

Gottfried von Straßburg
Tristan
2



Gottfried von Straßburg

Tristan

Band 2: Übersetzung

von
Peter Knecht

Mit einer Einführung in das Werk
von Tomas Tomasek

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Einbandabbildung: Höfisches Liebespaar mit Trinkflasche (Miniatur zu den Strophen
Günthers von dem Forste in der Heidelberger Liederhandschrift C)

☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 3-11-017695-5

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar

© Copyright 2004 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Einbandgestaltung: Hansbernd Lindemann, Berlin

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

Inhaltsverzeichnis

Einführung (Tomas Tomasek)	VII
Übersetzung (Peter Knecht)	1

Einführung

Vor etwa 900 Jahren schufen Erzähler im westlichen Europa aus teilweise sehr altem Motivmaterial die Geschichte von Tristan und Isolde, die seitdem ihren festen Platz in der Weltkultur einnimmt. Auch heute ist dieser Stoff nicht allein von akademischer Bedeutung, denn ‚Tristan‘-Bearbeitungen finden vielerorts ein interessiertes Publikum: Richard Wagners Oper ‚Tristan und Isolde‘ ist auf den Bühnen aller Kontinente zu Hause, bildende Künstler, darunter Salvadore Dali, haben sich seit dem Mittelalter in zahlreichen Arbeiten dieses Themas angenommen, und auch die literarische Tristantradition, die eine Fülle von Werken in verschiedenen Sprachen und Gattungen hervorgebracht hat, ist keineswegs abgerissen. Erst vor einigen Jahren machten John Updikes ‚Tristan‘-Adaptation ‚Brazil‘ und ein sarkastisches deutschsprachiges ‚Tristan‘-Hörspiel (Kieseritzky/Bellingkrodt) auf sich aufmerksam.

1. Ein Mythos

Die Frage, warum der Tristanstoff nicht nur die literarischen Kreise des Mittelalters faszinierte, als er von Portugal bis auf den Balkan in mehreren Versionen kursierte, wovon noch über 150 Handschriften und Fragmente zeugen, sondern auch die Menschen der Moderne zu beeindrucken vermag, in der allein zwei Dutzend Bühnenfassungen entstanden sind, wird gern mit dem Hinweis beantwortet, daß der ‚Tristan‘ die Ausstrahlungskraft eines Mythos besitze. Und in der Tat lassen sich die Parameter des Mythosbegriffs auf diesen Stoff anwenden,¹ der eine menschliche Erfahrungskonstellation erzählerisch umsetzt, die, obgleich in ferner Vergangenheit angesiedelt, für spätere Epochen aussagekräftig bleibt: Geht es doch um die Entstehung, das Wagnis und den Wert einer schicksalhaften Liebe, die ein junges Paar unvorbereitet erfaßt und ohne Rücksicht auf die Normen der Gesellschaft bis in den Tod in tiefer Hingabe verbindet.

In den Episoden des ‚Tristan‘ wird die mythosnahe Qualität des Stoffes durch einprägsame Motive – vor allem das eines Minnetranks, für dessen Macht das trinkende Paar keine Verantwortung trägt – verstärkt. Und wie jeder Mythos hat sich auch der Tristanstoff als unerschöpflich erwiesen, da ihm in zahlreichen Bearbeitungen neue Gesichtspunkte abgewonnen wurden. Alle Tristanversionen – wie etwa der im europäischen Spät-

¹ Vgl. dazu de Rougemont 1966, S. 22 ff.; Payen 1973; Wolf 1989, S. 1–7; Grill 1997, S. 112 ff.

mittelalter und in der frühen Neuzeit weitverbreitete ‚Tristan en Prose‘ (über 80 Handschriften und Drucke) oder der international vielbeachtete ‚Roman de Tristan et Iseut‘ Joseph Bédiers (1900), um nur zwei besonders einflußreiche Beispiele aus weit über hundert Tristandichtungen des Mittelalters und der Neuzeit zu erwähnen – arbeiten eigene Nuancen des Tristanmythos heraus.²

2. Gottfrieds ‚Tristan‘ – ein Maßstäbe setzendes, vielschichtiges Werk

In dieser langen Reihe der Tristandichtungen, von denen manche zu ihrer Entstehungszeit sehr bedeutend gewesen, heute aber nur noch Spezialisten bekannt sind, gebührt dem um 1210 entstandenen Roman Gottfrieds von Straßburg ein besonderer Rang. Obgleich er ein Fragment geblieben ist, gilt Gottfrieds ‚Tristan‘ als eines der wichtigsten Zeugnisse der gesamten Tristanliteratur, das aus heutiger Sicht die Leistungen der Vorgänger, wie z. B. den ‚Tristrant‘ Eilharts von Oberg, und der mittelalterlichen Nachfolger überragt. Denn der Straßburger Dichter hat nicht nur, wie eine oft gebrauchte Formulierung Friedrich Ranke besagt, dem Tristanstoff seine „klassische“ Form gegeben (Ranke 1925, S. 178), er hat unter Aufbietung hoher Sprachkunst erstmals das Bedeutungspotential des Tristanmythos mit aller Konsequenz herausgearbeitet und dabei die Ansprüche der Liebenden genauso gewürdigt wie die Belange der Gesellschaft. Diese Leistung Gottfrieds zeigte bei namhaften Autoren des deutschen Mittelalters, wie z. B. Rudolf von Ems oder Konrad von Würzburg, Wirkung und hat vor allem die Tristandichter der Neuzeit, nicht zuletzt Richard Wagner, maßgeblich beeinflusst.

Noch der heutige Rezipient – ob er Gottfrieds Werk in der Originalsprache liest oder die Übertragung Peter Knechts heranzieht – kann spüren, daß der Tristanstoff in Gottfrieds Metaphern, Antithesen, Allegorien und Exkursen einen „neuen Aggregatzustand“ erreicht (Wolf 1989, S. 91) und Aspekte freigelegt werden, die auch die gegenwärtige Sicht des Tristanmythos prägen. Ausdrücklich fordert der Erzähler sein Publikum auf, das in der Vergangenheit spielende Romangeschehen vor dem Hintergrund aktueller Liebeserfahrung zu lesen (77–130).

Je mehr sich ein Rezipient diesem modern anmutenden Appell öffnet, desto eigenständiger wird seine Lektüre des Gottfriedschen Werks ausfallen, das in seinen bewegenden Partien, wie etwa der Abschiedsszene

² Einen umfassenden Überblick über die Tristanproduktion des Mittelalters bietet Stein 2001. Für die Neuzeit vgl. die Zusammenstellung bei Müller 2003.

Tristans und Isoldes (18260ff., 18471 ff.), stark zu ergreifen vermag, aber sich zugleich in seiner Vielschichtigkeit jeder unkritischen Aneignung versperrt (vgl. Konietzko 1983, S. 22): Auch insofern setzt Gottfrieds Werk in der Geschichte der Tristanbearbeitungen Maßstäbe, als es die Affekte des Publikums (vgl. dazu Christ 1977) und dessen Intellekt in gleich hohem Maße anspricht.

Da jeder Rezipient aufgerufen ist, einen eigenen Zugang zu dieser komplexen Dichtung zu finden – etwa zu Gottfrieds Behandlung des Ehebruchsthemas, die dem Dichter im 19. Jahrhundert heftige moralische Kritik eingetragen hat –, wird sich die vorliegende Einführung darauf beschränken, die Episodenstruktur des Romanverlaufs, ausgehend vom Prolog, nachzuzeichnen, Merkmale und Brennpunkte des Werks herauszuarbeiten und auf die oft kontroverse Forschungslage hinzuweisen (Abschnitt 3). Während mehrere Gottfriedkenner annehmen, die Dichtung des Straßburger Autors lasse wegen ihres Facettenreichtums „eine einheitliche, integrative Auslegung ... nicht zu“ (Krohn 1998, S. 364), wird im folgenden der ‚Tristan‘ als ein Werk behandelt, das Interpretationsversuchen durchaus zugänglich ist. Gleichwohl gehört es zum Konzept Gottfrieds, Emotionen und Assoziationen zu stimulieren und so die Werkrezeption zu einer sehr persönlichen Erfahrung zu machen.

Einige Bemerkungen zur Geschichte des Tristanstoffs (Abschnitt 4) sowie Informationen über Gottfried und seine Zeit (Abschnitt 5) werden die Ausführungen abrunden.

3. Zum Werkverlauf

Den Anspruch eines vielschichtigen Kunstwerks erhebt Gottfrieds Roman bereits in den allerersten Zeilen des Prologs (1–242),³ aus denen ersichtlich wird, daß im ‚Tristan‘ verschiedene Rezeptionswege angelegt sind. Wenn sich durch die ersten Prologverse die Worte *guot* und *werlt* als Klangspiel hindurchziehen, zeigt sich, daß Gottfrieds musikalische Sprache unter anderem darauf ausgerichtet ist, den Hörsinn des Publikums anzuregen (vgl. auch 241), was zahlreiche Wortspiele im Prolog und im gesamten Werk bestätigen.

