wenig glaubwürdig. Sie begründet aber mit ihrer Warnung vor dem „Fluch der Sängerkünste“ Löhrs alternative, von der Überlieferung abweichende Darstellung des Wartburgkriegs (vgl. auch URL 2):

*Lasst die drei [Ofterdingen, Wolfram und Biterolf] unversehrt gehen [...]. Dann wird ein jeder von ihnen feierlich geloben, nie ein schlechtes Wort über Euch zu verlieren. In den Klöstern und Kanzleien mag man die Geschichte niederschreiben, aber die Geschichten, die vom Kaiser bis zum Bettler; von der Nordsee bis zur Adria durch das Land gehen, die stammen von uns Sängern. Ihr könnt in dieser Stunde entscheiden, welche Geschichte die Eure sein soll: die des großzügigen, feinsinnigen Förderers der Künste – oder die des Tyrannen, der einer längst vergessenen Beleidigung wegen Deutschlands größte Dichter auf seine Burg gelockt und ausgelöscht hat?*

(Löhr 2012:310 f.)

Wie der Teufel Luther versichert, habe sich der Landgraf „auf den Kuhhandel eingelassen“ und sei dank der „ihr Wort und ihren Mund haltenden Sängerkünste“ als „freigiebiger, kunstsinniger Mäzen“ in die Geschichte eingegangen (vgl. Löhr 2012:313). Sein wahres Gesicht und der angeblich wahre Charakter des Wartburgkriegs sollen von den Sängern aufgrund des fiktiven, von Walther vorgeschlagenen Gelöbnisses verschwiegen und erst durch Löhrs Roman entlarvt worden sein, der das Geheimnis dieses Arrangements zu kennen suggeriert und daraus seine Legitimität gegenüber den traditionellen Adaptionen der Wartburgkrieg-Sage zieht.<sup>3</sup>

Nur mit großen Einschränkungen ist Löhrs Roman dagegen als Künstlerroman zu lesen. Oliver Jungen weist zwar auf den Antagonismus zwischen der höfischen Literatur und der „blutig-iterativen Heldenepik“ hin, den er sowohl in der Kunstauffassung der einzelnen Dichter als auch in der Struktur des gesamten Romans finden will (vgl. URL 2). Dieser Fund kann aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass gerade die Kunst im ‚Krieg der Sängerkünste‘ eine eindeutig sekundäre Rolle spielt. Anders als bei E. T. A. Hoffmann, in dessen ‚Kampf der Sängerkünste‘ der Konflikt zwischen zwei Kunstauffassungen im Vordergrund steht, den Hans Mayer als den ‚Konflikt zwischen einer Dichtung des natürlichen Empfindens und einer Poesie künstlicher Gelehrsamkeit‘ definiert (vgl. Buschinger 2007:32), rückt bei Löhr eine Intrige in den Vordergrund. Der Teufel, der im Roman als

<sup>2</sup> Unter den realen, pseudo-real und nicht-real Objekten sind die von Thomas Pavel definierten „immigrant objects“, „surrogate objects“ und „native objects“. Ein reales Objekt ist nach dieser Definition die Wartburg, während die pseudo-real Objekte die meisten Figuren sind: Der Landgraf, seine Frau Sophia und die meisten Sängerkünste, die zwar aus der Geschichte entlehnt sind und auf historisch verbürgten Persönlichkeiten beruhen (wobei der Grad der Entsprechung sehr hoch sein kann, wie es die Figur des Wolfram bezeugt), denen aber Denken und Handeln zugeschrieben wird, das man aus den spärlichen Zeugnissen nicht so erschließen kann. Heinrich von Ofterdingen und Biterolf sind sogar dermaßen rätselhaft, dass sie bloße Erfindungen der mittelalterlichen Autoren und somit nicht-reale Objekte sein dürften (vgl. Zipfel 2001:97 ff.).

<sup>3</sup> Keiner der Rezensenten zweifelt natürlich an der Fiktionalität von Löhrs Roman und der Autor selbst gibt in einem Interview direkt zu, sich im Vergleich mit seinen älteren Werken diesmal deutlich mehr „dichtersche Freiheit“ genommen zu haben, „zumal man schon vom Sängerkrieg nicht wirklich sagen kann, ob er tatsächlich so stattgefunden hat: Vielleicht ist es nur eine brillante Erfindung“ (URL 4).

allwissender Erzähler der Wartburgkrieg-Geschichte auftritt, klärt Luther über die wahre Motivation der Einladung der Sänger auf die Wartburg auf:

