

2

Bamberger
interdisziplinäre
Mittelalterstudien

DIE (UN)ORDNUNG DER GESCHLECHTER

ZUR INTERDEPENDENZ VON PASSION, *GENDER* UND *GENRE* IN
GOTTFRIEDS VON STRASSBURG *TRISTAN*

VON MELANIE UTTENREUTHER



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien
Band 2

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

hrsg. vom
Zentrum für Mittelalterstudien
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 2



University of Bamberg Press
2009

Die (Un)Ordnung der Geschlechter

Zur Interdependenz von Passion, *gender* und *genre* in
Gottfrieds von Straßburg *Tristan*

von Melanie Uttenreuther



University of Bamberg Press
2009

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität als Dissertation vorgelegen.

1. Gutachter: Prof. Dr. Ingrid Bennewitz

2. Gutachter: Prof. em. Dr. Annegret Bollée

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juli 2008

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Erlangen
Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni

Einband: Ausschnitt Tristant Teppich I (um 1300, Kloster Wienhausen).
Die Abbildung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Klosters
Wienhausen.

© University of Bamberg Press Bamberg 2009
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1865-4622

ISBN: 978-3-923507-44-5 (Druckausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-1861

Vorwort

Prof. Dr. Ingrid Bennewitz schulde ich den größten Dank. Sie hat mich mit diesem „heillosen Stoff“ bekannt gemacht und dafür gesorgt, dass meine Beschäftigung mit dem *Tristan* für mich kein „traurig‘ Stück“, sondern eine sehr positive Erfahrung war. Ihr, ihrer Förderung und ihrem fortwährenden Bestreben, mich, wo immer möglich, in den wissenschaftlichen Dialog einzubinden, verdanke ich die entscheidenden und richtungsweisenden Impulse meiner Arbeit.

Für die Einführung ins Altfranzösische, insbesondere in die altfranzösischen Tristanversionen und die allzeit bereitwillige Unterstützung meines Vorhabens in viel mehr als nur organisatorisch-technischer Hinsicht bin ich ganz besonders Prof. em. Dr. Annegret Bollée verpflichtet, deren Bedeutung für diese Arbeit weit über die einer Zweitgutachterin hinausgeht.

Ich danke ferner der Vergabekommission für das Promotionsstipendium des Hochschul- und Wissenschaftsprogramms 2005 zur Förderung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre der Universität Bamberg für die finanzielle Förderung meines Promotionsprojektes.

Die Fertigstellung meiner Dissertation parallel zum Schuldienst haben mir die bereitwillige Kooperation des Maria-Ward-Gymnasiums Bamberg, sowie insbesondere die enorme Unterstützung meiner Freundin, Dr. Stefanie Mauder, ermöglicht. Neben Annegret Bollée hat Heidrun Mauder beim Schlusslektorat meiner Arbeit unbezahlbare Dienste geleistet, wofür ich ihr sehr, sehr dankbar bin.

Gespräche und Unternehmungen mit den Freunden Yvonne Bayer, Norbert Krines, Dr. Marion Munz-Krines, Kerstin Münch, Tanja Schönborn und Tina Wächter, die mir den Rücken gestärkt haben, waren unschätzbare Kraftquellen und erbrachten so manchen fruchtbaren Perspektivenwechsel oder hilfreiche Anregungen, wie ich sie auch Prof. Dr. Hans-Joachim Behr von der Universität Braunschweig verdanke. Den Rücken im wörtlichen Sinne hat mir Andreas Lehner gestärkt, auf den ich unabhängig von Praxiszeiten bauen konnte, wenn es darum ging, ‚Arbeitsblockaden‘ zu lösen.

Überhaupt nicht zu denken gewesen wäre die Verwirklichung meines Promotionsvorhabens ohne die Unterstützung meiner Eltern und vor allem meines Mannes Klaus, der mich in allem weitestmöglich entlastet, ermutigt und in Gesprächen zum Ordnen meiner Gedanken beigetragen oder zu kreativen Pausen genötigt hat. Ich danke euch, ich danke dir für das Wichtigste.

Bamberg, April 2009

Melanie Uttenreuther

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	11
2	Methodisch-theoretische Situierung	17
2.1	<i>Gender</i> und <i>sex</i> als Analysekategorien in Gottfrieds <i>Tristan</i>	17
2.1.1	Die Rezeption der Frauen- bzw. Geschlechterforschung in der germanistischen Mediävistik	17
2.1.2	Die Spezifität des <i>sex/gender</i> -Systems in seiner Anwendung auf mittelalterliche Texte	34
2.1.3	Erkenntnisinteressen der geschlechterorientierten Literaturinterpretation	39
2.2	Bisherige Vorstufen und geschlechterorientierte Untersuchungen zu Gottfrieds <i>Tristan</i>	42
2.3	Narrative Konstituenten von ‚Geschlecht‘ in Gottfrieds <i>Tristan</i>	57
2.3.1	Gattungszugehörigkeit	59
2.3.2	Handlungsprogramme	62
2.3.3	Liebesdiskurse	69
2.4	Emotionstheoretische Implikationen für die Konstruktion von Geschlechteridentität im <i>Tristan</i>	77
3	Die Konstruktion von Tristans Männlichkeit bei Gottfried und ihre Erscheinungsformen: <i>sinne, manheit, triure</i>	85
3.1	Die Konstruktion von Tristans ambivalenter Identität: Die Genese des Helden und seine Determination zur <i>triure</i>	85
3.2	Die Genealogie des höfischen Männlichkeitsideals	88
3.2.1	Tristans Curriculum: Die Konfiguration höfischer Männlichkeit	88
3.2.2	Tristans Bildung und Markes befördernde Liebe: Die performative Konstruktion höfischer Männlichkeit am Markehof	92

3.2.3	Tristans Schwertleite: Die Institutionalisierung ritterlich-höfischer Männlichkeit	104
3.3	<i>er zuchte swert und rande in an ...</i> : Die performative Konstruk- tion von Tristans heroischer Männlichkeit im Kampf	112
3.3.1	Die Rache an Morgan	112
3.3.2	Der Gerichtskampf mit Morold	121
3.3.3	Der Drachenkampf	133
3.3.4	Der Kampf mit Urgan	138
3.3.5	Tristans Kämpfe als Söldner	145
3.4	Musik und List als Konstituenten von Tristans Männ- lichkeit	149
3.4.1	<i>Rotte und Harfe</i> : Die Bühne – nicht nur – artis- tisch-intellektueller Männlichkeit	149
3.4.2	Exkurs: Die Musik als Instrument und Indikator männlicher Macht in Gottfrieds <i>Tristan</i>	157
3.5	<i>Der trûreraere Tristan</i> : Die Kultivierung von Liebesleid und die Dekonstruktion des idealen Helden durch das reaktualisierte Erbe der <i>triure</i>	168
3.5.1	Die Kultivierung expressiver Emotionalität nach der Trennung der Liebenden: Die Bewahrung der Liebe in der Trauer	168
3.5.2	Tristans Dilemma angesichts von Isolde Weiß- hand: Die Dekonstruktion idealer Maskulinität durch die <i>triure</i>	171
4	Die Konstruktion von Isoldes Weiblichkeit bei Gottfried und ihre Erscheinungsformen: <i>vederspil, kûndekeit, vriundîn</i>	179
4.1	Die performative Konstruktion höfischer Weiblichkeit im Kontext der männlichen höfischen Gesellschaft	179
4.1.1	<i>diu niuwe sunne</i> : Die Ästhetisierung und Verob- jektivierung von Weiblichkeit	179
4.1.2	Isoldes Entführung durch Gandin: Weiblichkeit als Garant der männlichen Ordnung	191

4.1.3	Exkurs: Die doppelte Ästhetisierung und Verobjektivierung von Weiblichkeit im Bildersaal von Thomas' <i>Tristan</i>	194
4.2	Isoldes Emanzipation vom höfischen Weiblichkeitsideal: Sprache als Medium weiblicher Handlungsmacht und Überlegenheit	200
4.2.1	Isolde als (Re)Generator von Tristans Identität	201
4.2.2	„ <i>lameir al eine tuot mir wê</i> “: Isoldes Initiative zum Liebesgeständnis	206
4.2.3	Isoldes Listen: Weibliche Winkelzüge gegen männliches Misstrauen	210
4.2.4	„ <i>vernemet, wie ich iu sweren will</i> “: Isoldes dopsinnige Eide im Baumgarten und beim Gottesurteil	215
4.3	Isoldes „Diskurs der Abwesenheit“: Ausdruck spezifisch weiblicher Treue und Sprache als Leidbewältigungsstrategie	223
4.3.1	Relativierung handlungsmächtiger Weiblichkeit: Das entdeckte Lager und seine Konsequenzen	223
4.3.2	Isoldes Abschiedsrede: Trauer als Moment höchster Einheit	226
4.3.3	Isoldes Monolog: Fortbestand der Einheit durch Übereinstimmung im Leid	229
5	Die Interdependenz von Liebesdiskursen, narrativen Mustern, Gattungsspezifität und ‚Geschlecht‘ in Gottfrieds <i>Tristan</i>	233
5.1	Einflussfaktor <i>amour passion</i> : Die Umorganisation der Geschlechterkonzeptionen und die Neuverortung von Handlungsmacht	233
5.1.1	Die Verdrängung der befördernden Liebe Markes durch die Passion	233
5.1.2	Die Passion: Der Subtext von Geschlecht und Macht im Roman	239
5.2	Einflussfaktor narrative Muster: Die disparaten Erscheinungsformen von Männlichkeit und Weiblichkeit	247

5.3	Einflussfaktor Gattungsüberblendungen: Der Wandel der Geschlechterrelationen	256
6	Zusammenfassung	268
7	Literaturverzeichnis	278
7.1	Primärtexte	278
7.2	Forschungsliteratur	279
7.3	Hilfsmittel	301

1 Einleitung

„i
wenn wir uns nicht lieben
sitzen wir hand in hand
und träumen und denken an
unser glück

t
isolde
das ist doch kein programm ...
liebbling
das ist die pure stagnation ...
warum waren wir auf tintajol glücklich?

i
weil wir uns geliebt haben ...
beinahe jeden tag
markes und meiner periode anwesenheit
zu bestimmten tagen ausgeschlossen

t
ich meinte ... die bedingungen

i
schwierig

t
das ist der punkt ...
auf welche weise erreichten wir
unsere kurzen intensiven umarmungen?
welche hindernisse mußten überwunden
werden? ...
durch dauerndes angestrengtes listiges
handeln“¹

¹ Ingomar VON KIESERITZKY und Karin BELLINGKRODT, *Tristan und Isolde im Wald von Morois* oder der zerstreute Diskurs, Graz 1987, S. 41f. Vgl. dazu die Rezension von Ulrich MÜLLER, „Endlich allein!“ – „Nur wir allein?“ Der Mythos von Tristan und Isolde im Wandel der Jahrhunderte, in: Kunstfehler online, Oktober 1996: http://www.argekultur.at/kunstfehler/ShowArticle.asp?AR_ID=647&KF_ID=36 (19.05.08) sowie zusammen mit Margarete SPRINGETH, *Rosen oder Salat, Ziergarten oder Nutzgarten? Tristan und Isolde im Wald von Morois* von Ingomar von Kieseritzky und Karin Bellinkrodt (1987), in: *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Literatur*. Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag, gesammelt von Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner, Gerhild Fuchs und Doris Eibl, Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 313-327.