Einem reinen Hörpublikum entgehen aber die Schrift-Spiele, mit denen Prolog und Werk ebenfalls von Beginn an durchsetzt sind: das sich hinter den Initialen der Verse 1, 41, 131 (u.a.) verbergende Namenkryptogramm und das Akrostichon der Verse 5–37. Die Einsicht, daß die Initialen der elf Vierreimstrophen, die den erst mit Vers 45 in stichische

³ Auf die Fülle der Forschungspositionen zum Prolog kann hier nicht eingegangen werden. Empfehlenswert ist die Darstellung von Haug 1992, S. 197 ff.

Reimpaare übergehenden Prolog eröffnen, auch sekundäre Bedeutungsträger sind, fordert die ganze Aufmerksamkeit des lesenden Rezipienten heraus: Es ergeben nämlich nicht nur die Initialen der Strophen 2–10 den Namen DIETERICH, der wahrscheinlich den Gönner Gottfrieds bezeichnet, sondern es stehen auch die Anfangsbuchstaben G und T der ersten und elften Strophe für GOTEFRIT und TRISTAN. Dies findet der Leser bestätigt, wenn er die etwas später in den stichischen Prolog eingelegte, mit der Initiale I beginnende zwölfte Vierreimstrophe (131 ff.) entdeckt und bei fortschreitender Lektüre wahrnimmt, daß die Anfangsbuchstaben der weiteren in das Romanfragment eingefügten Vierreimstrophen die Namen GOTE[FRIT], TRIS[TAN] und ISOL[DEN?] komplettieren (vgl. 1749, 5067, 12187; 1789, 5097, 12435; 1863, 5175, 12507). Mehr noch: Auch die Initialen der auf die Vierreimstrophen der Protagonistennamen folgenden stichischen Textsätze (45, 1793, 5101, 12439; 135, 1867, 5179, 12511) bieten einen Buchstaben des Namens der Partnerfigur, so daß die Initialenreihen ISOL[DEN?] und TRIS[TAN] ein weiteres Mal das Werk durchziehen. Diese Zusammenhänge, die erst von der jüngeren Forschung überzeugend geklärt wurden (vgl. dazu im einzelnen Schirok 1984; Bonath 1986), finden sich bislang in keiner Textausgabe mit wünschenswerter Deutlichkeit abgebildet.

Die am Beginn stehende Vierreimstrophe – eine von mehr als 130 Sentenzen des Romans – sensibilisiert den Rezipienten sogleich für die komplexe Aussagestruktur des von zahlreichen Reflexionen durchsetzten Werks. Denn es fragt sich, worauf diese Exordialsentenz, die besagt, daß gute Handlungen ohne die Erinnerung an ihren Urheber hinfällig werden, zu beziehen ist: auf Tristan und Isolde, deren Leben und Sterben für die Welt etwas Gutes bedeuten, was naheliegend ist und wofür die Prologverse 224f. sprechen, oder auf den der Welt sein Werk anbietenden Autor, was sich mit der Kunstreflexion anderer Textstellen (21 ff., 33 ff. usw.) stützen ließe? Da beides plausibel erscheint, ermöglicht der Text offenbar von Beginn an unterschiedliche Zugänge: ein sich auf den Handlungsverlauf konzentrierendes Textverständnis ebenso wie eine sich vom Handlungsverlauf lösende Denkhaltung in Analogien, Antithesen, aktuellen Bezügen u. ä. Diese – syntagmatischen und paradigmatischen – Rezeptionsweisen müßten einander im Idealfall genauso ergänzen, wie das emotionale Sich-Einfühlen und das kritische Durchdenken oder das aufmerksame Hören und das sorgfältige Lesen.

Eine autorbezogene Deutung der Eingangssentenz kann sich mit der Kunst-Thematik auf eines der zahlreichen werkübergreifenden Themen berufen, die im Prolog ihren Anfang nehmen. Hierzu zählen außerdem die menschlichen Erfahrungsbereiche *wert*, *quot*, *nît*, *zît*, *triuwe*, *êre*, *liep*,

leit, leben und *tôt*, zu denen in den ersten Episoden noch andere, wie die Gottes-, Rechts-, Sprach-, List- oder Zufallsthematik, hinzutreten. Diese Themen werden im Verlauf des Romans in Figuren- und Erzählerbemerkungen, Sentenzen und Exkursen wiederholt aufgegriffen, wobei sich nicht selten, wie im Falle der Eröffnungssentenz, Fragen hinsichtlich ihres Bezugs zur Handlung ergeben.

Für den Prolog ist festzustellen, daß sich dessen Distanz zur Handlung in drei Schritten verringert. Während der strophische Prolog sehr allgemeine Aussagen zu Ethik und Kunst enthält,⁴ bietet der zweite Prologteil (ab v. 45 ff. mit der davorstehenden 11. Vierreimstrophe als Scharnier) spezifischere Ausführungen zur Rezeption von Liebesdichtung, die in einer chiastisch verschränkten Nennung der Hauptfiguren *Tristan Isolt, Isolt Tristan* (130) gipfeln. Der Schlußabschnitt des Prologs (ab v. 135 ff. mit der davorstehenden 12. Vierreimstrophe als Scharnier) widmet sich sodann dem Tristanroman selbst.

Am Beginn des stichischen Prologs führt der Erzähler den vielzitierten Begriff der *edelen herzen* ein (47). Dieses Prädikat, das im Handlungsverlauf auch auf einige Figuren übertragen wird (für Einzelheiten s. Spekenbach 1965), dient dem Erzähler vor allem dazu, sein Publikum zu umwerben (vgl. Eifler 1975), doch nicht mit dem Ziel, Rezipienten um jeden Preis zu gewinnen. Vielmehr zeichnet der Begriff *edelex herze* diejenigen aus, die ihr Leben nicht nach dem bloßen Freude-Prinzip gestalten wollen (*niwan in fröuden welle sweben*, 53), sondern zu tiefen, gegensätzlichen Empfindungen befähigt sind, wie sie auch die Hauptfiguren durchleben. Die berühmte Oxymoronkette des stichischen Prologs umschreibt diese Erfahrungswelt *edeler herzen*:

beglückende Bitterkeit, willkommenes Leid,
innige Liebe, Sehnsuchtsqual,
bejahtes Leben, unerwünschter Tod,
willkommener Tod, verhaßtes Leben (60ff.).

Kein anderer Tristandichter des Mittelalters hat die antithetischen Erfahrungen einer radikalen, zum *verderben* oder *genesen* (66) bereiten Liebe derart komprimiert in Sprache zu fassen vermocht.

Ebenso eindringlich wird im Schlußbild des Prologs der Gedanke eines Umschlagens von Tod in Leben in ein Sprachspiel gefaßt (228 ff.), wobei der Prolog einen deutlich metaphorischen Schlußakzent erhält. Denn die am Prologende eingeführte Brotmetapher (*wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt, / unde ist uns daz süeze also brôt ...*) birgt nach Auffassung vieler Forscher eine Anspielung auf das christliche Sakrament der Eucharistie. So

⁴ Zur Debatte darüber, ob der strophische Prolog überhaupt etwas mit der Tristanhandlung zu tun hat, vgl. den Forschungsrückblick bei Haupt 1977, S. 113 ff.; Schröder 1990, S. 134 ff.

gesehen, endet Gottfrieds Prolog, der mit einer Sentenz über das rechte Gedenken (1 ff.) beginnt, in einer emphatischen Darlegung der *memoria*-Funktion des Werks.

Unlängst ist der Eucharistiebezug dieser Prologverse durch Eva Willms bestritten worden (Willms 1994, mit Forschungsbericht). An dieser Kontroverse läßt sich – sieht man von der Frage ab, ob Willms' Vergleichsmaterial für eine solche Schlußfolgerung ausreicht – erkennen, daß Gottfrieds Gebrauch literarischer Tropen (Metaphern, Allegorien, Ironie usw.) die Vielschichtigkeit des Werks noch verstärkt, indem er dem Rezipienten assoziative Spielräume eröffnet. Nicht nur angesichts der Brotmetapher des Prologs, sondern auch in zahlreichen weiteren Fällen stellt sich im Werkverlauf die Frage, inwieweit Gottfrieds Bildlichkeit als religiös konnotiert aufzufassen ist (vgl. Stökle 1915; Nauen 1947; sowie den kritischen Beitrag von Ehrismann 1991). Insgesamt ist hierzu festzustellen, daß vielen Bildern und Metaphern Gottfrieds geistliche Bezüge nicht abzusprechen sind (vgl. z.B. 925, 17089, 18070f.), jedoch der Grad, in dem sich der Rezipient ihnen hinzugeben gedenkt, diesem natürlich selbst überlassen bleibt.