*Das Ganze war ein Komplott gegen Heinrich von Ofterdingen, angezettelt vom Landgrafen höchstpersönlich und durchgeführt von seinem ach so tugendhaften Schreiber! Die Einladung zu einem Sängergipfel, zu einem Symposion der deutschen Dichter, war reiner Vorwand; eine Falle, bei der die anderen Sänger nur als Staffage dienten oder, besser noch, als der ausgelegte Köder. [...] In dem Moment, wo der Ofterdinger seinen Fuß in die Wartburg setzte, stand fest, dass er sie nicht wieder lebend verlassen sollte.* (Löhr 2012:158)

Wenn sich Reinmar als Schiedsrichter bei der Begründung seines Urteils auf die angebliche künstlerische Schwäche des ‚Nibelungenlieds‘ beruft (vgl. Löhr 2012:147 ff.), so mag das in Bezug auf seine eigene Kunstauffassung zwar stimmen, im Kontext des Romans ist das aber nicht mehr als eine Ausrede, die eine im Voraus getroffene Entscheidung zusätzlich legitimieren soll. Selbst in der offiziellen Begründung des Dichtertreffens auf der Wartburg stellt der Landgraf nicht die Kunst, sondern die Politik an erste Stelle: In der „zerrissenen Zeit“, die von einem innerdeutschen Krieg geprägt ist, sollen zumindest die „deutschen Dichter“ Einigkeit demonstrieren (vgl. Löhr 2012:50 f.). Auch offiziell stehen die politischen Interessen vor den künstlerischen, was die Lesart von Löhrs Roman als einem Künstlerroman stark einschränkt und den ‚Krieg der Sänger‘ primär als einen historischen Unterhaltungsroman mit den Zügen eines Thrillers lesen lässt.

## 6. Zusammenfassung

Die Sage vom Sängerkrieg auf der Wartburg, dem sog. Wartburgkrieg, wurde seit ihrer Niederschrift im 13. Jahrhundert immer wieder neu bearbeitet. Die bekannteste Bearbeitung ist von Richard Wagner, die zurzeit letzte Adaption der Sage ist von Robert Löhr. Die vorliegende Studie hat diese zwei Adaptionen verglichen und nach Berührungspunkten bzw. Unterschieden gesucht. Die Ergebnisse dieses Vergleichs sind nun kurz zusammenzufassen: Beide Autoren gehen von einem gründlichen Quellenstudium aus und ziehen auch die ihnen zur Verfügung stehende Fachliteratur zu Rate. Beide Autoren rezipieren die Sage produktiv: Sie tilgen Figuren, die nicht in ihr Konzept hineinpassen, fügen neue Figuren hinzu, verändern das Thema des Sängerkriegs und setzen die Akzente neu. Sie verbinden die Wartburgkrieg-Sage mit einer anderen, ursprünglich völlig unabhängigen Geschichte, in deren Rahmen sie den Wartburgkrieg einbetten. Beide Autoren aktualisieren die Sage. Besonders deutlich ist das an Wagners ‚Tannhäuser‘ zu sehen. Wagner durchbricht hier den Erwartungshorizont seines Publikums und bringt in der Form einer „Großen romantischen Oper“ – so der ursprüngliche, später gestrichene Untertitel des ‚Tannhäuser‘ – eine „politische Parabel mit aktuellen Bezügen“ auf die Bühne (vgl. Bermbach 2003:94), die den durchaus modernen Konflikt eines Nonkonformisten mit einer traditionalistischen Gesellschaft sowie den Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Kulturkreisen thematisiert. Auch Löhrs ‚Krieg der Sänger‘ spielt auf seine Entstehungszeit an, allerdings deutlich leiser als der Wagnerische ‚Tannhäuser‘. Bei Löhr macht sich zudem eine Tendenz zur Trivialisierung bemerkbar. Seine Bearbeitung der Wartburgkrieg-Sage ist ein historischer Unterhaltungsroman mit den Elementen eines Thrillers und will vor allem Spannung erzeugen. Die sorgfältige Recherche und das erzähltechnische Können des Autors heben den Roman zwar deutlich über das Mittelmaß, können aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass man es hier mit einem Werk zu tun hat, in dem statt des politisch-gesellschaftlichen Engagements die Unterhaltung im Vordergrund steht.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- LÖHR, Robert (2012): *Krieg der Sänger*. München.
- WAGNER, Richard (1914): Eine Mitteilung an meine Freunde. In: GOLTHIER, Wolfgang (Hrsg.): *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*. Bd. 4. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart, S. 230–344.
- WAGNER, Richard (1969): *Mein Leben. Einzige vollständige Ausgabe*. Bd. 1. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. München.
- WAGNER, Richard (1979): *Tannhäuser*. Hrsg. von Dietrich Mack. Frankfurt a. M.