Was dieser Auszug aus dem Hörspiel von INGOMAR VON KIESERITZKY und KARIN BELLINGKRODT vermitteln soll, ist eine Ahnung von der zentralen Bedeutung der Passion für den „große[n] abendländische[n] Mythos vom Ehebruch“² und für die darin entworfenen Modelle von Männlichkeit und Weiblichkeit – ein Thema, mit dem sich bisher noch keine Monographie explizit³ befasst hat. Zum einen überrascht dies, weil Begehren, Sexualität und Macht für den *Tristan* ebenso zentrale Begriffe wie für die Geschlechterforschung sind, zum anderen, weil kaum ein Forschungsbeitrag ohne den Hinweis auf Tristans Ambivalenz oder Isoldes außergewöhnliche Einflussnahme auf das Geschehen durch ihre Listen auskommt.

Den theoretisch-methodischen Horizont, d. h. die Kategorien der Textinterpretation und die Besonderheiten, die sich aus der Anwendung moderner Theorien – etwa der Konzepte JUDITH BUTLERS⁴ oder der Studien wie THOMAS LAQUEURS⁵ – auf historische Texte ergeben, entfaltet das folgende Kapitel, das eine methodologische Situierung in dem weitläufigen und interdisziplinären Forschungsfeld der *gender studies* vornimmt und einen Überblick über den aktuellen Stand der Geschlechterforschung in der germanistischen Mediävistik sowie über vorliegende *gender*-orientierte Forschungsbeiträge zu Gottfrieds *Tristan* gibt.

Weitere Vorüberlegungen gelten Implikationen gattungsspezifischer und narrativer Strukturen in Gottfrieds *Tristan*, die nach der Einsicht in die Konstruktionsmechanismen von Männlichkeit und Weiblichkeit und die Verteilung von Handlungsmacht im Roman für die Funktionalisierung dieser Untersuchungsergebnisse herangezogen werden. Die von SIMON GAUNT aufgezeigte Korrelation von Gattung und Geschlecht⁶

² Denis DE ROUEMONT, *Die Liebe und das Abendland*, Zürich 1987, S. 22.

³ Implizit und im Zuge primär anderer Erkenntnisinteressen hatte die Geschlechterthematik bisher durchaus Resonanz, zuletzt bei Martin BAISCH, *Textkritik als Problem der Kulturwissenschaft. Tristan-Lektüren*, Berlin 2006 (= Trends in Medieval Philology; 9) und Elke KOCH, *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin u. a. 2006 (= Trends in Medieval Philology; 8).

⁴ Judith BUTLER, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991; DIES., *Körper von Gewicht*, Berlin 1995; DIES., *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998; DIES., *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a. M. 2001.

⁵ Thomas LAQUEUR, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt a. M. u. a. 1992.

⁶ Simon GAUNT, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge 1995.

sowie der von RALF SIMON konstatierte und von GERD DICKE⁷ differenzierte Einfluss der Liebeskonzeption auf die narrativen Muster des *Tristan* führen zu der Hypothese, dass der Roman über bestimmte Gattungsüberblendungen, Erzählmuster und Motive die De- und Rekonstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit verhandelt. Demnach müssten sich Erzählmuster, die Gottfried seinem Tristanroman anverwandelt hat, als nicht geschlechtsneutral, sondern durch die textmodellierende Kraft der Passion als mit den unterschiedlichen Entwürfen von Männlichkeit und Weiblichkeit konnotiert erweisen, die anhand dessen durchgespielt werden, denn:

„Die im *Tristan* (und kaum irgendwo eindrucklicher) zur Darstellung gebrachte Problematik und zugleich das Thema dieses Problemromans ist die alle zeitgenössischen Ordnungsbegriffe herausfordernde Liebe [...]. Ihre Problematik darstellbar zu machen, liefern die dazu aus dem internationalen Erzählgut beigezogenen Stoffe und Motive indes nur das Erzählmateriale – und in diesem spielt die Liebe eine nurmehr akzidentielle Rolle, ist sie durchwegs *kein* Thema. Da sie im *Tristan* jedoch zum Haupthandlungsmovens wird, zerbrechen die im Material vorgeprägten Handlungsmuster und Verhaltenskonzepte mitsamt ihren Wertigkeiten und Orientierungsleistungen, erreichen die vorschematisierten Handlungsverläufe die vorbestimmten Ziele nicht mehr, versagen ‚musterhafte‘ Lösungen an einem neuen, überkommene Erzählstereotypen überfordernden Problem. Die innertextliche Neu- und Umkodierung aller in den Tristanstoff gezogenen Erzähltypen und -motive fungiert dazu, sie zur Aussage dieses thematischen Problems in all seiner Komplexität, Widersprüchlichkeit und Ambivalenz fähig zu machen [...].“⁸

In diese „Neu- und Umkodierung“ sind aber eben nicht nur die Erzählmuster, sondern auch die Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit miteinbezogen, als deren wichtigstes Regulativ dem zuvor Zitierten zufolge die dem Text zugrundeliegende Passion gelten darf.

Über die leidenschaftliche Liebe zwischen Mann und Frau hinaus spielt für die Konstitution insbesondere männlicher Identität die gleicherma-

⁷ Gerd DICKE, Erzähltypen im ‚Tristan‘. Studien zur Tradition und Transformation internationaler Erzählmateriale in den Romanversionen bis zu Gottfried von Straßburg, unveröff. Habil. masch., Philosophische Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen 1997 [erscheint voraussichtlich in der Reihe ‚Bibliotheca Germanica‘]. Ich danke ihm sehr, dass er mir so bereitwillig die Fakultätsfassung seiner Habilitationsschrift zur Verfügung gestellt hat.

⁸ DICKE 1997, S. 252.

ßen veredelnde wie befördernde Liebe unter Männern eine wichtige Rolle, deren Wesen STEPHEN JAEGER⁹ genauer untersucht hat.

Die Bedeutung von Emotionen für die Performanz von Identität im *Tristan* hat zuletzt ELKE KOCH in Bezug auf Darstellungen von Trauer aufgezeigt:

„Die Singularität des Helden unterläuft [...] die immer wieder beschworene Einheit und Gleichheit von Tristan und Isolde nach dem Minnetrank. Nach der Trennung des Paares wird dies in Unterschieden greifbar, die sich bei der Inszenierung der Trauer feststellen ließen. Die Asymmetrie der Identitätsentwürfe entspricht dem ungleich höheren Stellenwert, den die narrative Konstitution der *triu-re*-Identität Tristans im Rahmen der Erzählung hat.“¹⁰

Ausgehend von der Relevanz, die KOCH dem *gender*-Aspekt in Trauerdarstellungen als „Metadimension“¹¹ von Identität beimisst, lässt sich zeigen, dass sich aus der geschlechterspezifisch unterschiedlichen Reaktion auf das Liebesleid auch umgekehrt Aussagen über die Verfasstheit von Geschlechterkonstruktionen im *Tristan* ableiten lassen. Insofern demnach dieser Stellenwert von Trauer und darüber hinaus von Liebe für die literarische Konstruktion von Geschlecht genauer zu bestimmen ist, skizziert der Theorieteil im Anschluss an die genannten narrativen Konstituenten von *gender* relevante Grundlagen der literarhistorischen Emotionsforschung zur Beschreibung des Zusammenhangs von Geschlechterkonstruktionen und Emotionsäußerungen.

Den Schwerpunkt der Textinterpretation selbst bilden die literarische Inszenierung von ‚Geschlecht‘ und die sich daraus ergebende Verteilung von Handlungsmacht. Beginnend bei der Genealogie von Tristans hybrider Männlichkeit, deren unterschiedlichen Erscheinungsformen die Analyse nachgeht, wird in Relation dazu die Konstruktion von Isoldes Weiblichkeit untersucht, um anhand von Sprache als Artikulationsform weiblicher Handlungsmacht die Annektierung ursprünglich männlich besetzter Machträume und die Dekonstruktion des idealen Helden, d. h. die ‚Unordnung der Geschlechter‘ in Gottfrieds *Tristan*,

⁹ C. Stephen JAEGER, *Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility*, Philadelphia 1999.

¹⁰ KOCH, S. 282. Koch, S. 16, sieht im *Tristan* einen „Schlüsseltext“ für die narrative Umsetzung des Zusammenhangs von Trauer und Identität, der dort auch poetisch reflektiert werde.

¹¹ Vgl. KOCH, S. 77, „In gewissem Sinne bildet *gender* eine Metadimension der Identität. In vielen Texten des Mittelalters sind Handlungsräume der Figuren geschlechterspezifisch markiert.“

nachzuzeichnen. Der flankierende Vergleich mit der Münchner Handschrift¹², die „über die Veränderung der Minnekonzeption versucht [...], die auf Antagonismen und Ambivalenzen basierende Konstruktion des Stoffes zu harmonisieren“¹³, ermöglicht kontrastierend eine schärfere Fassung der textanalytischen Befunde bei Gottfried. Abschließend werden diese Ergebnisse in Zusammenhang mit den o. g. narrativen Einflussfaktoren poetologisch gedeutet.

Den handschriftlichen Ausgangspunkt dieser Untersuchung bilden erstens die zweisprachige Textausgabe von RÜDIGER KROHN¹⁴ nach dem Text von FRIEDRICH RANKE und zweitens die Edition von MAROLD/SCHRÖDER¹⁵. RANKES Text liefert im Gegensatz zu MAROLD/SCHRÖDER keinen kritischen Apparat¹⁶, gilt aber in der Forschung als kanonische Ausgabe und wurde aus diesem Grund in dem Bewusstsein vergleichend mit herangezogen wurden, dass keine Edition das Original präsentieren, sondern auf der Basis eines editionsphilologisch als gesichert geltenden Textkonstrukts der Interpretation lediglich eine heuristische Grundlage bieten kann.¹⁷ Zweitens besteht dank der Studie von MARTIN BAISCH zu Cgm 51 inzwischen die Möglichkeit, den Sonderstatus des Münchner Codex' zu berücksichtigen, was gerade angesichts des zuvor umrissenen Projekts unverzichtbar ist, da BAISCHS Ergebnisse durchaus die vermutete Tendenz bestätigen,

„daß die Handschrift M mit einer gewissen Bevorzugung auf Passagen verzichtet, die Sensationelles, aber auch Provokatives enthalten, somit auch partiell auf jene

¹² Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim, Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Textband mit Beiträgen von Ulrich Montag und Paul Gichtel, Stuttgart 1979. Vgl. zu den Eckpunkten der Handschrift BENNEWITZ 2002a, S. 16ff., sowie BAISCH 2006, S. 99ff.

¹³ BAISCH 2006, S. 302.

¹⁴ Ich zitiere nach der folgenden Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke, neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 3 Bd.e, 8. Auflage, Stuttgart 1998.

¹⁵ Gottfried von Straßburg, *Tristan*, hrsg. v. Karl Marold. Unveränderter 4. Abdruck nach dem 3. mit einem auf Grund von F. Rankes Kollationen verbesserten Apparat besorgt von Werner Schröder, Berlin u. a. 1977.

¹⁶ Vgl. BAISCH 2006, S. 147.

¹⁷ Vgl. zur gegenwärtigen Editionssituation Ingrid BENNEWITZ, *Sin mund begund im uff gan*. Versuche zur Überlieferung von Gottfrieds *Tristan*, in: *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Symposium Santiago de Compostela, 5.-8. April 2000, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002a, S. 9-22, insbes. S. 11ff.

utopischen Potentiale, die – keineswegs widerspruchsfrei – in den einzelnen Rollen und auch in den Interferenzen der Geschlechter angelegt sind.“¹⁸

Nicht zuletzt leistet dieser Blick über den Rand der üblichen, d. h. auf wenige Textzeugen konzentrierten Editionen hinaus der Forderung nach mehr Bewusstsein für die besondere Überlieferungssituation des *Tristan* und ihren Konsequenzen für die Textinterpretation Folge.¹⁹ Die Rückbindung der zuvor in Aussicht gestellten Interpretationsergebnisse an relevante Deutungen von BAISCH hinsichtlich der Texteingriffe in M soll aber auch die zu formulierenden Erkenntnisse als ‚objektivierbar‘ bestätigen, um den geschlechtertheoretischen Ansatz des Vorwurfs der Beliebigkeit zu entheben, mit dem sich entsprechende Interpretationen häufig konfrontiert sehen.