Die Vorgeschichte (243–1748), die in der Tristandichtung Eilharts von Oberg nur wenige Verse umfaßt, bildet bei Gottfried einen regelrechten kleinen Roman. Im Zentrum steht die innere Wandlung Riwalîns, des jungen Herrschers von Parmenié, den während eines Maienfestes die Liebe zu Blanscheflûr, der Schwester des mächtigen Königs Marke von Cornwall, erfaßt. Die Heftigkeit der plötzlichen Überwältigung Riwalîns durch die Minne kommt u.a. im Leimrutengleichnis (839 ff.) zum Ausdruck, einem eindrucksvollen Bild aus der Vogeljagd, an dem das Interesse des Straßburger Dichters an der Darstellung seelischer Vorgänge erkennbar wird: Je mehr sich der Verliebte aus seinen Gedanken zu befreien versucht, um so stärker wird er von der Minne angezogen. Obwohl für Gottfrieds Figuren gilt, daß sie in Erzählschemata eingebunden sind, die den erwartbaren Fortgang eines Geschehens (Kindheitsverlauf, Brautwerbung usw.) regeln, wirken seine Gestalten nicht zuletzt wegen ihres differenziert und bewegt geschilderten Innenlebens oftmals erstaunlich „personalisiert“ (vgl. dazu Hollandt 1966).

An Riwalîn und seiner Geliebten Blanscheflûr, die ebenfalls tiefgreifende innere Veränderungen durchlebt, erweist die Minne ihre außergewöhnliche Macht: Der von einer Kampfwunde *halptôte* Riwalîn wird durch die heimliche Liebesvereinigung mit Blanscheflûr auf dem Totenbett dem Sterben noch näher gebracht, und doch ist dies der Moment, der ihn wieder aufleben und gesunden läßt (1285–1328). Ein ähnlich spektakulärer Wechsel von Leben und Tod, wie er im Augenblick der Zeugung Tristans geschieht, vollzieht sich bei dessen Geburt: Als

Blanscheflûr, die sich bereitwillig von Riwalîn nach Parmenië entführen läßt, nach einer Zeit gemeinsamer Liebeswonnen (1350ff.) vom plötzlichen Tod ihres Mannes im Kampf gegen seinen Erzfeind Morgân erfährt, gibt sie ihr Leben auf, doch der jammervolle Moment ihres Todes wird zur Geburtsstunde Tristans (1712–1748).

Riwalîn und Blanscheflûr, die höchste Freude und tiefes Leid gemeinsam durchleben und am Ende in rascher Folge einander nachsterben, nehmen viel vom Schicksal Tristans und Isoldes vorweg. In zahlreichen Details – wie z.B. dem Umstand, daß die Eltern ihre Liebe vor der Gesellschaft verheimlichen – präfiguriert die Vorgeschichte die spätere Haupthandlung (vgl. dazu Nowe 1982; Wynn 1984; Wolf 1989, S. 111–123). Zugleich ist zwischen Riwalîn und seinem Sohn auch eine Relation der Steigerung erkennbar: Während z.B. der Vater ein unvorsichtiger Mensch ist (vgl. 299f.), besitzt Tristan die Fähigkeit zu kluger Voraussicht (vgl. 7907ff.), und während Riwalîn an den Markeshof zieht, um seine Lebensführung zu verbessern (vgl. 455ff.), zeigt sich Tristan dort allen Hofmitgliedern von Anfang an überlegen.

Die für die Romanhandlung bedeutende Figur König Markes wird in der Vorgeschichte als Inbegriff höfischer Kultur eingeführt: Sein Markenzeichen ist die höfische Freudenwelt des Maienfestes. In Gottfrieds ‚Tristan‘ bildet die Institution des Herrscherhofes – ob in Cornwall, Irland oder Arundel – den häufigsten Schauplatz der Handlung, an dem die Hauptfiguren glanzvolle Auftritte erleben (zur Bedeutung des Hofes im ‚Tristan‘ vgl. Kolb 1977; Küsters 1986). Dementsprechend ist *hof* ein häufig gebrauchtes Leitwort des Textes, mit dem sich auch der Erzähler identifiziert (vgl. z.B. 7956ff.).

Es mag verwundern, daß der als Idealkönig eingeführte Marke, dem sich ganz England freiwillig unterstellt (vgl. 426ff.), auf die Entführung seiner Schwester durch Riwalîn nicht reagiert – ein Umstand der auf Markes Passivität bei der späteren Entführung Isoldes durch Gandîn vorausweist. Insgesamt aber finden sich in der Vorgeschichte keine explizit kritischen Aussagen über den König. Erst später, als er sich mit der Liebe Tristans und Isoldes konfrontiert sieht, wird Marke ausdrücklich als problematische Figur geschildert.⁵

Zu den vielfältigen Aufgaben, die der Vorgeschichte als Exposition der Haupthandlung zukommen, zählt auch ihre Funktion, dem Geschehen räumliche und zeitliche Koordinaten zu geben. Während der erste Ortsname der Handlung, Parmenië, keine genauen geographischen Anhaltspunkte bietet, liefert Riwalîns Reise nach Tintajoël zur Residenz König

⁵ Marke ist bei Gottfried eine komplexe Gestalt, die in der Forschung kontrovers beurteilt wird. Vgl. dazu z.B. Konecny 1977; Hoffmann 1991; Classen 1992; Spiewok 1995; Kerth 1990; Karg 1994.

Markes in Cornwall (473 ff.) einen räumlichen Fixpunkt, auf den sich alle weiteren Reisebewegungen der Figuren beziehen lassen (über die Misch-Geographie des ‚Tristan‘ vgl. Hahn 1963, 34 ff.; Chinca 1993, S. 71 ff.). Zudem bietet die Erwähnung Markes auch historische Anhaltspunkte, durch die das Tristangeschehen in die Zeit nach den angelsächsischen Eroberungen auf den britischen Inseln, d.h. ins 5./6. Jahrhundert n. Chr., datiert werden kann (vgl. 423 ff.). Dies eröffnet mittelalterlichen Rezipienten die Möglichkeit, in der Tristanhandlung einen geschichtlichen Kern anzunehmen, zumal im Prolog (vgl. 150 ff.) betont wird, daß Gottfrieds *maere* auf historischen Quellen beruhe (vgl. dazu Chinca 1993).

Der Ausruf des Erzählers: *seht, daz [kint] genas, und lac si [Blanscheflûr] tôt* (1748) beschließt die Vorgeschichte mit einem prägnanten Chiasmus, der das bisherige Wechselspiel von Leben und Tod zusammenfaßt. Die folgende Dreiersequenz sentenzhafter Vierreimstrophen (1749 ff., 1789 ff., 1863 ff.), zwischen denen einige Reflexionen eingestreut sind, signalisiert, daß sich die Erzählung nunmehr neu formiert, denn mit der Episode von Tristans Taufe und Erziehung (1749–2146) beginnt die eigentliche Haupthandlung des Romans. Zunächst steht die Namensgebung Tristans durch seinen ihn als Sohn ausgebenden Ziehvater, den Marschall Rûal, im Zentrum, die ganz unter dem Eindruck der traurigen Vorgeschichte erfolgt: *nu heizet triste triure / und von der âventiure / sô wart daz kint Tristan genant* (1997 ff.). Wie der anschließende Erzählerexkurs deutlich macht, trägt Tristans Name aber nicht nur den vergangenen Ereignissen Rechnung, sondern stellt im Sinne mittelalterlicher Namendeutung auch ein Omen für sein weiteres Schicksal dar (vgl. dazu Huber 1979, S. 271 ff.; Ruberg 1989, S. 315 ff.).

Tristan ist zwar ein Mensch von außergewöhnlichen Talenten, der seine Eltern und – sieht man von Isolde ab – alle, die ihm begegnen, weit überragt, doch bedeutet dies nicht, daß ihm ein ungetrübtes Lebensglück beschieden wäre. Vielmehr wird das Leid dauerhaft zu seinem Schicksal gehören, wofür der Erzähler den Ausdruck *arbeitsaelic* („not-gesegnet“) prägt: *wan er leider arbeidsaelic was* (2128). Bereits die Erziehung des hochbegabten Jungen ist mit ersten schmerzlichen Erfahrungen verbunden (2066 ff.).

Die Episode von Tristans Entführung (2147–3376), die am Markhof endet, bedarf einer besonders sorgfältigen Betrachtung, da ihr wichtige Anhaltspunkte für das Verständnis des weiteren Werks zu entnehmen sind. Sie scheint unter dem Motto zu stehen: ‚Es regiert der Zufall, aber nichts geschieht zufällig‘. Denn mit der Landung eines norwegischen Kaufmannsschiffs an der parmenischen Küste, die *von âventiure* (2148), d.h. zufällig, erfolgt, beginnt eine Handlungskette, die nicht geradlinig verläuft und den Anschein erweckt, kein Ziel zu besitzen, und

dennoch den Protagonisten immer näher an Isolde heranhöhrt: Über den Markehof und dessen (feindliche) Beziehung zum irischen Königshaus gelangt Tristan später in die irische Hauptstadt mit der Konsequenz, daß ihm der Auftrag zukommt, die irische Prinzessin Isolde für Marke zu erwerben, bei dessen Ausführung er ungewollt mit Markes Braut den Minnetrank trinken wird. Auf diesen Stationen ist mehrmals der Zufall im Spiel (vgl. Haug 1972), der vom Ergebnis her aber nicht als ‚blind‘ betrachtet werden kann (vgl. Worstbrock 1995), da unter allen Figuren des Romans nur Tristan und Isolde füreinander in Betracht kommen. Nicht von ungefähr klingt des öfteren (z. B. 2368) auch der Gedanke der (göttlichen) Providenz an (vgl. Tomasek 1985, S. 114f.), und mehrfach werden Handlungsabläufe vom Erzähler und von Figuren als *billich*, d. h. ‚angemessen‘, eingestuft (vgl. Hahn 1963, S. 98; Mieth 1976, S. 188f. Anm. 9).