### Sekundärliteratur:

- BAUDELAIRE, Charles (1979): Richard Wagner und der „Tannhäuser“ in Paris (1861). In: MACK, Dietrich (Hrsg.): *Wagner, Richard: Tannhäuser*. Frankfurt a. M.
- BERMBACH, Udo (2003): „Blühendes Leid“. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart; Weimar.
- BURDACH, Konrad (1928): *Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide*. Halle (Saale).
- BUSCHINGER, Danielle (2007): *Das Mittelalter Richard Wagners*. Würzburg.
- FRIEDRICH, Götz (1986): *Musiktheater – Ansichten. Einsichten*. Frankfurt am Main; Berlin.
- FRIEDRICH, Sven (1999): „Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil“. Tannhäuser und die „Grand Opéra“. In: ERFEN, Irene (Hrsg.): „...der Welt noch den Tannhäuser schuldig“. *Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Regensburg, S. 47–73.
- KAISER, Anne Katrin (2009): *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg i. Br.; Berlin; Wien.
- KRÖPLIN, Eckart (1999): Überfahrt ohne Ankunft. Zur Wartburg-Ikonologie und zur Urfassung von Wagners „Tannhäuser“. In: ERFEN, Irene (Hrsg.): „...der Welt noch den Tannhäuser schuldig“. *Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Regensburg, S. 100–141.
- KUČERA, Jan P. (1995): *Drama zrozené hudbou. Richard Wagner*. Praha; Litomyšl.
- MAYER, Hans (1978): *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. Stuttgart; Zürich.
- MERTENS, Volker (1986): Richard Wagner und das Mittelalter. In: MÜLLER, Ulrich/WAPNEWski, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, S. 19–59.
- MERTENS, Volker (1999): Die Meistersinger von Thüringen und der Sängerkrieg an der Pegnitz oder: „Ich bin der Welt noch den ‚Tannhäuser‘ schuldig“. In: ERFEN, Irene (Hrsg.): „...der Welt noch den Tannhäuser schuldig“. *Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Regensburg, S. 161–174.
- MÜLLER, Ulrich (1999): „Nun will ich aber heben an, vom Tannhäuser wollen wir singen“ oder „Wartburgkrieg“ und „Tannhäuser-Ballade“: Zu Text und Musik von Richard Wagners Quellen. In: ERFEN, Irene (Hrsg.): „...der Welt noch den Tannhäuser schuldig“. *Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Regensburg, S. 32–46.
- ROMPELMAN, Tom Albert (1939): *Der Wartburgkrieg. Kritisch herausgegeben*. Amsterdam; Paris.
- SCHUCHHARDT, Günter (1999): Die Wiederentdeckung der Wartburg im 18. und 19. Jahrhundert. Moritz von Schwind's romantisch-historisierender Freskenzyklus und Richard Wagners „Wartburg-Oper ‚Tannhäuser‘“. In: ERFEN, Irene (Hrsg.): „...der Welt noch den Tannhäuser

schuldig“. *Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Regensburg, S. 82–99.

STEINBECK, Dietrich (1987): Jürgen Fehlings „Tannhäuser“ von 1933. In: AHRENS, Gerhard (Hrsg.): *Das Theater des deutschen Regisseurs Jürgen Fehling*. Weinheim; Berlin, S. 134–137.

TEBBEN, Karin (2010): *Tannhäuser: Biographie einer Legende*. Göttingen.

WAGNER, Nike (1999): *Wagner Theater*. Frankfurt a. M.; Leipzig.

WAGNER, Wolfgang (1994): *Lebens-Akte. Autobiographie*. München.

WAPNEWSKI, Peter (1986): Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: MÜLLER, Ulrich/WAPNEWSKI, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, S. 223–352.

ZIPFEL, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin.

## Internetquellen

JAEHNER, Carsten (2012): *Der unerwartet wörtliche Sängerkrieg auf der Wartburg*. URL1: <http://www.histo-couch.de/robert-loehr-krieg-der-saenger.html> [25.6.2012].

JUNGEN, Oliver (2012): *Robert Löhr: Krieg der Sänger. Der Albtraum einer Nachtigall*. URL2: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/robert-loehr-krieg-der-saenger-der-albtraum-einer-nachtigall-11811962.html> [2.1.2013].

LÖHR, Robert (2012): „*Mir sind die Loser immer lieber als die Helden*“. Persönliches Interview, geführt von Carsten Jaehner. URL3: <http://www.histo-couch.de/interview-mit-robert-loehr.html> [25.6.2012].

RAABE, Paul (2006): *Blaubuch 2006. Kulturelle Leuchttürme in Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen*. URL4: [http://www.konferenz-kultur.de/Downloads/Blaubuch\\_2006.pdf](http://www.konferenz-kultur.de/Downloads/Blaubuch_2006.pdf) [2.1.2013].