¹⁸ BENNEWITZ 2002a, S. 18, mit Bezug auf die Schlussfolgerungen von Christa NEUBAUER, *Menschen-Bilder. Personen und Schauplätze in Tristan-Texten des Mittelalters*, Diss. masch., Wien 1989. Vgl. dazu auch die differenziertere Deutung der Bearbeitungstendenzen bei BAISCH 2006, S. 297ff.

¹⁹ Vgl. BENNEWITZ 2002a, S. 9.

2 Methodisch-theoretische Situierung

„We demand too much of the past if we expect smooth consistency. Individuals and societies are more complicated than that and appear to have an infinite ability to accommodate the inconsistent. Indeed, when we examine the very theoretical underpinnings of medieval ideas about gender, it is exposed as a tissue of inconsistencies; ones with which we must grapple but ones we are unlikely to reconcile any more [...].“²⁰

2.1 *Gender* und *sex* als Analysekategorien in Gottfrieds *Tristan*

2.1.1 Die Rezeption der Frauen- bzw. Geschlechterforschung in der germanistischen Mediävistik²¹

Diverse Forschungsüberblicke zu den feministischen bzw. *gender*-orientierten Arbeiten in der Mediävistik²² dokumentieren, dass die Rezeption der Frauen- bzw. Geschlechterforschung die Sicht auf die Literatur des Mittelalters erneuert, erweitert und modifiziert hat, insofern, als sie an andere Texte als den *Tristan* mit einer gleichermaßen langen Interpretationsgeschichte gewinnbringend neue Fragestellungen herangetragen hat. Nach der Etablierung der feministischen Theoriebil-

²⁰ Jacqueline MURRAY, Introduction, in: *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, hrsg. v. ders., New York u. a. 1999, S. IX-XX, hier S. XIII.

²¹ Die Ausführungen im folgenden Abschnitt berühren sich in einigen Punkten mit einem entsprechenden Kapitel in der Dissertation von Kerstin SCHMITT, *Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der Kudrun*, Berlin 2002, S. 24-32. Diese und etwaige weitere konzeptionelle Parallelen ergeben sich zwangsläufig aus der gemeinsamen Methode der *Gender Studies*.

²² Vgl. etwa Ursula PETERS, *Frauenliteratur im Mittelalter? Überlegungen zur Trobaritzpoesie, zur Frauenmystik und zur feministischen Literaturbetrachtung*, in: GRM 38 (1988), S. 35-56; DIES., *Zwischen New Historicism und Gender-Forschung. Neue Wege der älteren Germanistik*, in: DVjs 71 (1997), S. 363-396.; Ingrid BENNEWITZ, *Frauenliteratur im Mittelalter oder feministische Mediävistik? Überlegungen der geschlechtergeschichtlichen Forschung in der germanistischen Mediävistik der deutschsprachigen Länder*, in: ZfdPh 112 (1993), S. 383-394; DIES., *Sammelbesprechung: Mediävistische Neuererscheinungen aus dem Bereich der Frauen- und Geschlechtergeschichte*, in: ZfdPh 113 (1994), S. 416-426.

dung in der Mediävistik vor rund zwei Jahrzehnten bestimmten nach matriarchatsgeschichtlichen Zugängen Fragen nach der Frau als Autorin im Mittelalter und Untersuchungen zum Frauenbild die Praxis der feministischen Mediävistik, womit die vertretenen Ansätze zu bestimmen wären als 1. ein matriarchatsgeschichtlich- und tiefenpsychologischer Zugang, 2. die Beschäftigung mit Frauenliteratur und weiblicher Ästhetik, 3. historisch-soziologische Untersuchungen, und 4. eine ideologiekritische Perspektive bzw. die Frauenbildforschung.²³ Heute bestimmt einerseits das Wissen um die Literarizität und Historizität von Texten und ihren Handlungsträgern, andererseits der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ das Erkenntnisinteresse, sodass sich der Interpretationsschwerpunkt nun hin zur Betrachtung der Konstruktionen von Geschlecht in einzelnen Texten und Gattungen verlagert hat.²⁴ Aus den USA gehen von den dort etablierten Forschungsrichtungen der *LGBT Studies* (*Lesbian, Gay, Bisexuality and Transgender Studies*), *Queer Studies* und *Men's Studies* neue Impulse für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema der (Zwangshetero)Sexualität aus,²⁵ das in Deutschland

²³ Vgl. zur Entwicklung der feministischen Literaturwissenschaft und der Geschlechterforschung Renate HOF, Die Entwicklung der Gender Studies, in: *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 2-33; Walter ERHART und Britta HERRMANN, Feministische Zugänge – ‚Gender Studies‘, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1997a, S. 499-515, sowie die Kapitel des Abschnitts I: Gender-Studien, in: *Gender-Studien. Eine Einführung*, hrsg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart u. a. 2000, S. 7-115. Eine schematische Übersicht feministischer Theorietraditionen findet sich unter dem Titel „Taxonomy for Feminist Intellectual Traditions“ unter dem folgenden Link: <http://www.sou.edu/English/IDTC/timeline/femtax.htm> (08.05.2004).

²⁴ Vgl. z. B. die Sammelbände: *Manlichiu wîp, wîplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin 1999; *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter: Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten, Münster 2002 (= *Bamberger Studien zum Mittelalter*; 1); *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. v. Martin Baisch, Hendrikje Haufe, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer und Andrea Sieber, Göttingen 2003.

²⁵ Vgl. Paula-Irene VILLA, Judith Butler, Frankfurt a. M. 2003, S. 127-150; Inge STEPHAN, Gender, Geschlecht und Theorie, in: *Gender-Studien. Eine Einführung*, hrsg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart u. a. 2000, S. 58-96, sowie ebenfalls in diesem Band Willi WALTER, Gender, Geschlecht und Männerforschung, S. 97-115. Eine Übersicht zu den *Queer Studies* bietet http://www.lgbtcampus.org/resources/lgbt_studies.html (08.05.2004). Zu Transgender, Transsexualität, drag, gender-bending etc. vgl. <http://www.transgender.at/links/seiten/Informationsseiten/Deutsch/> (08.05.2004).

erst am Beginn seiner wissenschaftlichen Karriere steht. Während im anglophonen Raum in diesem Zusammenhang bereits etliche umfassende historische Untersuchungen zur Sexualität im Mittelalter entstanden sind²⁶, hat die germanistische Mediävistik zunächst vor allem das Phänomen des *cross-dressing* in der Literatur aufgegriffen.²⁷

Die aktuelle *gender*-Diskussion wird nach wie vor von der Frage nach der Anwendbarkeit der von JUDITH BUTLER²⁸ und THOMAS LAQUEUR entwickelten Theorien bestimmt, denen die *gender*-Forschung innerhalb der germanistischen Mediävistik „theoretisches Profil und Anziehungskraft“²⁹ verdankt. Die Applikation postmoderner Theorien auf das Untersuchungsfeld ‚Mittelalter‘ ist allerdings nicht ganz unproblematisch, denn:

²⁶ Vgl. z. B. die Sammelbände: *Sex in the Middle Ages. A Book of Essays*, ed. by Joyce E. Salisbury, New York u. a. 1991; *Desire and Discipline. Sex and Sexuality in the Premodern West*, ed. by Jaqueline Murray and Konrad Eisenbichler, Toronto 1996; *Handbook of Medieval Sexuality*, ed. by Vern L. Bullough and James A. Brundage, New York u. a. 1996; *Constructing Medieval Sexuality*, ed. by Karma Lochrie, Peggy McCracken, and James A. Schultz, Minneapolis u. a. 1997.

²⁷ Vgl. z. B. Vern L. BULLOUGH und Bonnie BULLOUGH, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia 1993; Valerie R. HOTCHKISS, *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*, New York u. a. 1996; Edith FEISTNER, Zum Kleidertausch in der Literatur des Mittelalters, in: PBB 119 (1997), S. 235-260; Ingrid BENNEWITZ, Berichte aus der Zeit der Päpstin. Zur Inszenierung des Geschlechtertauschs in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: *Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre. Höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff*, hrsg. v. Trude Ehlert, Göppingen 1998, S. 173-191; Ursula PETERS, *Gender trouble in der mittelalterlichen Literatur? Mediävistische Genderforschung und Crossdressing-Geschichten*, in: *Manlichiu wip, wiplich man. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin 1999, S. 284-304; darin ebenfalls Ruth WEICHSELBAUMER, *er wart gemerket unde erkant/durch seine unvrrouweliche site*. Männliches Cross-Dressing in der mittelhochdeutschen Literatur, S. 326-341.

²⁸ BUTLER 1991 konzentriert sich im Rahmen der von ihr in ihrer Geschlechtertheorie angestrebten Genealogie der Geschlechterontologie auf diskursive Naturalisierungen, während die Folgepublikation von 1995 sich den körperlichen Aspekten des Geschlechts, insbesondere Fragen der körperlichen Materialisierung von Diskursen widmet. Hierin fasst Butler die von ihr zuvor aufgestellten und kritisierten, weil teils missverstandenen Thesen noch einmal schärfer.

²⁹ Vgl. BENNEWITZ 2002b, S. 1.

„Modern thinkers, including many medievalists, have tended to invent for themselves a Middle Ages which they invest as the intellectual childhood of modern Europe in order to affirm their own maturity and sophistication.“³⁰

„Das immerhin rund tausend Jahre umfassende Mittelalter selbst gerät dabei oft zum monolithischen, undifferenzierten und dunklen ‚Anderen‘ der Neuzeit.“³¹ Sowohl bei LAQUEUR als auch bei MICHEL FOUCAULT, auf den JUDITH BUTLER in vielerlei Hinsicht rekurriert, fungiert das Mittelalter „als Folie, vor der sich die Umgestaltungen des 18. Jahrhunderts (als dem gängigen *turning point*) besonders markant herausarbeiten lassen.“³²

Ziel der BUTLERSchen Geschlechtertheorie war eine Genealogie der Geschlechterontologie oder anders: die Ent-Naturalisierung des Geschlechts. BUTLERS Einsicht in die Performativität der sozialen Geschlechteridentität (*gender*) und in deren Effekte hinsichtlich der Materialität des Körpers traf auf die ontologische Auffassung, der Körper (*sex*) sei als etwas Vordiskursives die Matrize, auf der die kulturellen Einschreibungen vorgenommen würden, aus welchen die Geschlechtsidentität resultiert. Vor dem Hintergrund dieser traditionsreichen Unterscheidung zwischen biologischem und sozialen Geschlecht in der feministischen Praxis erscheint der Körper „gleichsam als essentialistische Substanz“³³, was er, wie BUTLER gezeigt hat, definitiv nicht ist: Die natürlichen Sachverhalte des Geschlechts sind nur angeblich natürlich – der Geschlechtskörper (*sex*) ist in Wirklichkeit ein Effekt hegemonialer Diskurse, ein Effekt von Machtverhältnissen. *Sex* ist materialisierte Geschichte und Ausdruck von *gender*, eine Tatsache, die, den inzwischen zahlreichen geschlechtertheoretischen Publikationen nach zu urteilen, in der Forschung mittlerweile – mit Ausnahme der Vertreter des Standpunktes einer Eigenlogik des Körpers – als *sensus communis* gilt. Die angesprochenen Effekte beruhen auf der Produktivität und damit der Macht von Diskursen als „Horizont möglichen Sinns“³⁴. Diese Macht wird gestützt von einflussreichen v. a. naturwissenschaftlichen Diskursen, die die Zwangsheterosexualität als Grundlage der patriarchalen

³⁰ GAUNT, S. 20.