Unter diesen Vorzeichen ist aufschlußreich, was Tristan das fremde Schiff, auf dem er entführt wird, betreten läßt: der Auftrag, Falken zu kaufen (2208f.). Da der Falke in der zeitgenössischen Literatur ein Symbol für den geliebten Partner darstellt, kann dieser Auftrag – auch vor dem Hintergrund der Vogeljagdmetaphorik der Vorgeschichte (Leimrutengleichnis) – die Assoziation wecken, daß der junge Tristan auf bildlicher Ebene eine minneanaloge Handlung vollführt. Und in der Tat ist der Falke ein prominentes Signum Isoldes (vgl. Hatto 1957), welche die Bezeichnung *der Minnen vederspil*, ‚Falke der Liebe‘ (11989), trägt. Diesen „Falken“ soll Tristan später im Auftrag Markes erwerben, was Isolde zu der Bemerkung veranlassen wird, sie sei *verkoufet* (11594) worden. Und wie die spätere Werbung um Isolde nach dem Minnetrank eine radikale Wendung nimmt, so gerät bereits das Leben des jungen Tristan infolge eines Falkenkaufs aus der Bahn.

Die Entführungsepisode zeigt also, daß Handlungen, die sich weit im Vorfeld des eigentlichen Minnegeschehens ereignen, bereits eine minnemetaphorische Lesart zulassen. Seit der grundlegenden Untersuchung Franziska Wessels (Wessel 1984), ist deutlich geworden, das Gottfrieds Werk von einem engen Netz von Minnemetaphern durchzogen wird (Jagd-, Kauf-, Kunst-, Licht-, Spiel-, Verwundungs-, Pflanzenmetaphern u. a. m.), die dafür sprechen, daß Tristans in Isolde liegende Minnebestimmung, lange bevor sie den Figuren bewußt wird, auf metaphorischer Ebene präsent ist.⁶

⁶ Dies wird dem aufmerksamen Rezipienten noch deutlicher, wenn der von seinen Entführern ausgesetzte Tristan auf Markes Jäger trifft und sie den *bastlist* lehrt. Die mehrere hundert Verse lange, mit weidmännischem Spezialwissen gespickte, auffällige Szene (2786–3078) erfüllt im Text u. a. die Funktion, die Jagdbildlichkeit mit ihrer traditionell auf die Minne verweisenden Funktion nachdrücklich zu markieren, so daß sie dem Rezipienten im Gedächtnis bleibt (vgl. Kolb 1977; Dick 1996; Wessel 1984, S. 378–398).

Auch insofern ist die Entführungsepisode für das Weitere von Bedeutung, als Tristan, nachdem er von den norwegischen Kaufleuten hintergangen wurde, sein Verhalten grundlegend verändert. Von nun an läßt er sich nicht mehr in die Karten schauen und belügt, indem er sich z.B. als einen Kaufmannssohn ausgibt, selbst wohlmeinende Figuren, wie seinen Förderer Marke, der ihn als Jägermeister an seinen Hof aufnimmt. Tristans Handeln wird fortan von Listen bestimmt, die ein wesentliches Moment des Tristanromans ausmachen (vgl. dazu z.B. Semmler 1991; Pasierbsky 1996, S. 147–206). Zugleich stellt sich das Verhältnis von Wahrheit und Lüge bei Gottfried als höchst komplex dar, weil die ersten Lügen des Protagonisten, wie Siegfried Grosse und Wolfgang Jupé gezeigt haben, in einem übertragenen Sinne auch „wahr“ sind, so daß die Listen, ähnlich wie die Minnemetaphern, auf einer zweiten Bedeutungsebene interpretiert werden können (für Einzelheiten s. Grosse 1970; Jupé 1976).

In dem auf die Entführungsepisode folgenden Abschnitt etabliert sich Tristan als Künstler (3377–3754) am Markehof (vgl. dazu Mohr 1959; Jackson 1973). Im Zentrum steht hier das an den biblischen Harfenspieler David erinnernde Bild des musizierenden Helden (vgl. Kästner 1981, S. 54 ff.). Da das Jagd- und das Musikmotiv metaphorisch auf die Minne verweisen (vgl. Gnaedinger 1967; Ruh 1980, S. 229 f.; Wessel 1984, S. 316–324), hat sich Tristan nicht nur auf der Handlungsebene wichtige Hofämter erworben, sondern auch im übertragenen Sinne als der für die Liebe Geeignetste erwiesen.

Mit Rûals Auftritt am Markehof und Tristans Schwertleite (3755–5066) findet die Jugendzeit des Protagonisten ihren Abschluß. Rûal, der, wie sein Beiname *li Foitenant* besagt, ein Muster an Treue darstellt, hat vier Jahre aufopferungsvoll nach seinem entführten Ziehsohn gesucht und ihn endlich in Cornwall wiedergefunden. Sein außergewöhnliches Treueverhalten weist, wenngleich es nie in Konflikt mit den Normen der Gesellschaft gerät, Parallelen zur späteren Liebestreue Tristans und Isoldes auf, die mit ähnlicher Hingabe zueinanderstehen.

Durch Rûals Enthüllungen wird Tristans Tarnung als Kaufmannssohn hinfällig und die Frage: *wer ist Tristan?* (4168) in bezug auf seine Abstammung beantwortet. In einem tieferen Sinne aber bleibt sie weiterhin offen, denn der von seiner Umwelt zumeist als *fremede* (vgl. z.B. 4136) wahrgenommene Protagonist hat noch immer keine Heimat gefunden, besitzt er doch mit Marke und Rûal nunmehr zwei sehr unterschiedliche Ersatzväter (vgl. 4360 ff.). Bis zum Ende des Romans wird er zudem verschiedenste Rollen zu spielen haben, die alle ein (metaphorisches) Licht auf ihn werfen und demonstrieren, daß die Frage, wer Tristan sei, kaum mit einem Wort zu beantworten ist.

Seine Weihe zum Ritter, die sog. Schwertleite, scheint Tristans Leben vorerst in geordnete Bahnen zu lenken. Um so auffälliger aber ist es, daß diesem für den Werdegang eines Ritters wichtigen Moment vom Erzähler wenig Beachtung geschenkt wird: Hier gäbe es nicht viel zu berichten, bemerkt er, da *ritterlîchiu zierheit* schon *manege wîs beschriben* und *mit rede ... zetriben* worden sei (4614 ff.). Stattdessen gestattet er sich an dieser Stelle einen umfangreichen Einschub, den sog. Literaturexkurs (4553–4972), der in der Literaturgeschichte u. a. deshalb berühmt geworden ist, weil er die erste kritische Dichterschau in deutscher Sprache enthält.

Darin macht sich der Erzähler zunächst für eine allegorische Ausdeutung der Kleider der Schwertleite-Ritter stark (vgl. 4565 ff.). Dann läßt er die Leitfiguren der zeitgenössischen literarischen Szene seit Heinrich von Veldeke Revue passieren und prunkt mit seinen Kenntnissen der antiken Mythologie – bis hin zur Andeutung eines Musenanrufs (vgl. 4851 ff.; dazu z. B. Kolb 1967; Wolf 1974) –, um am Ende zu bekräftigen, daß der eingangs gebotenen allegorischen Kleiderdeutung nichts hinzuzufügen sei (vgl. 4959 ff.). Diese auffällige Disproportion zwischen einer mit großem rhetorischem Aufwand betriebenen (Selbst-)Inszenierung und einer von vornherein feststehenden Aussage gilt es, bei der Interpretation des in seiner Deutung umstrittenen Exkurses zu erklären (vgl. Fromm 1967, S. 334). Insgesamt spricht aus dem Literaturexkurs ein bemerkenswertes Autor selbstbewußtsein (vgl. dazu Schulze 1967, S. 302), zugleich ist er ein Hinweis darauf, daß sich Gottfried in seinen Darstellungen nicht nur des Literalsinns zu bedienen gedenkt.

In seinem Kern bietet der Literaturexkurs ein Bekenntnis des Erzählers zu einem Stilideal, das die Mitte zwischen der kritisierten abgegriffenen Diktion und einer gewollt dunklen Sprache hält (vgl. dazu Huber 1979; Müller-Kleimann 1990). Dabei polemisiert der Erzähler gegen einen ungenannten Dichter, der wilde Sprünge auf der *wortheide* vollführe und den er als *des hasen gesellen* tituliert (4636 ff.). In diesem *vin-daere wilder maere* (4663) erkennt die Mehrzahl der Forscher seit langem den Parzivaldichter Wolfram von Eschenbach, den Vertreter eines eigenwilligen Stils. Für diese, von Gottfried geradezu suggerierte, Deutung spricht vieles, wenngleich sie nicht unwidersprochen geblieben ist (vgl. Nellmann 1988; Hoffmann 1995).

