
Karin Tebben, *Tannhäuser. Biographie einer Legende*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2010. 247 S., € 49,95.

Die Materialbasis, auf der sich ein historisches Persönlichkeitsbild des Minnesängers Tannhäuser zeichnen ließe, ist schmal. Das ist aber, wie Karin Tebben in ihrer Studie hervorhebt, nicht so wichtig wie der Umstand, dass bereits im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, kaum dass der Dichter gestorben ist, sein „Name *tanhusaere* für Sinnenlust und Rebellentum“ steht (S. 15). Ohne dies in speziellen mediävistischen Einzelbetrachtungen zu ergründen, führt Tebben es schlicht, aber einleuchtend anhand weniger Beispiele, auf intertextuelle mittelalterliche Konventionen und deren konsequentes Unterlaufen, z. B. bezüglich der *descriptio pulchritudinis*, zurück, die sie für die Dichtungen des historischen Tannhäuser in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (*Codex Manesse*) als kennzeichnend einstuft. Im nächsten Schritt wird gezeigt, wie der nebulöse Lebenslauf des Sängers verschiedentlich überlagert wurde, zum einen durch die Legende vom Venusberg, zum anderen durch die Bußfahrt zum Papst. Indem letztere geschichtlich mit dem Schicksal Kaiser Friedrichs II. in Verbindung gebracht wird, weitet Tebben bereits früh den Blick auf Tannhäuser als eine Gestalt, die gesellschaftlich keineswegs auf ein zeitgebundenes Künstlerbild limitiert bleibt.

In der Neuzeit verlagert die Verfasserin den Schwerpunkt weiter auf die soziokulturell beziehungsweise literatursoziologisch bedingte Umdeutung des Tannhäuser-Mythos von Epoche zu Epoche. So wird in Ludwig Tiecks Märchen-novelle *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* von 1799 die Doppelstrategie nachvollzogen, „[e]ine alte Wahrheit aufzunehmen und in ein neues Gewand zu kleiden, um damit der Zeit eine angemessene Poetik zu beschenken [...]“ (S. 43). *Der Tannhäuser. Eine Legende* von Heinrich Heine erfährt demgegenüber eine

Deutung als „Spiegel einer Auseinandersetzung mit seiner Position als Künstler“ (S. 61). Dabei gelingt Tebben in aller Knappheit eine überzeugende Darstellung, wie Heine spätestens seit dem Pariser Exil in der Figur Tannhäusers die eigene private Situation, in Verbindung mit seinen (Gegen-)Positionen zum jungen Deutschland und der Romantischen Schule, reflektiert. Sehr lakonisch gehalten ist allerdings die Argumentation, inwiefern sich in Heines *Tannhäuser* „Übereinstimmungen“ Heines mit der Ästhetik Hegels finden lassen, zumal die Autorin kurz vorher (S. 60f.) noch Heines Verspottung der romantischen Bewegung in Frankreich, angeführt von Victor Hugo, gestreift hat. Hier lägen eventuell noch interessante Querverbindungen, verweist Tebben doch in der Folge, ohne dies ästhetisch einzuordnen, auf die Gliederung von Heines *Versepos* in „drei Abschnitte, in denen jeweils im Verhältnis des Dichters Tannhäuser zur Venus das Dichtungsverständnis dreier Epochen – Antike, Mittelalter und Gegenwart – persiflierend gezeigt wird“ (S. 62). An diesem Punkt ließe sich einer weiteren Heine’schen Persiflage von Hugos romantischer Konzeption dramatischer Dichtung im Dreischritt der Weltzeitalter nachgehen, die just auf Hegel zurückverweist. Vollkommen plausibel erläutert Tebben hingegen, wie sich Heines *Tannhäuser*-Ballade thematisch vom Dualismus „Leib und Seele“ der ersten Fassung (1836) zu einem weiter gefassten politischen Pessimismus in der zweiten (von 1844) verlagert.

Vor diesem Hintergrund ist es konsequent, dass Tebben für Richard Wagners Musikdrama *Tannhäuser* vor allem die Rückbezüge zu genuin romantischen Vorlagen wie E. T. A. Hoffmanns *Kampf der Sänger* herausstellt und den Sängerwettstreit bei Wagner „zum politischen Herzstück der Oper und zum Auftakt der menschlichen Tragödie zwischen Tannhäuser und Elisabeth“ erklärt (S. 76). Dass letztere zur „*Ideengestalt* der geistigen Liebe“ mutiert und damit zum „jungdeutsch‘ fundierten Bekenntnis zur Sinnenfreude“ einen für Wagner konzeptionell unlösbaren Widerspruch hervorgerufen hat, fasst die (wissenschaftliche) Diskussion um die Unabgeschlossenheit dieses Wagner’schen Werkes ebenso pointiert zusammen, wie es auf die vom Komponisten bei Heine entlehnten und radikal abgewandelten Motive rückführbar ist.