³¹ SCHMITT, S. 27.

³² SCHMITT, S. 26.

³³ BENNEWITZ 2002b, S. 2.

³⁴ VILLA, S. 24.

Ordnung der Geschlechter instituieren. Aus dieser sozialen Institution wird eine naturhafte Tatsache, die festlegt, wie die Geschlechtsidentität sein soll: weiblich oder männlich.

Die (Diskurs)Geschichte der Naturalisierung und Fixierung einer scheinbar naturgegebenen Geschlechtsidentität, von Geschlecht und Geschlechtskörper, bleibt bei BUTLER ein blinder Fleck, d. h. unberücksichtigt.³⁵ Hier setzen die Untersuchungen von LAQUEUR, HONEGGER³⁶, CADDEN³⁷ und OUDSHOORN³⁸ an,

„die genau das belegen, was Butler zunächst auf einer rein epistemologischen und paradigmatischen Ebene postuliert, dass nämlich die modernen Naturwissenschaften eine ‚natürliche‘ Geschlechterdifferenz erst ‚geschaffen‘ haben.“³⁹

LAQUEUR zeigt in seiner an FOUCAULT orientierten Geschichte der Anatomie die Grenzen der universellen Gültigkeit des heute verbindlichen sog. „Zwei-Geschlechter-Modells“ auf, das den männlichen und den weiblichen Körper als horizontal angeordnete Gegensätze interpretiert. Bis zur Aufklärung war demgegenüber LAQUEUR zufolge das von ihm als *one-sex-model* bezeichnete Geschlechtermodell vorherrschend, das die Frau nicht qua distinktiver, sondern deviatorischer Merkmale vom Mann unterschied, d. h. die Frau als defizitären Mann betrachtete und dementsprechend die weiblichen Geschlechtsorgane als nach innen gestülpte männliche beschrieb.⁴⁰ So gelangt LAQUEUR zu der Ansicht, vor dem 17. Jahrhundert sei der Sexus noch eine soziologische und keine ontologische Kategorie gewesen⁴¹, d. h. nicht die Anatomie, son-

³⁵ Vgl. VILLA, S. 149: „Butlers Arbeiten sind eigentümlich ahistorisch.“

³⁶ Claudia HONEGGER, *Die Ordnung der Geschlechter*, Frankfurt a. M. u. a. 1991.

³⁷ Joan CADDEN, *Meanings of sex difference in the Middle Ages. Medicine, science, and culture*, Cambridge 1993.

³⁸ Nelly OUDSHOORN, *Beyond the Natural Body. An Archaeology of Sexhormones*, London u. a. 1994.

³⁹ VILLA, S. 83.

⁴⁰ Vgl. zum Einfluss der medizinischen und wissenschaftlichen Theorien der Antike auf das mittelalterliche *gender*-System Jo Ann MCNAMARA, *An Unresolved Syllogism. The Search for a Christian Gender System*, in: *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. by Jacqueline Murray, New York u. a. 1999, S. 1-24, sowie Vern BULLOUGH und Gwen WHITEHEAD BREWER, *Medieval Masculinities and Modern Interpretations: The Problem of the Pardonier*, in: *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. by Jacqueline Murray, New York u. a. 1999, S. 93-110.

⁴¹ LAQUEUR, S. 21.

dern die sozio-kulturellen Muster, Vorstellungen und Rollenzuweisungen hätten Männlichkeit oder Weiblichkeit konfiguriert. Die Kritik – vor allem BRIGITTE SPREITZER – an LAQUEURS „große[r] Erzählung über den Paradigmenwechsel zwischen vormodernem und modernem Geschlechterkonstrukt“⁴² zielt auf methodisch-begriffliche Unschärfen in LAQUEURS Theorie, die SPREITZER überwindet, indem sie über LAQUEURS zentrale These – „die Trennung von ‚sex‘ und ‚gender‘ sei für die Vormoderne irrelevant gewesen“ – hinausgeht und die Umsetzung von BUTLERS neugefasstem Konzept des *sex* in der mediävistischen Praxis demonstriert: Statt der Geschichte der Institutionalisierung der Geschlechterdifferenz sei die

„Frage nach Qualität und Funktion der diskursiven Praktiken, welche die distinkten Kategorien ‚Frau‘-, ‚Mann‘ hervorbringen und als hierarchische Binäropositionen organisieren“⁴³,

zu untersuchen. Mit Bezug auf die sozial- und mentalitätsgeschichtliche Studie CLAUDIA HONEGGERS über die Entwicklung einer weiblichen Sonderanthropologie ab 1780 zur Sicherung und Stärkung der Ordnung der Geschlechter stellt SPREITZER klar, dass der entscheidende Unterschied zwischem dem Geschlechterdiskurs des Mittelalters und der Moderne nicht im Analogie- bzw. Differenzmodell liege, sondern

„in einem Wechsel des für den jeweiligen Zeitraum gültigen Wahrheitsdiskurses, der im einen Fall von Gott, im anderen Fall von der Wissenschaft gehalten wird.“⁴⁴

Entscheidender als die Unterschiede in den jeweiligen Geschlechtermodellen sind SPREITZER zufolge die „entscheidenden Gemeinsamkeiten“⁴⁵ des mittelalterlichen und des modernen Geschlechterdiskurses: Die gezielte Vereinnahmung der Geschlechterdifferenz zur Legitimation männlicher Machtsysteme:

⁴² SPREITZER, S. 251.

⁴³ SPREITZER, S. 251. BENNEWITZ 2002b, S. 3, regt darüber hinaus an, diese Modi der gender-Konstitution „in ihren je spezifischen (historischen und gattungsgeschichtlichen) Kontexten“ zu untersuchen.

⁴⁴ SPREITZER, S. 252. Vgl. OUDSHOORN 1994, als Beispiel für die Abstützung der Geschlechterdifferenz mittels mächtiger naturwissenschaftlicher Diskurse. Sie zeichnet eine Fallgeschichte der Objektivierung der biologischen Geschlechterdifferenz anhand von Hormonen nach.

⁴⁵ SPREITZER, S. 251.

„Die Notwendigkeit einer stärkeren Betonung der Biologie [...] seit der Neuzeit [...] wächst in dem Maße, wie ‚Gott‘ seine Signifikanz als letztbegründende Instanz verliert. Je brüchiger die Autorität der Metaphysik wird, umso ‚rationaler‘ muß weibliche Inferiorität begründet werden, und je insistenter sich der neuzeitliche Mann als Maß aller Dinge, als Subjekt, als Auto-nom (sein eigener Gesetzgeber) geriert, umso konsequenter muß die ‚Frau‘ als Gattungswesen definiert werden, um die gesellschaftlichen Hierarchien vor dem Einsturz zu bewahren.“⁴⁶

Die Untersuchung von JOAN CADDEN vermittelt zwischen LAQUEURS Thesen und deren Kritik bei SPREITZER: CADDEN kommt einerseits wie LAQUEUR zu dem Ergebnis, dass *sex* im Mittelalter durch *gender* bedingt ist, dass also kulturelle und soziale Elemente zur Erfassung des biologischen Geschlechts herangezogen werden.⁴⁷ Sie zeigt jedoch andererseits auch, dass die neuzeitliche, binäre Opposition der Geschlechter mit umgekehrten Vorzeichen – *sex* bedingt hier *gender* – im Mittelalter nicht soweit außen vor ist, wie LAQUEUR mancherorts suggeriert. Wenngleich der mittelalterliche Geschlechterdiskurs auch flexiblere Vorstellungen von Geschlecht entwirft, so waren diese jedoch nicht beliebig, wie CADDENS im Vergleich zu LAQUEURS differenziertere Analyse ergibt, sondern von ihrer Funktionalisierung in bestimmten Diskursen abhängig.⁴⁸

NELLY OUDSHOORNS Untersuchung setzt zeitlich an dem Punkt ein, wo LAQUEURS Studie endet, und schreibt eine „Archäologie der Geschlechtshormone“⁴⁹, beginnend mit ihrer Konzeptualisierung in den

⁴⁶ SPREITZER, S. 251.

⁴⁷ Im Mittelalter galt noch die antike Lehre von der geschlechtsspezifischen Temperatur, der zufolge die Hitze das entscheidende Kriterium bei der Ausprägung des Geschlechts ist. Vgl. CADDEN, S. 23f. und S. 171: „Heat, however, was the most fundamental physical difference between the sexes, and a cause of many other differences“, etwa der Fähigkeit des Mannes, Samen zu produzieren, seiner stärkeren Körperbehaarung und seiner physischen Überlegenheit. Männlichkeit – Perfektion – wird mit einem Mehr an vitaler Hitze in Zusammenhang gesehen. Vgl. LAQUEUR, S. 16.

⁴⁸ Vgl. zu den Kategorien Diskurs, Textfunktion, Kommunikationssituation und Adressat als methodische Instrumente der Geschlechtergeschichte Rüdiger SCHNELL, Geschlechtergeschichte, Diskursgeschichte und Literaturgeschichte. Eine Studie zu konkurrierenden Männerbildern in Mittelalter und Früher Neuzeit, in: Frühmittelalterliche Studien 32 (1998), S. 307-364, sowie Christine HAAG, Das Ideal der männlichen Frau in der Literatur des Mittelalters und seine theoretischen Grundlagen, in: *Manlichiu wip, wiplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervoorren, Berlin 1999, S. 228-248, hier S. 231 und 247.

⁴⁹ OUDSHOORN 1994, S. 12.

1920er/30er Jahren, als die Entdeckung von Sexualhormonen des einen Geschlechts im Organismus des anderen – „the uncomfortable possibility of endocrinological androgyny“ – die ‚Tatsache‘ zweier gegensätzlicher, feststehender Geschlechter zu unterminieren und in einen biomedizinischen Diskurs zu führen drohte, „where the „toys“ opposed the boys.“⁵⁰ OUDSHOORNS Studie scheint mir hier erwähnenswert – wenngleich ihr Forschungsgebiet die Moderne ist –, weil sie verdeutlicht, wovon bereits die Rede war: dass das Wissen über die vermeintliche ‚Natur‘ ein konstruiertes Wissen ist, das aus der Überformung von kulturellen Vorstellungen – „prescientific ideas“⁵¹ – im wissenschaftlichen Diskurs entsteht, der kulturelle Glaubenssätze in natürliche bzw. wissenschaftlich abgesicherte ‚Tat-Sachen‘ überführt (die ihrerseits wiederum auf den Wissenschaftsdiskurs zurückwirken). OUDSHOORNS Aufmerksamkeit gilt diesem Transformationsprozess in der wissenschaftlichen Praxis und den daran geknüpften Bedingungsfaktoren, wobei die Betonung auf der Praxis, dem ‚doing science‘, liegt. Damit setzt sie sich von Untersuchungen ab, die die materielle Seite wissenschaftlicher Arbeit vernachlässigen und Geschlecht und Körper als ausschließlich diskursiv konstruiert auffassen, wie etwa LAQUEUR: „[His] approach does not take into account the ways in which bodies [...] have to be manipulated to make them produce knowledge. [...] Science is not just words.“⁵² Dieser Vorwurf der mangelnden Berücksichtigung materieller Realitäten wurde in ähnlicher Form auch JUDITH BUTLER gemacht.⁵³ Er zielt darauf, dass BUTLERS philosophisch-soziale Theoreme nicht in realen Kontexten verankert sind, während sich der Eindruck einer Allmächtigkeit des Diskurses aufdrängt. Dadurch, dass der Diskurs in BUTLERS Theorien als der Ursprung und Grund jeglicher Differenz, Hierarchisierung und (Ohn)Macht auftritt, reproduziert ihre Genealogie der Geschlechterontologie quasi das, was sie ursprünglich dekonstruie-

⁵⁰ OUDSHOORN 1994, S. 9.