Als Vorbild eines ausgewogenen Stils wird Hartmann von Aue gepriesen, in dessen Dichtersprache *ûzen* und *innen* (4621) in rechter Relation zueinander stehen. Wie Christoph Huber gezeigt hat, propagiert Gottfried, der an verschiedenen Stellen seines Werks Sprachreflexionen anstellt, durch sein Hartmann-Lob ein literarisches „Konsonanz-Modell“ von Wort und Sinn, das Bezüge zur zeitgenössischen mittellateinischen

Poetik aufweist (vgl. dazu Huber 1979). Wenn Gottfried Hartmann, dem Schöpfer *kristalliner wortelin*, den Lorbeerkrantz des besten Dichters zuspricht (vgl. 4619 ff.), scheint es zugleich, als wolle er sich unausgesprochen um die Nachfolge Hartmanns bewerben (vgl. Brinker-von der Heyde 1999, S. 454f.).

An die Schwertleite schließt sich eine erneute Dreierstaffel von Vierreimstrophen an (5067 ff., 5097 ff., 5175 ff.), die Tristans nun beginnenden Lebensabschnitt, in dem er als ritterliche Führungsperson im Einvernehmen mit Marke agiert, als einen eigenen Handlungsblock markiert.

Bereits Tristans Fahrt nach Parmeniê, ins Land seines Vaters, erfolgt mit ausdrücklicher Zustimmung Markes, der ihn noch vor der Abreise zu seinem Nachfolger bestimmt (5124–5169). In der Episode vom Sieg über Morgân (5067–5871) begleicht Tristan die seit dem Tod Riwalîns offene (Familien-)Rechnung mit dem Erzfeind seines Vaters und bringt sich in den Besitz von dessen Lehen. Gemäß dem *enfance*-Muster⁷ der mittelalterlichen Literatur müßte der elternlos aufgewachsene Protagonist nunmehr zu Herrschaft und Identität gefunden haben, doch der Fall Tristans, der weiterhin zwischen den Ansprüchen Rûals und Markes steht, übersteigt das einfache *enfance*-Schema.

Aufschlußreich ist, mit welchem Argument in diesem Konflikt zweier Rollenerwartungen die Entscheidung Tristans zugunsten seines *erbevaters* Marke (4299), die Rûal in tiefe Trauer stürzt, im Text gerechtfertigt wird: Tristans Streben *ze hoeheren èren* (5670) sei, so der Erzähler, von aufrechter Intention getragen (*wan al sîn muot der stât derzuo*) und müsse deshalb gebilligt werden (5676 ff.). Hier wie an anderen Stellen des Werks zeigt sich, welch hoher Wert der inneren Einstellung des einzelnen in Gottfrieds Konzeption zukommt. Dementsprechend haben seit längerem zahlreiche Forscher den Begriff des Individuums zur Interpretation des ‚Tristan‘ herangezogen, wogegen sich aber unlängst Walter Haug ausgesprochen hat (für Einzelheiten s. Haug 1990, S. 61 f.). Seitdem ist die für die geistesgeschichtliche Einordnung des Gottfriedschen Werks wichtige Frage, ob darin mit Reflexen einer bereits im Mittelalter einsetzenden Wahrnehmung von Symptomen des Individuellen zu rechnen ist, wieder offen. In jedem Falle bleibt, wie Tristans Entscheidung, an den Markehof zu gehen, illustriert, die Bedeutung des einzelnen, seines Gefühlslebens, seiner Selbstreflexion (vgl. auch Haug 1993, S. 51 zu 18495–18604) und Intention (vgl. auch 144f.) in Gottfrieds ‚Tristan‘ hoch zu veranschlagen.

⁷ Vgl. Wolfzettel, Friedrich: Zur Stellung und Bedeutung der *enfances* in der altfranzösischen Epik II. In: ZfSL 84 (1974), S. 10–12.

Den Sieg über Morgân, der den Erwerb des väterlichen Lehens und damit auch den Erweis von Legitimität bedeutet, erringt Tristan auf eine für ihn charakteristische Weise: Indem er und seine Männer bei der Begegnung mit dem Herzog Reisekleidung über ihren Rüstungen tragen, wiegt er Morgân in Sicherheit, so daß Tristan, der Listigere, die Option erhält, seinen Rechtsanspruch mit Gewalt durchzusetzen. *Sîn unreht daz was allez reht* (5631), lautet hierzu der sibyllinische Kommentar des Erzählers.

In der folgenden Episode vom Sieg über Môrolt (5871–7234) spielt die das gesamt Werk durchziehende Rechtsthematik (vgl. dazu Combridge 1964) weiterhin eine zentrale Rolle. Der Erzähler läßt keinen Zweifel daran, daß das Auftreten des hünenhaften irischen Zinsforderers am Markhof von Hochmut und Unrecht bestimmt ist (vgl. 7228 ff.) – wie der biblische Goliath wird Môrolt am Ende enthauptet (vgl. Kästner 1981, S. 54 ff.). Bezeichnenderweise setzt sich Tristan mit dem Argument, Gott habe noch nie einen Menschen im Stich gelassen, der auf seiten des Rechts stand (6131 f.), dafür ein, gegen Môrolt einen Kämpfer aufzubieten, und als ihm angesichts der Feigheit der Barone diese Aufgabe vom König übertragen wird, entwickelt sich der Holmgang der beiden ungleichen Kontrahenten in Gottfrieds Darstellung zu einem Zweikampf mit allegorischer Dimension: Môrolts vierfacher physischer Überlegenheit stehen Tristan, sein Mut, Gott und das Recht als Bundesgenossen gegenüber (6881 ff.). Kaum aber hat der Kampf begonnen, wird Tristan von Môrolts vergiftetem Schwert lebensgefährlich verletzt, was den Erzähler fragen läßt, warum Gott und das Recht noch nicht zur Unterstützung Tristans erschienen seien (*got unde reht, wâ sint si nuo?*, 6984; *si sûment sich*, 6988; *koment si al ze spâte*, 6992). Diese Verspätung Gottes und des Rechts wird vom Erzähler derart ausdrücklich thematisiert, daß ein naiver Glaube Gottfrieds an die Wirksamkeit von Gottesurteilen ausgeschlossen scheint (vgl. auch Combridge 1964, S. 49).

Im Hinblick auf das Minnegeschehen aber ergibt es durchaus einen Sinn, daß Tristans Sieg um den Preis einer lebensgefährlichen Verwundung erkaufte wird, zumal der Protagonist, dessen Helmzier und Wappen der Minnepfeil und das minnemetaphorisch deutbare Ebersignum sind (6597–6620; vgl. 4940–4944), gegen Môrolt im Zeichen der Liebe kämpft: Môrolt ist der Onkel der jungen Isolde, und die Tristan zugefügte Verletzung zwingt den todwunden Helden, als Spielmann Tantris verkleidet, seine erste Irlandfahrt anzutreten (7235–8304), da nur die zauberkundige Schwester Môrolts, die alte Isolde, Tristans Giftwunde zu heilen vermag. Da er hierbei auch der jungen Isolde begegnet, ist ein minnemetaphorisches Potential des Môroltkampfs und der ersten Irlandfahrt nicht zu leugnen (vgl. Wessel 1984, S. 260, 295 f.). Die seit der

Antike geläufige Vorstellung von der Liebe als einer potentiell todbringenden Verwundung, die von den Geliebten selbst kuriert werden muß, läßt sich nämlich nicht nur bei Riwalíns Genesung, sondern auch hier – auf die Verwandtenfiguren verschoben (Verwundung durch den Onkel Isoldes, Heilung durch ihre Mutter) – assoziieren. Dafür ist es nicht nötig, mit Franziska Wessel eine unbewußte Liebesbeziehung zwischen den Hauptfiguren anzunehmen, vielmehr deutet das Verwundungs- und Heilungsgeschehen, das sich im Zusammenhang mit Tristans Drachenkampf wiederholen wird, wenn man es als „inszenierte Minnemetapher“ auffaßt, auf eine verborgene Minneregie hin.

Dies gilt auch für den ersten Kontakt Tristans mit der jungen Isolde, die seine Schülerin wird. Denn so sehr ein solches Szenarium an Abaelard und Heloise denken läßt, deren Schicksal eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Tristanmythos aufweist (vgl. für Einzelheiten Fromm 1973), so fehlen in Gottfrieds Darstellung die klaren Anzeichen eines derart frühen Liebesbeginns. Andererseits kann es aber kein Zufall sein, daß es gerade die bei Gottfried minnemetaphorisch bedeutsame Musik ist, die Tristan und Isolde in dieser Episode besonders verbindet.