Den meisten Raum in Karin Tebbens Buch nehmen interessanterweise die Neugestaltungen des Stoffes nach Richard Wagners Musikdrama ein, auf das hinsichtlich seiner breiten Rezeption zwangsläufig wiederholt zurückgegriffen wird. Allein angesichts der Fülle von Autoren, mit deren nach 1840 entstandenen *Tannhäuser*-Adaptionen sich Tebben auseinandersetzt, wäre ein Namensregister am Ende des Buches sehr hilfreich. So schlägt die Verfasserin den Bogen von einer unbekannteren Oper Mangolds, einer Schauspielmusik Franz von Suppés, Parodien auf Wagners Oper – unter denen die Nestroy zugeschriebene nur die bekannteste ist – und der Lyrik der Restaurationszeit (wohl am prominentesten durch Emanuel Geibel vertreten) bis hin zur Unterhaltungs- und Trivilliteratur der Gründerzeit (z. B. Felix Dahn und Eduard Grisebach). Für die deutsch-natio-

nal systemkonforme Neuinterpretation der Tannhäuser-Figur im herandämmernden Kaiserreich stellt Tebben die anschließend Schritt für Schritt untermauerte Vorabdiagnose: „[N]ach 1850 legt der bürgerliche Mann mit dem Nachweis, seines Triebes Herr zu werden, die Reifeprüfung für die Gesellschaft ab“ (S. 92). Nicht immer werden die ausgewählten Texte dabei mittels einer gattungsübergreifenden Anbindung so klar kontextualisiert, wie es bei Fontanes Anspielung auf den Wagner-Tenor Albert Niemann in *Cécile* geschieht. Dessen Einstufung als „krasse Fehlbesetzung“ (S. 150), in Entsprechung zu Fontanes Romanfigur Ritter Gordon-Leslie und seinem (tödlichen) Scheitern als Verführer, mutet ein wenig heikel an. Tebben stützt sich dabei primär auf Baudelaires vernichtende Kritik an dem Heldentenor, zu der sich freilich auch lobende Gegenstimmen finden lassen. Damit soll indes nicht an der entscheidenden Aussage des Kapitels gerüttelt werden, dass Fontane seinen Tannhäuser vom „rebellierende[n] Liebes- und Kunstideal in einer Person“ zum ironisch distanziierten „außerhalb stehende[n] Beobachter einer Gesellschaft“ (S. 150) wandelt und damit dem historischen Vorbild wieder annähert.

Dass Karin Tebben sich insbesondere im Hinblick auf die kaum geläufigen Texte häufig auf Basisinformationen und Zusammenfassungen beschränkt, hat den Vorteil, dass viele Kapitel ihres Buchs unabhängig voneinander lesbar sind, zumal jedem davon ein epochenspezifischer Hintergrund vorangestellt wird – prägnant und einleuchtend beispielsweise dort, wo es um den Sexualitätsdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts geht. Man könnte es allerdings als Nachteil dieser Methode sehen, dass einige Bezüge vom Leser selbst ohne weiteren Hinweis hergestellt werden müssen, wo sie vonseiten der Autorin wohl aus umfangs-ökonomischen Erwägungen unterbleiben. So wird der Exkurs über die Tannhäuser-Rezeption der französischen *Décadence* adäquat über die „Wirkung der Wagnerischen Musik“ (S. 152), vor allem auf Baudelaire, aufgebaut. Inwieweit die (ebenfalls völlig zurecht) in diesem Kontext behandelte Novelle *Under the Hill* von Aubrey Beardsley die ursprüngliche Inspiration durch Wagner weit hinter sich lässt, ist nur zu erahnen beziehungsweise näherem Nachlesen bei Beardsley selbst überlassen. Auch Tebbens nahtlose Überleitung von der emblematischen Lektüre des Ricarda-Huch-Gedichtes *Tannhäuser* (1917) zu den ideologischen Lesarten von Wolfgang Wüstens gleichnamiger Erzählung aus der Zwischenkriegszeit sowie von Helmut Heißenbüttels Satire *Tannhäusers Herbst* (1978) auf nicht einmal zehn Buchseiten ist an Kompaktheit schwer zu übertreffen.

Um Thomas Mann dreht sich das letzte Kapitel, dessen Tannhäuser-(Leit-)Motiv Karin Tebben im *Zauberberg* nachgeht. Die einzig maßgebliche Textbasis für Manns Zitattechnik ist in diesem Fall erneut Wagners Oper, was bei Tebben dazu führt, dramaturgische Parallelen zwischen dem Libretto und dem Roman leicht zu schematisieren: Hans Castorp wird wie Tannhäuser im dualistischen Konflikt zwischen Seele und Leib, zwischen Moral und Eros hin- und hergerissen skizziert, wobei ihm Clawdia Chauchat beziehungsweise Settembrini, in Einzelmomenten jeweils den Opernfiguren Venus und Wolfram von Eschenbach entsprechend, gegenübergestellt sind. Tebben selbst schreibt gleichwohl nach dem

Zusammentragen verschiedener Beobachtungen: „Mit Tannhäuser und Venus ist das Paar auf dem Zauberberg nicht mehr zu vergleichen“ (S. 204). Der Reiz von Manns Wagner-Anleihen besteht, wie Tebben deutlich macht, in einer Umkehrung der Muster: Hört Tannhäuser tief im Venusberg nicht mehr die Nachtigall, so entzieht die Höhenlage des Zauberbergs Castorp den Singvögeln; wird Venus von Tannhäuser verlassen, so löst sich Clawdia ihrerseits von Castorp etc. Dergestalt und vor allem argumentierend, dass Castorp im Unterschied zu Tannhäuser eben kein Künstler und kein Held ist, schält sich aus Tebbens *Zauberberg*-Lektüre der Typus eines neuen Künstlers nach Tannhäusers Vorbild und in Abkehr von Wagner heraus: „unpolitisch *und* deutsch“ (S. 209). Es ist der Schlusspunkt einer angenehm abgemessenen und zugleich nie oberflächlichen Stoffgeschichte, die man zum Überblick immer wieder gerne in die Hand nehmen wird.

Sebastian Stauss: Universität München, Theaterwissenschaft, Georgenstraße 11,
D-80799 München, E-mail: sebastian.stauss@lmu.de