⁵¹ OUDSHOORN 1994, S. 11.

⁵² OUDSHOORN 1994, S. 12f.

⁵³ Vgl. zur Wirkung und Rezeption Butlers VILLA, S. 127-150, hier S. 137: „Die Einsicht in die symbolischen, imaginären, konstruierten Aspekte des Geschlechts und des Körpers versperrt Butler den Blick dafür, dass dem Körper und dem Geschlecht eine eigenständige materielle Realität zukommt.“ Vgl. dazu die Beiträge insbes. der Sektion: Kritik der Kategorie ‚Geschlecht‘, in: Feministische Studien 11 (1993), S. 3-95. Auf die wichtigsten komme ich im Folgenden noch zu sprechen.

ren will: jegliche Form der Naturalisierung oder Ontologie. Die Kritik an dieser so geschaffenen „Diskursontologie“⁵⁴ verbindet sich mit dem BUTLER vorgeworfenen „eklatanten Mangel an Empirie“⁵⁵ im Schlagwort vom „Körper als Text“⁵⁶. Auch von der „Frau ohne Unterleib“⁵⁷ ist die Rede. Ihre Kritikerinnen wenden sich gegen die aus BUTLERS Schriften herausgelesene „Selbstentkörperung“⁵⁸, gegen ein Körperverständnis, wonach der Leib ausschließlich als Kategorie oder Begriff zu betrachten ist, deren Stofflichkeit nichts weiter sei als der

„Effekt einer Bezeichnungspraxis“⁵⁹: „So wird der Körper zum Text und seine Körperoberfläche zum Papier, auf dem der Text einer geschlechtlichen Bezeichnungspraxis zu lesen ist.“⁶⁰

Die Eigenlogik des Körpers wird von BUTLER allerdings nicht bestritten, denn in ihren Theorien „sind die Ursachen der Konstruktion von den Effekten [...] geschieden“⁶¹. Bei der Verknüpfung von Ursachen und Effekten sind gewisse Unschärfen jedoch nicht wegzudiskutieren, die jenen Kritikern Vorschub leisten, die von der diskursiven Bedingtheit und damit Unabgeschlossenheit von *sex* und *gender* auf eine Beliebigkeit beider Kategorien schließen, oder aber im Gegenteil BUTLER Determinismus vorwerfen. Die performative Dimension von Geschlecht bedeutet nun aber

⁵⁴ Vgl. Barbara HEY, Die Entwicklung des *gender*-Konzepts vor dem Hintergrund poststrukturalistischen Denkens, in: L'Homme 5 (1994), S. 7-27 1994, S. 15. Hey zufolge droht die Ablösung des biologischen Determinismus durch den soziokulturellen.

⁵⁵ VILLA, S. 136.

⁵⁶ Vgl. Isabell LOREY, Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault, in: Feministische Studien 11 (1993), S. 10-23.

⁵⁷ Barbara DUDEN, Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument, in: Feministische Studien 11 (1993), S. 24-33.

⁵⁸ So DUDEN 1993, S. 28. Ihre impulsive Kritik an einer „vom Makel des Natürlichen gesäuberten Weiblichkeit“ (S. 28) muss allerdings vor dem Hintergrund ihres Arbeitsfeldes, der Körpergeschichte, gesehen werden, für die die Leibhaftigkeit natürlich die „Bedingung [ist], um meiner historischen Forschung jene Konkretheit zu verleihen, ohne die Körpergeschichte zum Geschwätz wird.“ (S. 28).

⁵⁹ Vgl. LOREY 1993, S. 16. Sie plädiert für die Synthese des aktuellen Selbst bei Foucault und Butlers Körperkonzept aus diskurstheoretischer Perspektive: Man könne „es nicht dabei bewenden lassen, daß Natürlichkeiten eigentlich Effekte sind. Denn wir leben täglich mit diesen Konstruktionen als seien es Evidenzen, und die Frage ist, warum dies immer wieder funktioniert.“ (S. 20)

⁶⁰ LOREY 1993, S. 16.

⁶¹ VILLA, S. 137.

„weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung, und sie kann auch nicht mit darstellerischer Realisierung (performance) gleichgesetzt werden. Darüber hinaus ist Zwang nicht notwendig das, was der Performativität eine Grenze setzt; Zwang verleiht der Performativität Antrieb und hält sie aufrecht.“⁶²

Mit anderen Worten ist

„die performative Dimension des Geschlechts weder ein freies Schauspiel („heute so und morgen anders“) noch ist es eine unausweichliche Reaktion auf determinierende Zwänge, die Diskurse oder Machtverhältnisse ausüben. Vielmehr besteht die performative Dimension des Geschlechts in der ‚ritualisierten Produktion‘ spezifischer Akte, die das Geschlecht sein sollen. Es geht dabei vor allem um die ‚Verkörperung von Normen‘.“⁶³

Damit ist auch der Einwand entkräftet, BUTLER widerspreche sich, wenn sie Subjekten Handlungsfähigkeit attestiere, die gleichzeitig von einem Diskurs determiniert seien.⁶⁴ Die Kritik, die sich auf die „Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion“⁶⁵ bezieht und moniert, bei BUTLER sei alles Text, ist sicherlich berechtigt.

Allerdings gründet sich BUTLERS Sicht von *sex*, *gender* und Begehren auf eine Diskurstheorie, die davon ausgeht, dass Macht sprachimmanent ist. Diese Macht „ist die im Sinne FOUCAULTS zugleich repressive und produktive Fähigkeit des Diskurses, Realitäten zu schaffen.“⁶⁶ Damit sind BUTLERS epistemologischer Machtbegriff und ihre Theorie auf eben das zugeschnitten, was der Gegenstand der Literaturinterpretation ist: ein

⁶² BUTLER 1995, S. 133.

⁶³ So paraphrasiert VILLA, S. 72, den Schlüsselbegriff der Butlerschen Geschlechtertheorie. Die Anführungszeichen kennzeichnen Zitate aus BUTLER 1995, S. 133 und 305. Einen tragischen Beleg gegen die Beliebigkeit von *gender* liefert der John/Joan-Fall. Vgl. dazu Anm. 113.

⁶⁴ So fragte Seyla BENHABIB, Subjektivität, Geschichtsschreibung und Politik, in: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, hrsg. v. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, Frankfurt a. M. 1993, S. 105-121, hier S. 109: „Wie kann man von einem Diskurs determiniert sein, ohne von ihm determiniert zu werden? [...] Was befähigt das Selbst, die Geschlechtercodes zu ‚variieren‘, hegemonischen Diskursen zu widerstehen?“

⁶⁵ Gesa LINDEMANN, Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion, in: Feministische Studien 11 (1993), S. 44-54. Vgl. zur Diskussion der Frage, ob der als Leib erlebbare Frauen- bzw. Männerkörper eine natürliche Gegebenheit oder soziokulturelles Konstrukt oder beides ist, die Dissertation von Birgit SCHAUFLE, *Schöne Frauen – starke Männer. Zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht*, Opladen 2002 (= Augsburgs Reihe zur Geschlechterforschung; 3).

⁶⁶ VILLA, S. 133.

Text, die literarische, d. h. diskursive Repräsentation⁶⁷ von Körpern, Geschlecht und Begehren. Diese drei Aspekte bilden bei BUTLER – dort im Begriff der Performanz⁶⁸ gefasst – die Konstituenten für intelligible Geschlechter. Sie sind für Gottfrieds *Tristan* gleichermaßen zentral und bilden in dieser Arbeit den Rahmen für die Untersuchung der Geschlechterkonzeptionen.⁶⁹

Ein letzter Kritikpunkt betrifft BUTLERS *gender*-Begriff: Dort wo *gender* ausschließlich Geschlechts*identität* meint, ist eine terminologische Einführung zu beobachten: Gesellschaftstheoretische Komponenten, die für meine Untersuchung von großer Bedeutung sind und die meine Verwendung von *gender* folglich einschließt, fallen bei BUTLER weg.⁷⁰

Die hier skizzierte Auseinandersetzung mit BUTLERS Ansätzen und deren breite Rezeption infolge des *trouble*, den ihre Thesen ausgelöst

⁶⁷ Marie-Luise ANGERER, *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, in: *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, hrsg. v. Marie-Luise Angerer, Wien 1995, S. 17-34, hier S. 29, weist auf die Mehrdeutigkeit hin, die dem Begriff der Repräsentation im deutschen Sprachgebrauch fälschlicherweise meist entzogen werde, wo er ausschließlich als Darstellung verstanden werde, während die übrigen Bedeutungen ‚Vertretung‘ und ‚Vorstellung‘, die im Rahmen der folgenden Textinterpretation relevant werden, ignoriert werden.

⁶⁸ Der Begriff der „Performativität“, der häufig mit dem der „Performanz“ verschwimmt, zielt auf „die individuelle wie kulturelle Selbstschöpfung durch Handlungsweisen, die in kollektiven Deutungsmustern gründen [...]“, so Jürgen MARTSCHUKAT und Steffen PATZOLD, *Geschichtswissenschaft und performative turn: Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur*, in: *Geschichtswissenschaft und performative turn. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. v. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, Köln u. a. 2003 (= Norm und Struktur; 19), S. 1-31, hier S. 2. Mit anderen Worten geht es um die Frage, „wie menschliches Handeln Bedeutung vermittelt. Dabei setzen performanztheoretische Erwägungen [...] die Prämisse, dass eine Äußerung, eine Aufführung, ein Ritual oder eine Verhaltensweise nicht etwas Vorgegebenes abbilden [...]. Vielmehr wird Bedeutung erst im Augenblick des Äußerns, Aufführens oder sich Verhaltens hervorgebracht. Performances [...] wird selbst eine bedeutungsstiftende und identitätsbildende Kraft zugesprochen.“ (S. 11). Zur Abgrenzung der Begriffe „Performanz“ und „Performativität“ vgl. Ingrid KASTEN, *Einleitung*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= Trends in Medieval Philology; 1), S. XIII-XXVIII, hier S. XVIII.

⁶⁹ Vgl. dazu Kap. 2.1.3.

⁷⁰ Vgl. VILLA, S. 148. Umgekehrt argumentiert HEY, S. 16: „Butler überwindet eine rein „juristische Konzeption“ – *gender* nur als kulturelle Zuschreibung von Bedeutung an ein vorgegebenes anatomisches Geschlecht – und faßt unter „Geschlecht“ auch den (diskursiven) Apparat, der *sex* bzw. die beiden *sexes* erzeugt.“ Hey's Ausgangspunkt ist aber auch ein *gender*-Begriff, der nach seiner Prägung zunächst nur die Tatsache der sozialen Konstruktion von Geschlecht bezeichnete.

haben, hatten für die Geschlechterforschung den positiven Effekt, zu weiteren empirischen Forschungen motiviert zu haben; insbesondere aber zwangen sie dazu, das begriffliche Instrumentarium zu schärfen, und trugen so dazu bei, eine als „Instant-Theorie“⁷¹ zunächst skeptisch beäugte Forschungsrichtung in eine theoretisch und methodisch fundierte, ernstzunehmende wissenschaftliche Disziplin zu überführen.⁷² Die Bedeutung der Theorien BUTLERS und – unter den medizingeschichtlichen insbesondere – LAQUEURS liegt ungeachtet der darüber geführten Kontroversen in der Erkenntnis und Bewusstmachung der historischen und kulturellen Bedingtheit der Kategorien Geschlecht *und* Körper, womit die Modalitäten, über die Geschlechtsidentität hergestellt wird – Wissenssysteme, Diskurszusammenhänge oder in Texten literarische Gestaltungsmittel –, in den wissenschaftlichen Blick rückten. Das zuvor bereits erwähnte *mot-clé* von BUTLERS Philosophie, die „Performativität“, war entscheidend dafür, dass ihre Theorie in der Literaturinterpretation so große Resonanz erfahren hat und noch erfährt. Performanz als Bedingung von Performativität

„hat in den Gesellschafts- und Kulturwissenschaften der letzten Jahre so große Aufmerksamkeit erfahren, dass sogar von einem Paradigmenwechsel die Rede ist: von text- zu handlungsorientierten Betrachtungen.“⁷³

Die Radikalisierung des Konstruktcharakters von *gender* und *sex* unterstreicht einmal mehr und sehr nachdrücklich die Unangemessenheit der Annahme eines Kausalzusammenhangs zwischen Körper und Geschlecht sowie der Vorstellung des Körpers als etwas Ursprünglichem. BUTLERS dekonstruktivistischer Ansatz geht damit gegen die unreflektierte Fortführung geschlechterspezifischer Stereotype und biologistischer Denkfiguren an und lässt neben den sozio-kulturellen Aspekten

⁷¹ Ausdruck nach Teresa DE LAURETIS, Der Feminismus und seine Differenzen, in: Feministische Studien 11 (1993), S. 96-102, hier S. 98.