Als Tristan geheilt an Markes Hof zurückkehrt und nach der jungen Isolde gefragt wird, preist er ihre Schönheit mit bemerkenswerten Worten: Bisher habe man geglaubt, die schönste Frau der Weltgeschichte sei die antike Helena (*sunne von Myzene*, 8278) gewesen, doch könne Tristan bezeugen, daß die junge Isolde von Irland die Vollkommenste und geradezu der Inbegriff aller Frauen sei, eine *niuwe sunne*, angesichts derer ihre Mutter, die alte Isolde zu einem *morgenrôt* (8284f.) verblaßt. Mehrfach werden im ‚Tristan‘ historische Bezüge in ähnlicher Weise für Überbietungszusammenhänge herangezogen, wobei des öfteren die charakteristischen Adjektive *niuwe* und *wâr* (z. B. 7816, 17233) Anwendung finden, so daß verschiedene Forscher mit der Möglichkeit rechnen, daß Gottfried die der geistlichen Hermeneutik entstammende Denkfigur der Typologie – vielleicht im Sinne einer „säkularisierte[n] Typologie“ (Wolf 1974, S. 129) – in seinem Werk genutzt hat.⁸

Da die Nachricht von einer unverheirateten Frau mit dem Ruf, die Schönste zu sein, in mittelalterlichen Erzählungen Anlaß zu einer Brautwerbung gibt (die Schönste will von dem Besten errungen werden), legt Tristan mit seinem Lob Isoldes die Grundlage für die zweite Irlandfahrt. Doch wird nicht Tristan, sondern Marke um Isolde anhalten und sich seines Neffen als Helfer bedienen, so daß eine schemawidrige Konstellation entsteht – ähnlich der Werbung Gunthers um Kriemhilt im ‚Nibe-

⁸ Zur Frage der Übertragbarkeit typologischen Denkens auf die erzählende Literatur des Mittelalters s. Haug 1992, S. 224ff.

lungenlied', bei der Siegfried die Werbungshelferdienste leistet –, deren Folgen sich als konfliktträchtig erweisen werden (vgl. dazu Kuhn 1973). Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn die zweite Irlandfahrt, die in fünf Phasen verläuft (Aufbruch und Überfahrt, Erwerb des Anspruchs auf die Braut, interne Klärung, öffentliche Klärung, Rückreise), eine weitaus komplexere Erzähleinheit als die erste Irlandfahrt darstellt.

Aufbruch und Überfahrt nach Irland (8305–8900) werden letztlich nicht allein durch Tristans Lob der jungen Isolde, sondern maßgeblich auch durch den Druck, den die neidischen Barone am Markhof auf den König und seinen Schützling ausüben, motiviert. Tristan, der sich erneut als kluger Taktiker erweist, zwingt sie, an der von ihnen hinterlistig vorgeschlagenen Brautwerbungsfahrt teilzunehmen. Wie in allen anderen Episoden bemüht sich der Erzähler auch hier, die Handlungsabfolge aus dem Interessenhorizont der Figuren zu gestalten und, anders als etwa im zeitgenössischen arthurischen Roman, weitgehend kausale Motivationen für das Geschehen zu bieten. So erklärt sich auch seine scharfe Polemik gegen Tristandichtungen vom Stile Eilharts, der den Aufbruch zur zweiten Irlandfahrt mit dem märchenhaften Schwalben-Haar-Motiv begründet (vgl. 8605 ff.; zu den Unterschieden der narrativen Motivation bei Gottfried und Eilhart vgl. Schultz 1987 und 1987a).

In der Drachenkampf-Episode (8901–9986) gelingt es Gottfried durch wiederholten Schauplatzwechsel darzustellen, wie mehrere Parteien gleichzeitig ihre Interessen verfolgen. Mit seinem Sieg über das Untier erwirbt sich Tristan als der Mutigste das Anrecht auf die irische Prinzessin, obwohl er kein persönliches Interesse verfolgt. Anders der hinterlistige Truchseß, das Zerrbild eines Minneritters (vgl. 9160 ff.), der sich Isoldes Hand erschleichen möchte und vorgibt, der Drachentöter zu sein. Dies ruft die Frauen des Königshofs, die junge und die alte Isolde sowie deren Zofe Brangäne, als eine weitere Interessengemeinschaft auf den Plan, die das Vorhaben des Truchsessens zu vereiteln sucht. Die vierte Partei im Spiel bilden Markes Barone, die zunächst ängstlich im Schiffsbauch warten. Doch scheint auch noch eine weitere Instanz am Geschehen beteiligt zu sein: Als nämlich Isolde Tristan, den wahren Drachentöter, ohnmächtig im Sumpf liegend findet, weist sein in der Sonne blinkender Helm, der Amors Zeichen trägt, ihr den Weg.

In der folgenden Episode fungiert der Splitter aus Tristans Schwert, der beim Zweikampf in Mōrolts Schädel steckengeblieben und inzwischen in Isoldes Besitz gelangt ist, als Katalysator der Handlung (9987–10806). Er führt zur Aufdeckung der Identität Tristans und letztendlich zur Formulierung gemeinsamer Interessen der verfeindeten Königshäuser.

Bevor jedoch Isolde an der Scharte in Tristans Schwert den Sieger

über Môrolt erkennt, inspiziert sie nicht allein die Waffen, sondern betrachtet auch den Körper des vom Drachenkampf genesenen Mannes. Diesen intensiven Blick (9996 ff.) haben mehrere Forscher als Symptom einer aufkeimenden „Jungmädchenliebe“ (z. B. Herzmann 1976, S. 80–83) interpretiert. Doch widerspricht einer solchen Deutung die Tatsache, daß der Erzähler den Liebesbeginn später ausdrücklich an den Minnetrank knüpft:

Nu daz diu maget unde der man,
Îsôt unde Tristan,
den tranc getrunken beide, sâ
was ouch der werlde unmuoze dâ
Minne, aller herzen lâgaerîn,
und sleich zir beider herzen in. (11711 ff.)

Obwohl bereits Hans Furstner hierauf aufmerksam gemacht hat (Furstner 1957), sind die Plädoyers für die Annahme einer unbewußten Liebe vor dem Minnetrank bis in die jüngere Forschung nicht verstummt (vgl. z. B. Wessel 1984, S. 569–585). Gottfrieds Darstellung Isoldes, die den jungen Helden eingehend mustert, wirkt auch durchaus suggestiv, so daß der Dichter hier möglicherweise mit den Erwartungen seiner Rezipienten spielt. Erst später (11711 ff.) werden sie das klärende Wort des Erzählers erhalten.

Solche dem Publikum immer wieder Deutungsspielräume eröffnenden Passagen, zu denen z. B. auch die Wolfram-Anspielung des Literatur-exkurses, die minnemetaphorisch lesbaren Abschnitte, ironische Erzählerbemerkungen (vgl. dazu Green 1979) und jene Stellen, an denen sich geistliche Untertöne spüren lassen, zu zählen sind, unterstreichen, daß Gottfried sein Werk auf ein aktives Mitdenken und Mitempfinden der Rezipienten hin angelegt hat.

Auf dem Hoftag in Weisefort (10807–11370) wird im Rahmen eines eindrucksvoll inszenierten Zeremoniells Tristans Drachentötung im Beisein aller Parteien öffentlich bestätigt und der Truchseß der Lächerlichkeit preisgegeben. Gottfried beweist hier u. a. seine Meisterschaft in der Personenbeschreibung, indem er Isolde (10889 ff.) und Tristan (11084 ff.) als einander ebenbürtige Figuren herausarbeitet (zur *descriptio* bei Gottfried vgl. Sawicki 1932, S. 72 ff., 89 ff.).

Der Minnetrank, den die zauberkundige irische Königin herstellt und der Obhut Brangänes übergibt, damit durch ihn die vereinbarte Ehe zwischen Marke und Isolde gefestigt wird, ist das bestimmende Element der nächsten Episode (11371–12186). Denn Brangänes Unachtsamkeit gibt während der Rückfahrt nach Cornwall dem Zufall die Chance, diejenigen durch den Trank zu verbinden, die aus der Perspektive der Minne einzig füreinander in Frage kommen (vgl. Ruh 1980, S. 236; Mikasch-Köthner 1991, S. 55 f.).

So greift es sicher zu kurz, wenn man die bei Gottfried in vielfältigen Erscheinungsformen auftretende Minne, die *vogetinne* (12004) Tristans und Isoldes, mit Rüdiger Schnell hauptsächlich als eine Personifikation menschlicher Gefühle versteht (vgl. Schnell, 1985, S. 343 f.). Unbeschadet des offenkundigen liebespsychologischen Interesses des Straßburger Dichters stellt die Minne bei Gottfried eine aktive Instanz dar, eine „Lebensmacht“ (Mieth 1976, S. 127 Anm. 28), die in der Minnetrankszene in letzter Minute mit Hilfe des Zufalls ihren Anspruch gegen die Verfügungen zweier Königshäuser durchsetzt und damit eine in der Dichtung längst vorbereitete, von den beteiligten Figuren aber nie in Betracht gezogene Konsequenz zieht.

Vordergündig ist der Trank ein pharmakologisches Erzeugnis, das vor allem in den Trennungsphasen des Paares heftige psycho-physische Reaktionen auslöst (vgl. z.B. Müller 1984; Mertens 1995, S. 52 ff.). Obwohl seine Wirkung lebenslang anhält, findet er bei Gottfried, anders als bei Eilhart, in den folgenden Episoden aber kaum noch Erwähnung. Zudem willigen die Liebenden bei Gottfried im Nachhinein ausdrücklich in ihr Liebesschicksal ein (vgl. 11745–11844), so daß der Trank, im Gegensatz zur Darstellung Eilharts, nicht als volle Entschuldigung für das weitere Verhalten Tristans und Isoldes dienen kann. Daraus hat die Forschung seit längerem den Schluß ziehen wollen, daß dem Minnetrank bei Gottfried eine symbolische Bedeutung zukomme (so z.B. Trimbom 1987), wogegen sich aber neuerdings Otfrid Ehrismann mit beachtenswerten Argumenten ausgesprochen hat (vgl. Ehrismann 1989).