⁷² Vgl. die Einleitung von Hilge LANDWEER und Mechthild RUMPF zur Sektion: Kritik der Kategorie ‚Geschlecht‘, in: Feministische Studien 11 (1993), S. 3-9.

⁷³ MARTSCHUKAT/PATZOLD, S. 2. Vgl. zu den Termini und dem *performative turn* in den Kulturwissenschaften: Erika FISCHER-LICHTE, Performance, Inszenierung, Ritual: Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: Geschichtswissenschaft und *performative turn*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, hrsg. v. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, Köln u. a. 2003 (= Norm und Struktur; 19), S. 33-54.

des Geschlechts auch den Körper zum Gegenstand der historischen Geschlechterforschung werden.

Wenn die *Gender Studies* allerdings den aus ihrer Bezeichnung hervorgehenden Anspruch auf eine beide Geschlechter umfassende Forschung einlösen wollen, muss ein *gender*-orientierter Ansatz ganz explizit auch die männliche Perspektive umfassen, die erst nach der Jahrtausendwende im Begriff ist, „integraler Bestandteil der Geschlechterforschung“ zu werden.⁷⁴ In vielen Fällen müssen sich Arbeiten, die unter dem Label *Gender Studies* operieren, den Vorwurf gefallen lassen, dass zwar häufig Geschlechterforschung angekündigt, inhaltlich aber *Frauenforschung* betrieben werde. Diese Lücke wollen die *Men's Studies* schließen, deren Anfänge zunächst analog zum Feminismus der 1970er Jahre um die Dekonstruktion der essentialistischen Vorstellung vom Körper bemüht sind, wonach aus der Biologie des Mannes quasi eine ‚natürliche‘ oder ‚normativ-gesunde‘ Männlichkeit erwachse. Doch „[u]m ihr Geschlecht zu dekonstruieren, müssen Männer es erst einmal haben.“⁷⁵ Und so versucht eine neue Generation von Männerstudien Mitte der 1980er Jahre, Männlichkeitsforschung als notwendiges Forschungsgebiet zu begründen. Diesem Bestreben wird entgegengehalten, die feministische Kritik habe schließlich die traditionelle Wissenschaft als ‚Männerwissenschaft‘ entlarvt, wonach also eine spezifische Forschung von Männern über Männer nicht erst zu etablieren sei.⁷⁶ Mit der Verallgemeinerung von Mensch zu Mann und der Erhebung des Mannes zur Norm in der vorgeblich wertfrei-objektiven Wissenschaft wird aber nicht nur die Frau ausgeschlossen, sondern ebenso jedes von der dort suggerierten Norm abweichende Männlichkeitskonzept oder -verhalten marginalisiert:

„[D]ie Gleichsetzung des Menschlichen mit dem Männlichen in der abendländischen Literatur hat oft eine Auseinandersetzung der Männer mit sich selbst ver-

⁷⁴ WALTER, S. 108, bemängelt noch das Ausblenden des Mannes in der Geschlechterforschung.

⁷⁵ WALTER, S. 108. Vgl. auch Thelma FENSTER, Preface: Why Men? In: *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, ed. by Clare A. Lees, Minneapolis 1994, S. IX-XIII, hier S. X: „[W]omen were rendered invisible; but ironically enough, so were gendered men. The terms he, his, and man claimed as both grammatically masculine and neuter and allowing of no visible feminine, paradoxically also masked the particularity and materiality of their masculine referents.“

⁷⁶ Vgl. FENSTER, S. IXf.

hindert: Konflikte und Defizite des männlichen Geschlechts wurden über ein Drittes, die Frau, ausgetragen und damit ausgelagert. Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat diesen historischen Befund dadurch noch zugespitzt, daß sie sich fast ausschließlich mit den (männlichen) Imaginationen des Weiblichen beschäftigt hat.“⁷⁷

Deshalb müssen Männer als Geschlechtswesen untersucht und männliche Erfahrungen als spezifische und in ihrem historischen wie kulturellen Wandel thematisiert werden, so die Verfechter der *New Men's Studies*⁷⁸, die vehement gegen die Weitertradierung dieses zum Menschen generalisierten unspezifischen Männerbildes ins Feld ziehen. Dabei orientiert sich die Männerforschung an Methoden und Konzepten feministischer, sozial- oder kulturwissenschaftlicher Theorien, d. h. sie arbeitet auf der gleichen theoretisch-methodischen Grundlage wie ihr feministisches ‚Gegenstück‘. Der Unterschied liegt darin, dass die Kategorie *gender* auf Männlichkeitskonzepte angewendet wird, was bisher – aufgrund der US-amerikanischen Wurzeln der Disziplin nicht überraschend – hauptsächlich im anglophonen Raum und mit Blick auf die Gegenwart geschehen ist. Aber auch bei der Erforschung von Männlichkeit im Mittelalter sind Wissenschaftler aus dem englischsprachigen Raum die Vorreiter.⁷⁹ Im Gegensatz zu Psychologie, Soziologie und Kommunikations- und Medienwissenschaften oder auch zur mediävistischen Geschichtswissenschaft gewinnen die *Men's Studies* in der germanistischen Mediävistik erst in jüngerer Zeit an Bedeutung.⁸⁰ Fokus-

⁷⁷ SCHNELL 1998, S. 308.

⁷⁸ Vgl. etwa Harry BROD, *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*, London u. a. 1987, S. 40. Vgl. auch Michael KIMMEL, *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, Newbury Park 1987. Vgl. als deutschsprachige Grundlagen zur Männerforschung die Sammelbände: Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, hrsg. v. BauSteineMänner, Berlin u. a. 1996 (= Argument-Sonderband; N.F. 246); Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit, hrsg. v. Walter Erhart und Britta Herrmann, Stuttgart u. a. 1997b.

⁷⁹ Vgl. etwa die Sektion: The Construction of Manhood in Arthurian Literature, in: *The Arthurian Yearbook III*, ed. by Keith Busby, New York 1993, S. 173-225, und die Sammelbände: Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages, ed. by Clare A. Lees, Minneapolis 1994; *Becoming Male in the Middle Ages*, ed. by Jeffrey Jerome Cohen und Bonnie Wheeler, New York u. a. 1997; *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. by Jacqueline Murray, New York u. a. 1999; *Masculinity in Medieval Europe*, ed. by D. M. Hadley, London u. a. 1999.

⁸⁰ Einen ersten Vorstoß zum Thema Männlichkeit in der deutschen Literatur des Mittelalters macht der folgende Sammelband: *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. v. Martin Baisch, Hendrikje Haufe,

siert werden neben der Norm – in den theologischen, medizinischen, philosophischen, politischen und gesellschaftlichen Diskursen des Mittelalters – auch die von einem dominanten Männlichkeitskonzept abweichenden Formen von Männlichkeit⁸¹:

„Wie sich die Signifikate der Begriffe ‚gender‘, ‚Weiblichkeit‘, ‚Frau‘ in einem Gewirr von Perspektiven, Positionen und Thesen auflösen, so droht auch die Vorstellung von ‚Männlichkeit‘ in einem Gegeneinander und Ineinander verschiedener Konzepte verlorenzugehen. Doch für das Mittelalter zeichnet sich ein Orientierungsrahmen ab: die Unterscheidung von Norm und Defizienz bzw. von Sollen und Sein.“⁸²

Der australische Soziologe ROBERT CONNELL⁸³ legte gegenüber diesem recht weit gefassten und unspezifischen „Orientierungsrahmen“ ein operationalisierbarer Konzept von Männlichkeiten vor, das auf einer dynamischen Theorie der Geschlechterverhältnisse fußt. Ähnlich wie JUDITH BUTLER versteht CONNELL das Geschlecht als soziale Praxis, die innerhalb gegebener Strukturen agiert und diese dadurch verändert. Im Gegensatz zu BUTLER, die den Diskurs zum Mittelpunkt ihrer Geschlechtergenealogie macht, hält CONNELL es jedoch für unzulänglich, Männlichkeit als rein diskursives Phänomen zu betrachten. Diese soziale Praxis des Geschlechts ist mit CONNELL als „ontoformativ“ zu denken, d. h. sie konstituiert die Strukturen, in denen sie sich bewegt, wie sie gleichermaßen durch sie rekonstituiert wird.⁸⁴

Michael Mecklenburg, Matthias Meyer und Andrea Sieber, Göttingen 2003. In den zuvor genannten Sammelbänden der germanistischen Mediävistik zur *gender*-Thematik wurde der Mann bisher nur im Verhältnis zur Frau, in Verbindung mit der Frage nach der Geschlechterdifferenz oder im Zusammenhang mit dem Phänomen des *cross-dressing* thematisiert. Ausnahmen bilden die Beiträge von Klaus VAN EICKELS, Domestizierte Maskulinität. Die Integration der Normannen in das westfränkische Reich in der Sicht Dudos von St.-Quentin, S. 97-134, und Ruth WEICHSELBAUMER, Normierte Männlichkeit. Verhaltenslehren aus dem *Welschen Gast* Thomasins von Zerclaere, S. 157-177, in dem Band: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter: Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten, Münster 2002 (= Bamberger Studien zum Mittelalter; 1). Vgl. auch die Dissertation von Ruth WEICHSELBAUMER, Der konstruierte Mann. Repräsentation, Aktion und Disziplinierung in der didaktischen Literatur des Mittelalters, Münster 2003 (= Bamberger Studien zum Mittelalter; 2).

⁸¹ Vgl. die Beiträge in: Handbook of Medieval Sexuality, ed. by Vern L. Bullough und James A. Brundage, New York u. a. 1996.

⁸² SCHNELL 1998, S. 311.

⁸³ Robert CONNELL, Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Opladen 1999.

⁸⁴ Vgl. CONNELL 1999, S. 92ff.

Zentral für CONNELLS Auffassung von Geschlecht ist überdies der Begriff der „Hegemonie“.⁸⁵ Hegemonie kommt dadurch zustande, dass sich eine Ausprägung zu einem bestimmten Zeitpunkt unter bestimmten Bedingungen durchgesetzt hat, dass diese Vorherrschaft jedoch jederzeit von konkurrierenden Möglichkeiten abgelöst und übernommen werden kann. Ferner gründet Hegemonie auf der Zustimmung oder zumindest Toleranz derer, die ihr unterworfen sind. Übertragen auf das Geschlechterverhältnis ist „hegemoniale Männlichkeit“ zu definieren als

„jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).“⁸⁶

Damit erfasst CONNELL nicht nur das hierarchische Verhältnis zwischen den Geschlechtern, sondern auch zwischen verschiedenen Gruppen innerhalb eines Geschlechts. Dieses Hegemoniegefüge basiert auf den Prinzipien der Unterordnung, Komplizenschaft und Marginalisierung.⁸⁷ Unterordnung von homosexuellen Männern, denen die stärkste Bedrohung hegemonialer Männlichkeit zugeschrieben wird, Komplizenschaft von dem hegemonialen Männlichkeitsideal nicht entsprechenden Männern, die aber trotzdem an der Macht hegemonialer Männlichkeit partizipieren können, und Marginalisierung von „defizitären“ Männern anderer sozialer Klassen, Ethnien oder auch mit einer anderen sexuellen Orientierung. Hinter BUTLERS Idee vom Materialitätenpluralismus des Körpers bleibt CONNELL insofern zurück, als es für ihn zwar verschiedene Arten von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit, aber – siehe LAQUEUR – nur zwei durch die Biologie des Körpers determinierte Geschlechter. Die bei CONNELL deutlich werdende ideologische Vereinnahmung von Männlichkeit verbindet ihn mit SIMON GAUNT, der vor diesem Hintergrund den Zusammenhang von *gender*, literarischen Konventionen und Beschreibungsmustern untersucht und speziell die ideologische Funktion von *gender* in Beziehung zu *genre* aufzeigt: „Gender and genre are likely to interact [...] in a meaningful way.“⁸⁸ GAUNT geht davon aus, dass

⁸⁵ Connell recurriert hier auf das Hegemoniekonzept des italienischen Neomarxisten Antonio Gramsci. Vgl. WALTER, S. 100.

⁸⁶ CONNELL 1999, S. 98.

⁸⁷ Vgl. CONNELL 1999, S. 97ff.

⁸⁸ GAUNT, S. 16.

einer literarischen Gattung – Gegenstand seiner Studie sind die bedeutungsvollsten Genres der altfranzösischen und okzitanischen Literatur: *chanson de geste*, *roman courtois*, Troubadourlyrik, Hagiographie und *fabliau* – jeweils spezifische Ideologien⁸⁹ eingeschrieben sind, deren Dreh- und Angelpunkt die dem Text zugrundeliegenden Geschlechtermodelle bilden:

„The masculine hero or subject of epic, romance, the *canso*, or a saint's life is an incarnation of the values of the genre in which he appears. These values are constituted in large part through the construction and inscription of a particular model of masculinity.“⁹⁰

In der *chanson de geste* definiert sich Männlichkeit über das Verhältnis von Männern zu Männern, im Gegensatz dazu im *roman courtois* über das Verhältnis von Männern zu Frauen: „Women are ‚tools to think with‘“⁹¹. Demgegenüber ist die *canso* ein Amalgam von heldenepischer und romanhafter Männlichkeitskonstitution: Auf den ersten Blick scheint sich männliche Subjektivität über die Frau als Ziel des männlichen Begehrens zu konstruieren. Unter dieser Oberfläche erweist sich die Troubadourlyrik jedoch als Ort männlicher, Frauen ausschließender Leistungskonkurrenz, an welchem rhetorische Geschicklichkeit für die Verhandlung des männlichen Status entscheidend ist:

„The *canso* is above all a competitive linguistic performance. The troubadour demonstrates his control over language and thereby his superiority over other poets.“⁹²

Hagiographie und *fabliaux* verbindet bei allen Unterschieden, dass sie – spürbarer als in den anderen von GAUNT untersuchten Gattungen – *gender* als veränderliches und hierarchisierendes Konstrukt ansehen. Insbesondere in den *fabliaux* wird deutlich, „that gender is a construct, that bodies require interpretation, and they show women as well as men

⁸⁹ Ideologie bezeichnet bei GAUNT, S. 1, einen Diskurs, der von einer Gesellschaft oder einer Kultur dazu genutzt wird, um inhärente Machtstrukturen oder Ungleichheiten entweder zu naturalisieren oder zu untergraben. Die Verteilung dieser Macht und Autorität wird von zeitgenössischen Vorstellungen von *sex* bzw. *gender* geregelt.

⁹⁰ GAUNT, S. 287.

⁹¹ GAUNT, S. 288. Auf Gaunts Ausführungen zur *chanson de geste* und zum *roman courtois* werde ich aufgrund ihrer Bedeutung für die Interpretation von Männlichkeitskonzeptionen im *Tristan* an entsprechender Stelle im Interpretationsteil meiner Arbeit noch näher eingehen.

⁹² GAUNT, S. 148.

exploiting this knowledge.“⁹³ An diese Äußerung GAUNTS anknüpfend skizziere ich im Folgenden das begriffliche Instrumentarium einer solchen Interpretation von Geschlechtern und Körpern.

2.1.2 Die Spezifität des *sex/gender*-Systems in seiner Anwendung auf mittelalterliche Texte

Wenngleich schon die bloße begriffliche Differenzierung von Geschlecht in die Aspekte *sex* und *gender* die Möglichkeit einer klaren Trennung zwischen den körperlichen und soziokulturellen Gesichtspunkten von Geschlecht zu suggerieren scheint und in der Folge sich die Frage nach dem Bedingungsgefüge zwischen beiden Begriffen aufdrängt, so entziehen sich *sex* und *gender* in der mittelalterlichen Literatur doch einer generellen textübergreifenden Systematisierung.⁹⁴ Die ‚Eva-Passage‘ im vieldiskutierten *huote*-Exkurs (v. 17817-18114) ist im *Tristan* ein Beispiel für das in der mittelhochdeutschen Literatur vielfach noch verhandelbare Verhältnis von *gender* und *sex*.

Wenn es um die *art* der Frauen geht, dass sie Verboten zuwiderhandeln, so offenbart dies zunächst eine essentialistische Sicht von Geschlecht, wonach Frauen durch das Erbe ihrer aller Mutter Eva durch ihr biologisches Geschlecht zu bestimmten, geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen determiniert sind. Frauen verstoßen gegen Verbote, ... *sît in daz von arte kumet/und ez diu natüre an in vrumet ...* (v. 17967f.). Sie können nichts dafür, es *ist in an geborn* (v. 17932). Diese Eigenschaft ist auf Eva zurückzuführen, die im Sündenfall ihr geschlechtsspezifisches Wesen offenbart und damit die *wipheit* aller ihrer Töchter besiegelt hat: *sus sint ez allez Êven kint,/die nâch der Êven g’êvet sint.* (v. 17961f.). Schon

„[i]ndem der Exkurs aber auf die Historizität der weiblichen Wesensart verweist [...], zeigt sich, dass die Verhältnisse veränderbar sind. Der Wandel setzt am Verhalten der Frau an; postuliert wird die Möglichkeit, neue Frauenbilder zu etablieren [...]“.“⁹⁵

Sei es durch die Negation der Eva verdankten weiblichen Wesensart, die maßvolle Bewahrung von *lîp* und *êre* oder einen Rückbezug der Frau auf

⁹³ GAUNT, S. 288.

⁹⁴ Vgl. ausführlich zur Bedeutung und Problematik der *sex/gender*-Dichotomie HEY.

⁹⁵ BAISCH 2006, S. 253.

sich selbst, geprägt durch Selbstachtung und Selbstliebe⁹⁶ – alle diese Auswege aus dem vermeintlichen Determinismus des Geschlechts zeigen Geschlecht als konstruierte und in der Entstehungszeit des *Tristan* noch vergleichsweise offene Kategorie. *Sex* definiert nicht zwangsläufig *gender*, sondern kann gleichermaßen von *gender* durchkreuzt werden. Dadurch, dass Cgm 51 dagegen auf diese Modelle von Weiblichkeit verzichtet, die den Konstruktcharakter der Geschlechteridentität offenbaren, zielt der *huote*-Exkurs in der Münchner Handschrift u. a. auf die

„Propagierung essentialisch geprägter Frauenbilder. [...] Vielmehr instrumentalisiert der Redaktor die im Exkurs entwickelten Frauentypen als positive Exemplarfikturen, welche das fatale Minne-Geschehen des Romans zwar nicht aufheben, vielleicht aber doch abschwächen können.“⁹⁷

THOMAS LAQUEUR hat aus seinen Beobachtungen einer noch nicht festgeschriebenen Geschlechterdifferenz im medizinisch-physiologischen Bereich – und dort vielfach treffend – gefolgert, Geschlecht sei im Mittelalter eine soziologische Kategorie gewesen.⁹⁸ Problematisch an LAQUEURS Argumentation für ihre Übertragung auf mittelalterliche Literatur ist das von SPREITZER in ihrer ausführlichen Besprechung von LAQUEURS Studie kritisierte Verhaftetsein LAQUEURS in der *sex/gender*-Dichotomie und ihrer ontologisierenden Sichtweise⁹⁹, obwohl er sie in der Theorie verwirft¹⁰⁰ und in der Praxis feststellen müsse, dass die *sex/gender*-Trennung mindestens bis zum 17. Jahrhundert nicht

⁹⁶ Vgl. hierzu ausführlicher HAAG.

⁹⁷ BAISCH 2006, S. 256.

⁹⁸ Vgl. LAQUEUR, S. 21. Ich bin mir dessen bewusst, dass Laqueur nicht den literarischen, sondern den medizingeschichtlichen Diskurs untersucht, doch macht dies keinen Unterschied für die Beurteilung der traditionellen *sex/gender*-Dichotomie als Analyseinstrument.

⁹⁹ Vgl. HEY, S. 13f.: „Das Problem hängt damit zusammen, daß die kritisierten Dichotomien nicht einfach durch Bewußtmachung oder Willenskraft abgeschafft werden können. Die Kultur/Natur-Dichotomie und ihre Abkömmlinge strukturieren politische, institutionelle und individuelle Sozialpraxen, die Wissenschaft und die Wahrnehmung unsrer Umgebung.“

¹⁰⁰ Vgl. LAQUEUR, S. 24: „[S]o ziemlich alles, was man über das Geschlecht des Leibes (*sex*) aussagen möchte [...], [sagt] immer schon etwas aus [...] über das Geschlecht im soziokulturellen Raum (*gender*).“ – Damit kommt er dem Butlerschen Verständnis von *sex* und *gender* nahe. Weiter (S. 25) heißt es: „Die analytische Unterscheidung zwischen körperlichem Geschlecht (*sex*) und sozialem Geschlecht (*gender*) [...] war schon immer eine prekäre Sache.“

greife.¹⁰¹ Der Grund dafür ist der, dass sich Geschlecht im Mittelalter insbesondere in der Literatur nicht wie heute über Merkmale definiert, die eindeutig-distinktiv jeweils dem männlichen oder dem weiblichen Körper zugeordnet sind, sondern – je nach Diskursbereich – über ein variables Bündel von den Denotaten ‚männlich‘ bzw. ‚weiblich‘ zugeschriebenen Attributen. D. h. es besteht eine eher als graduell zu bezeichnende Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Körpern, sodass die Demarkationslinie mitunter z. B. auch

„zwischen den ‚perfekten‘ männlichen und den als ‚anders‘, diesen als nicht gleichwertig auszugrenzenden Körpern [verläuft], die als Kennzeichen ihrer Stigmatisierung vorgeblich das Phänomen der monatlichen Blutung teilen.“¹⁰²

Männlichkeit und Weiblichkeit bilden demnach in der Literatur des Mittelalters kein geschlossenes System, sondern im Sinne von „shifting identities“ ein System „based to an extraordinary extent on winnable and losable attributes.“¹⁰³

Adäquater als – letztendlich doch immer ontologisierende – Fragestellungen nach der historischen Entwicklung von Geschlechterkonstrukten ist die zuvor bereits angesprochene Forderung nach einer Analyse der Diskurse, die die Opposition ‚Frau‘-, ‚Mann‘ konstruieren.¹⁰⁴ Das gelingt mit der Neufassung des *sex/gender*-Systems, etwa durch JUDITH BUTLER, die damit das Schema von Natur und Kultur „sprengt“¹⁰⁵. In ihrer Geschlechtertheorie bezeichnet *sex* nicht mehr das biologische Geschlecht, sondern einen diskursiven Komplex, der von ihr als Effekt von *gender* gedacht wird:

¹⁰¹ Vgl. Brigitte SPREITZER, Störfälle. Zur Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von Geschlechterdifferenz(en) im Mittelalter, in: *Manlichiu wip, wiplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin 1999, S. 249-263, hier S. 249, führt dies auf die Unzulänglichkeit der *sex/gender*-Trennung als analytisches Instrumentarium zurück, auf die ich zuvor hingewiesen hatte.