Die vom Erzähler gegebene Definition des Minnetranks:

mit sweme sîn ieman getranc,
den muose er âne sînen danc
vor allen dingen meinen,
und er dâ wider in einen;
in was ein tôt unde ein leben,
ein triure, ein fröude samet gegeben (11443 ff.)

nennt wesentliche Aspekte der Tristanminne, wie sie z.B. auch im Prolog Erwähnung finden: Das Denken und Empfinden zweier Menschen wird durch die Liebe aufs engste in Einklang gebracht, unabhängig von ihrem Willen werden beide zu einer bis in den Tod währenden Einheit zusammengeschlossen, die allen übrigen Bindungen übergeordnet bleibt. Im Gegensatz zum zeitgenössischen Konzept der sog. Hohen Minne propagiert die Tristanminne somit eine symmetrische Partnerbeziehung, die auf die Einung eines Paares zielt und sich deshalb auch den sinnlichen Aspekten der Liebe nicht verschließt. Im Zusammenhang mit dem Minnetrank bleiben aber Werte wie *triuwe* oder *êre*, deren Gewicht im Prolog und in den Minneexkursen groß ist, unerwähnt. Insgesamt läßt sich feststellen, daß Gotfrieds Minnekonzept einen eigenständigen

Beitrag zu den zeitgenössischen Liebesdiskursen darstellt, der dem Problemfeld der Tageliedminne in mancher Hinsicht nahesteht.

Mit dem ersten Vollzug ihrer Liebe auf dem Schiff geraten beide Protagonisten in eine neue Lebenslage: Während Tristan bisher in enger Abstimmung mit Marke handelte, bricht er ihm die Treue und ist nun vordringlich bestrebt, seine ehebrecherische Liebe zu Isolde unter schwieriger werdenden Bedingungen aufrechtzuerhalten; auch Isolde lernt, sich listig zu verhalten (vgl. 12447 ff.). Den Beginn dieses Handlungsabschnitts markiert eine erneute Dreiersequenz von Vierreimstrophen (12187 ff., 12435 ff., 12507 ff.).

Im Umkreis dieser Strophen befinden sich mehrere bemerkenswerte Textpassagen: vornehmlich die *rede von minnen* („Minnebußpredigt“, 12187–12361), der erste der drei großen miteinander korrespondierenden Minneexkurse (vgl. dazu z.B. Peiffer 1971; Urbanek 1979), in dem der Erzähler das von Tristan und Isolde gelebte Liebesideal mit der pervertierten Liebe der Gegenwart konfrontiert, sowie Tristans „Bekennnis“ zum *êweclîchen sterben* (12498 ff.), eine in der Deutung stark umstrittene Passage, in der sich Tristan zu seiner Liebe bekennt und in mehrdeutiger Weise die Todesthematik (vgl. dazu Rolf 1974; Haas 1989; Haug 1993; Huber 1996) aufgreift.

Ausdrücklich weist der Erzähler in diesem Zusammenhang darauf hin, daß es unmöglich sei, sich nur der Liebe hinzugeben, denn der Mensch habe stets auch sein gesellschaftliches Ansehen, die *êre*, zu wahren (vgl. 12511 ff.). Damit ist der leidbringende Antagonismus (vgl. 12507 ff.) von *minne* und *êre* (vgl. dazu Maurer 1969) angesprochen, der von nun an die Handlung beherrscht: Da es für die Liebenden kein Entweder-Oder geben kann, entscheiden sie sich für eine Doppelrolle, für den aufreibenden Versuch, den Gesetzen der Minne und denen der *êre* gleichermaßen gerecht zu werden. Doch sind das Bedürfnis nach in-niger Zweisamkeit und der Wunsch, im gesellschaftlichen Repräsentationsraum den eigenen Status zu wahren, im Falle Tristans und Isoldes nur schwer miteinander zu vereinbaren.

In der Hochzeitsnacht gelingt es Isolde aber zunächst mit Hilfe Brangänes, die sich ihr als Stellvertreterin zur Verfügung stellt, den König durch den Brautunterschub (12187–12678) über ihre verlorene Unschuld hinwegzutäuschen. Damit etabliert Isolde ihren gesellschaftlichen Anspruch als Ehefrau Markes, zumal der König durch seine mangelnde Sensibilität (vgl. die durchgehende Falschgeldmetaphorik der Szene) die Täuschung leicht macht.

Das spektakuläre Motiv des Brautunterschubs, das verdeutlicht, auf welch riskantes Spiel sich die Liebenden fortan einlassen, ist alt und in der Weltliteratur weit verbreitet (vgl. dazu Dicke 1997, S. 71 ff.). Es findet

sich sonst zumeist in Kontexten, deren ethische Bewertung eindeutig ausfällt, im Tristanroman aber steht es im Schnittpunkt verschiedener Wertesysteme, des Minneanspruchs und der gesellschaftlichen Normen, so daß hier die Frage der Einschätzung des Geschehens eine entsprechend komplexe Antwort verlangt.

Isoldes anschließender Mordanschlag auf Brangäne (12679–13100) stellt, wie Gerd Dicke gezeigt hat, eine motivgeschichtlich konsequente Fortsetzung der vorangehenden Episode dar. Der Brautunterschub und der Versuch der Braut, ihre Substitutin als Mitwisserin bzw. Konkurrentin zu beseitigen, sind in der Literatur des öfteren zu einer Doppelpisode zusammengewachsen (für Einzelheiten s. Dicke 1997, S. 92 ff.). In Gottfrieds ‚Tristan‘ wird Isoldes Mordversuch vor allem genutzt, um daran die Grenzen des vertretbaren Listverhaltens aufzuzeigen: Während Brangäne der extremen Treueprobe standhält, distanziert sich der Erzähler ausdrücklich von Isoldes Handeln, die in diesem Falle ein Beispiel dafür darstellt, *daz man laster unde spot / mære fürhtet danne got* (12715 f.).

Wie es Isolde durch den Brautunterschub gelingt, ihre Legitimität als Ehefrau des Königs zu etablieren, beglaubigt Tristan in der Gandin-Episode (13101–13454) noch einmal seine Position als Markes unverzichtbarer Helfer. Dieser Episode liegt nach Gert Dicke das Motiv der Rückeroberung einer erworbenen und sogleich wieder entführten Braut zugrunde (vgl. Dicke 1998), die eigentlich die Aufgabe des Ehemannes wäre (vgl. 13253 ff.). Am Ende der Gandin-Episode haben sich Tristan und Isolde damit eine nahezu komfortable Position erworben, die ihnen jederzeitige Treffen gestattet. Tristan wagt es sogar, dem König, nachdem er ihm die entführte Isolde zurückgebracht hat, eine Strafpredigt zu halten (vgl. 13442 ff.).

In diesem Augenblick scheinbarer Sicherheit verändert sich mit der Verleumdung durch Marjodô (13455–14238) die Lage der Liebenden grundlegend. Aufgeschreckt durch einen Traum von einem Eber, der das Bett Markes besudelt – eine visionäre Vorwegnahme des späteren Bettsprungs des Protagonisten, bei der das Wappentier Tristans als Sinnbild aggressiver Triebhaftigkeit gedeutet werden kann⁹ –, folgt Marjodô den Spuren im Schnee, die Tristan auf dem Weg zu Isolde hinterließ (vgl. 13567 ff.), und entdeckt die Liebenden in flagranti.

So gewichtig die bildliche Aussage von Marjodôs Traum ist, er selbst stellt eine unwürdige Figur dar, die Tristan und Isolde aus niedrigen Motiven (vgl. z.B. 13600 ff.) beim König verleumdet und sich für das Geschehene nicht persönlich zu verbürgen wagt. Doch ist die Saat des Mißtrauens gesät und damit die Zeit des unbekümmerten Daseins am Hof für

⁹ Die kontroverse Forschung zu diesem zentralen Bild wird behandelt bei Wessel 1984, S. 238–250.

das Paar vorüber. Isolde muß zunächst in mehreren Ehebett-Gesprächen den Verdacht von sich und Tristan lenken (13680ff.; vgl. dazu Christ 1977, S. 74f.; Semmler 1991, S. 129–134).¹⁰

Als Marjodôs Plan, Marke gegen Tristan und Isolde aufzubringen, fehlschlägt, erhält er durch den Zwerg Melôt Unterstützung, und nun beginnt, da die Ehebrecher im Falle ihrer Ergreifung keine Gnade zu erwarten haben, ein Spiel auf Leben und Tod. Nicht zufällig wird Melôt, der Tristan und Isolde zur Strecke bringen möchte, ein Geschöpf des Teufels (14516) genannt. Nachdem den Liebenden jeglicher Kontakt untersagt wurde, arrangiert Melôt in der ersten Baumgartenepisode (14239–15046) einen Lauschangriff, dessen äußere Umstände an die Ikonographie des Sündenfallgeschehens erinnern, was sich auch in zahlreichen mittelalterlichen Abbildungen dieser Episode niederschlägt (für Einzelheiten vgl. Ott 1982, S. 197, 216): Tristan und Isolde treffen sich unerlaubt im Baumgarten unter einem ausladenden Ölbaum, in dessen Krone Marke und der Zwerg auf sie lauern. Doch verhalten sich die Liebenden, auf den Schutz Gottes bauend, im Unterschied zu Adam und Eva äußerst umsichtig, so daß Melôts erster Versuch, das Paar ins Verderben zu stürzen, mißlingt.

Im folgenden Abschnitt, der die Mehlstreu- und Gottesurteilszene umfaßt (15051–15768), steigert Melôt, die *slange* (vgl. 15104), den Druck der Versuchung, indem er die Liebenden während eines Aderlasses in einer Kammer, deren Fußboden mit Mehl bestreut ist, allein läßt. Und diesmal läßt sich Tristan zu einer gefährlichen Handlung provozieren: Zwar begeht er nicht den Fehler, auf dem Estrich Spuren zu hinterlassen, wie einst im Schnee, doch überschätzt er, durch die Macht der Minne geblendet (15190ff.), seine körperliche Verfassung und wagt einen Sprung *ze harte über sîne kraft* (15192) in Isoldes Bett, wobei aus seiner Aderlaßwunde Blut hervorbricht.

Mit den Blutflecken in Isoldes Bett besitzt Marke erstmals handfeste Indizien für einen Ehebruch und könnte – wie in der Fassung Eilharts – über die Liebenden die Todesstrafe verhängen, doch zaudert er und möchte angesichts der fehlenden Fußspuren die Beweislage durch ein Gottesurteil, das er nach Karliûn anberaumt, klären lassen. Für Kelley Kucaba (vgl. Kucaba 1997) geht es ihm dabei weniger um die Aufdeckung der Wahrheit als um den Versuch, seine angeschlagene Ehre mit Hilfe einer höfischen Inszenierung zu stabilisieren. Dies würde auch erklären, warum Marke und Isolde beim Gottesurteil nicht gegeneinander zu handeln scheinen.

¹⁰ Das Bettgespräch ist motivgeschichtlich eine weibliche Domäne. Vgl. z.B. die Unterhaltung zwischen Kriemhilt und Etzel in der 23. Aventure des Nibelungenlieds.

Nachdem sie mit Hilfe des verkleidet in Karliûn erschienenen Tristan den zu beschwörenden Sachverhalt manipuliert hat, kann Isolde bei der Eisenprobe die Öffentlichkeit täuschen und zugleich die Wahrheit sagen (15655 ff.). Ähnlich hatte das Paar in der Baumgartenszene unter Berufung auf Gott ein doppelbödiges Gespräch geführt, ohne die Unwahrheit zu sprechen.

Da sich Isolde beim Tragen des heißen Eisens nicht verbrennt, schützt Gott in dieser Episode offenkundig das Leben und die *ère* (vgl. 15542, 15654) der Liebenden, was den Erzähler nicht davon abhält, in seinem berühmten Kommentar über den *wintschaffenen krist* (15739 ff.) Isoldes Eid ‚vergiftet‘ (15752) zu nennen und von Gottes Willfährigkeit (15745 ff.) zu sprechen. Ob sich hinter diesen bemerkenswerten Ausführungen eine ernstgemeinte (kritische bzw. lobende) Aussage über Gott verbirgt oder ob eine ironische Kritik an der Ordalienpraxis bzw. eine Absage an ein anthropomorphes Gottesbild vorliegt, ist seit langem umstritten,¹¹ doch neigt die Mehrheit der Forscher der letzteren Möglichkeit zu (z.B. Combridge 1964, S. 100 ff.; Kolb 1988, S. 333 ff.; Schnell 1992, S. 65 ff.).

In der *Petit criû*-Episode (15769–16406) wird berichtet, was Tristan im Anschluß an seinen unerkannten Auftritt in Karliûn widerfahren ist. Diese Passage bietet eine Mischung aus Motiven, die bereits Tristans Weg zu Isolde begleitet haben (vgl. 16000 ff.): Am Hof des Herzogs Gilân gerät der sorgenvolle Tristan in eine Freudenwelt (15778 ff.), die an den Markhof des Anfangs erinnert. Wie Marke damals, nicht ahnend, was er damit sagt, Tristan anbot, an allem, was er besitze, zu partizipieren (4459 f.) – eine Offerte, die er leichtfertig auch dem Isolde-Entführer Gandîn macht (13197 ff.) –, so lädt auch Gilân Tristan ein, sich von ihm zu wünschen, was er wolle (15946). Doch als dieser *Petit criû*, den leidbesiegenden Wunderhund aus der Feenwelt wählt, bereut Gilân sein voreiliges Versprechen (zu diesem Motiv s. Dicke 1998).

Wenn Tristan als Vorleistung für das Hundegeschenk den Herzog von dem gewalttätigen Zinsforderer Urgân befreit, wie einst das Reich Markes von Môrolt, bildet dies ebenfalls eine Parallele zu einer vorangegangenen Episode. Neu ist allerdings das Motiv des Wundertiers, dessen genaue Deutung in der Forschung umstritten ist. Der Hund, den Tristan erringt, um ihn Isolde zu senden (16267 ff.), kann als Sinnbild der Treue gewertet werden und läßt sich darüber hinaus in die Themenkreise ‚Kunst‘ und ‚Freude-Leid‘ des Werks einordnen (vgl. z.B. Crossgrove 1969; Tomasek 1985, S. 61 f.).

Die berühmte Minnegrottenepisode (16407–17820) verdeutlicht anschließend, daß Tristan und Isolde selbst unter optimalen Bedin-

¹¹ Einen Überblick über die Fülle der Forschungsliteratur zu dieser Szene bietet Schnell 1992, S. 62 ff.

gungen keine Perspektive darin sehen, ein Leben außerhalb der Gesellschaft zu führen. Nachdem Marke, der die gegenseitige Zuneigung der Liebenden nicht mehr übersehen konnte, sie gemeinsam fortgeschickt hat, hält das Paar mit Hilfe ihrer Vertrauten auch weiterhin Verbindung zum Hof (16635 ff., 16777 ff.), da sie in der Verbannung unter dem Verlust ihres gesellschaftlichen Ansehens leiden:

sine haeten umbe ein bezzer leben
niht eine bône gegeben
wan eine umbe ir ère (16879 ff.).

Wie wunderbar sich auch ansonsten ihr Dasein im *locus amoenus* der Grottenregion (dazu Gruenter 1961; Hahn 1963, 119 ff.) gestaltet (vgl. das Ernährungs- und Gesellschaftswunder 16811 ff., 16851 ff.), wie unübertrefflich sie dort ihre Zweisamkeit zu leben vermögen (vgl. 17229 ff.) – sie verlassen ohne zu zögern bei sich bietender Gelegenheit den paradiesischen Ort (vgl. 17700 ff.).

In das Grottenleben als Höhepunkt der Liebesentfaltung Tristans und Isoldes findet sich der zweite große Minneexkurs des Werks, die sog. Grottenallegorese (16927–17103), eingefügt. Darin wird die vor Urzeiten hergerichtete Grotte einer allegorischen Ausdeutung unterzogen und ein ethisches Lehr-Gebäude der Tristanminne entworfen (vgl. Ernst 1976, S. 18–39). Während das Grottenleben auf der Handlungsebene unvollkommen bleibt, bietet die Allegorese ein vollständiges Minne-modell, in das auch der Aspekt der *ère* integriert ist, den das durch die Grottenfenster einstrahlende Sonnenlicht versinnbildlicht (17070 ff.). Kein zeitgenössischer mittelhochdeutscher Roman verfügt über ein ähnlich differenziertes Minne-modell.

Diese erste profane Gebäudeauslegung in deutscher Sprache, ist, wie Friedrich Ranke gezeigt hat, mit großer Wahrscheinlichkeit an die geistliche Tradition der Allegorese des Kirchengebäudes angelehnt (vgl. Ranke 1925a; anders Kolb 1962), das Bett in der Grotte aber bleibt der *gotinne Minne* (16727) geweiht. Diese Mischung aus heidnischen Mythologemen und christlichen Anschauungen ergibt eine „Teilhaberschaft an zwei konträren geistigen Sphären“ (Gruenter 1961, S. 396), die für Gottfrieds Minnedarstellung insgesamt charakteristisch ist und zu komplexen hermeneutischen Konstellationen führt (vgl. auch Kern 2001).

Die Minnegrottenepisode ist zudem ein gutes Beispiel für die konzeptionelle Sorgfalt, mit der Gottfried in seinem Werk sowohl kleinere Versabschnitte als auch größere Passagen arrangiert, denn um die Grottenallegorese als ideelles Zentrum der Episode (16927–17103) legen sich mehrere Schalen: 1. die beiden sog. autobiographischen Exkurse, in denen der Erzähler die Wahrheit des Gesagten durch eigene Erfahrung bekräftigt (16913–16926; 17104–17142), 2. ausführliche Schilderungen