¹⁰² Ingrid BENNEWITZ, Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in der deutschen Literatur des Mittelalters, Braunschweig 1996, S. 25. Vgl. auch HAAG, S. 247. Vgl. dazu auch die Ausführungen zu LAQUEUR S. 20ff. und 35ff.

¹⁰³ Carol J. CLOVER, Regardless of Sex. Men, Women, and Power in Early Northern Europe, in: *Speculum* 68 (1993), S. 363-387, hier S. 379. Zitat nach BENNEWITZ 1996, S. 27.

¹⁰⁴ Vgl. S. 22.

¹⁰⁵ HEY, S. 16. Dort heißt es zuvor: „Damit steht die Unterscheidung von *sex* und *gender* auf völlig neuem Boden.“

„[Die] Produktion des Geschlechts als vordiskursive Gegebenheit muß als Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparates verstanden werden, den der Begriff *gender* bezeichnet.“¹⁰⁶

Unter diesen Voraussetzungen werden die Kategorien *sex* und *gender* zu einem wertvollen Instrumentarium für die Interpretation auch mittelalterlicher Texte. CHRISTINE HAAG demonstriert dies u. a. an der eben zitierten Passage des *huote*-Exkurses. Für sie ergibt sich unter Einbezug der diskursiven Zusammenhänge folgender Befund, der mehr Erkenntniswert besitzt als die *sex/gender*-Frage:

„Bei der scheinbaren Auflösung des Geschlechterdualismus [im topischen Ideal der männlichen Frau, M. U.] handelt es sich tatsächlich um eine Bestätigung der Superiorität des Männlichen [...]. [...] Das Konzept der männlichen Frau [...] ist ein von männlicher Gelehrsamkeit erschaffenes Geschlechterkonstrukt, das einen weiteren Beitrag an eine misogynie Position darstellt.“¹⁰⁷

Diese moraltheologische Konzeption verdeutlicht einmal mehr die Verquickung von Körper und Geschlecht im mittelalterlichen Denken darüber, was Männer zu Männern und was Frauen zu Frauen macht. Weiterhin bestätigt sie auf der abstrakt-soziokulturellen Ebene, was LAQUEUR im konkret-körperlichen Bereich des medizinischen Diskurses mit seiner These vom „Ein-Geschlecht-Modell“ beschreibt: eine empfundene Kontinuität zwischen den Geschlechtern, die paradoxerweise allerdings durchaus – etwa im Bereich der sozialen Aufgabenteilung zwischen den Geschlechtern – mit der Vorstellung von Alterität einhergehen kann.¹⁰⁸

Das große Paradigma des feministischen Konstruktivismus, in dessen Tradition nicht nur die Theorien stehen, die die theoretisch-methodische Grundlage dieser Arbeit bilden, sondern all jene feministischen Richtungen, die sich von biologistischen Denkweisen distanzieren, hat SIMONE DE BEAUVOIR eröffnet. Ihre „erste große systematische Untersuchung über die soziale Konstruktion von Weiblichkeit“¹⁰⁹ steht am Beginn der Dekonstruktion der Auffassung von „Biologie als Schicksal“ in

¹⁰⁶ BUTLER 1991, S. 24.

¹⁰⁷ HAAG, S. 247.

¹⁰⁸ Vgl. ausführlicher zum Phänomen dieses von der Antike ererbten und auch von der christlichen Theologie nicht gelösten Syllogismus Jo Ann McNAMARA 1999.

¹⁰⁹ ERHART/HERRMANN 1997a, S. 500. Diese Konstruiertheit des Weiblichen fasst Simone DE BEAUVOIR, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 1968, S. 265, in ihrem berühmten Diktum: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“

der Moderne.¹¹⁰ Gleichsam besteht für DE BEAUVOIR trotz der Einsicht in den Konstruktcharakter von Geschlecht immer noch eine gewisse deterministische Beziehung zwischen Natur und gesellschaftlichem Sein. Nach der Prägung des *sex/gender*-Systems durch den Psychoanalytiker und Psychiater ROBERT STOLLER in den 1960er Jahren¹¹¹ machte GAYLE RUBIN es als Instrument wissenschaftlicher Arbeit für den Feminismus nutzbar.¹¹² Den Begriff *gender* in seiner Verwendung als Bezeichnung für die sozialen Aspekte von Geschlecht führte der US-amerikanische Psychologe und Sexualforscher JOHN MONEY 1955 zur Erfassung des Fühlens und Verhaltens von intersexuellen Menschen ein, die jedoch eine eindeutige Geschlechtsidentität besaßen.¹¹³

Die *sex/gender*-Dichotomie, die zunächst als Absage an jegliche kausale Verknüpfung von biologischem Geschlecht und soziokultureller Geschlechterrolle strategisch gewinnbringend war, ließ den Körper jedoch

„außerhalb des historischen Blicks bleiben, als das Irreduzible, Natürliche erscheinen und perpetuierte damit jene Dichotomien von Natur und Kultur bzw. Sein und Geschichte, die es zu überwinden gegolten hätte.“¹¹⁴

Mitte der 1980er Jahre wird diese Problematik, gleichzeitig aber auch das Potential von *gender* erkannt¹¹⁵ und damit ein wichtiger Impuls für

¹¹⁰ Derartige essentialistische Denkfiguren sind auch heute noch weit verbreitet. Die „natürliche“ Geschlechterdifferenz bildet das Fundament sog. Differenztheorien, von denen sich Vertreter/innen des sozialen Konstruktivismus in den 1990er Jahren distanzieren.

¹¹¹ ROBERT STOLLER, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, New York City 1968.

¹¹² Gayle RUBIN, *The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex*, in: *Toward an Anthropology of Women* ed. by Rayna R. Rieter, New York 1975, S. 157-210, hier S. 159 und S. 166, bezeichnet das *sex/gender*-System als ein „set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied. [...] Sex as we know it – gender identity, sexual desire and fantasy, concepts of childhood – is itself a social product.“

¹¹³ In die Wissenschaftsgeschichte ging Money mit dem John/Joan-Fall ein. Er hoffte, anhand dieser Studie seine These zu beweisen, nach welcher allein die Erziehung in den ersten drei Lebensjahren für die Ausprägung einer sexuellen und geschlechtsspezifischen Identität eine Rolle spiele, dass also geschlechtliche Rollenzuweisungen ein soziales Konstrukt und beliebig seien. Money riet den Eltern eines männlichen Zwillings, dessen Penis nach einer missglückten Beschneidung irreparabel geschädigt war, zu einer Geschlechtsumwandlung, ein Experiment, das jedoch psychisch nicht erfolgreich verlief. David Reimers *Schicksal* dokumentiert John COLAPINTO, *Der Junge, der als Mädchen aufwuchs*, München 2002.

¹¹⁴ SPREITZER, S. 250.

eine weitergehende theoretische Ausarbeitung des *gender*-Konzepts gegeben, wie es zuvor vorgestellt worden ist.¹¹⁶

2.1.3 Erkenntnisinteressen der geschlechterorientierten Literaturinterpretation

Es ist vor allem die diskursive Bestimmtheit – inner- wie außerliterarisch – von *sex* und *gender*, die für diese Arbeit von großer Bedeutung ist. Aus den Implikationen dieses Determinismus ergeben sich drei Prämissen für das Vorgehen bei der Interpretation:

Sex und *gender* sind Begriffe, die eine historische Dimension besitzen, ebenso die Liebe. Auch wenn in einem Roman artikulierte Vorstellungen von Männlichkeit, Weiblichkeit, Körper-Repräsentationen oder Liebesdiskurse fiktional sind, reflektieren sie doch immer in irgendeiner Form die realen Verhältnisse ihrer Zeit. Deshalb muss in die Textanalyse real- und kulturgeschichtliches Wissen einfließen, etwa über zeitgenössische Geschlechter- und Liebeskonzepte, das die Interpretation in ihrer Zeit verortet.

Demgegenüber haben ästhetisierte Formen von *sex* und *gender* aber insbesondere eine narratologische Dimension: Die konkrete Bedeutung von Geschlecht wird im Text selbst erst durch bestimmte literarische Verfahrensweisen hergestellt. Dies bedeutet eine Funktionalisierung der ästhetisierten Geschlechterkonzepte im Zuge eines jedem Text eingeschriebenen geschlechterspezifischen Subtextes. Auf die Sichtbarmachung dieser Textstrategien und dieser Funktionalisierung von *gender* zielt eine Literaturinterpretation im Rahmen der *Gender Studies*.

BUTLER zufolge muss dies nicht unter Verzicht auf vom Poststrukturalismus und Feminismus problematisierte Begriffe wie „Subjekt“, „Körper“ oder „Identität“ geschehen, solange diese als Instrumente bestimmter Machtformationen herausgestellt werden, um die diskursive Performativität von *sex* und *gender* zu durchbrechen¹¹⁷:

¹¹⁵ Vgl. HEY, S. 9.

¹¹⁶ Vgl. HEY, S. 9: In seiner deskriptiven Verwendung bleibt *gender* bei der Behauptung der Konstruiertheit der Geschlechterverhältnisse stehen, es lassen sich aber keine Aussagen über ihre Mechanismen treffen und es besteht die Gefahr eines „heillose[n] Durcheinander[s] zwischen Beobachtungsmethode und Beobachtungsobjekt“, so SPREITZER, S. 251.

¹¹⁷ BUTLER 1998 führt zur Verdeutlichung den alternativen Begriff des „postsouveränen Subjekts“ ein, das, indem es anerkennt, von Diskursen hervorgebracht zu sein, Hand-

„Die kritische Aufgabe besteht [...] darin, Strategien der subversiven Wiederholung auszumachen, [...] und die lokalen Möglichkeiten der Intervention zu bestätigen, die sich durch die Teilhabe an jenen Verfahren der Wiederholung eröffnen, [...] und damit die immanente Möglichkeit bieten, ihnen zu widersprechen.“¹¹⁸

Performativität geht einher mit bestimmten Machtverhältnissen, und hierin liegt der Berührungspunkt der Geschlechterkonzepte von JUDITH BUTLER und der Historikerin JOAN W. SCOTT¹¹⁹: *Gender* ist ein Artikulationsmittel von Machtverhältnissen, d. h. ein Instrument, um dieser Macht zu Bedeutung zu verhelfen. Mit SCOTT wäre als weiteres Ziel und dritte Leitidee der Analyse der Geschlechterdifferenz die Aufdeckung dieser Machtstrukturen zu benennen:

„Its uses and meanings [...] are the means by which relationships of power – of domination and subordination – are constructed. [...] gender is the social organization of sexual difference. But this does not mean that gender reflects or implements fixed and natural physical differences between women and men; rather gender is the knowledge that establishes meanings for bodily differences.“¹²⁰

Durch bestimmte Geschlechterkonzeptionen werden auch in Texten Machtverhältnisse konstruiert und legitimiert. Im *Tristan* geht es um männliche und weibliche Handlungsmacht, um den Einfluss auf das, was PETER STEIN „epische Realität“ genannt hat¹²¹. Bei der Legitimation dieser Macht, genauer: bei der geschlechtsspezifischen Verteilung dieser Macht, spielt die literarische Inszenierung höfischer Körper eine wichtige Rolle. Aufgrund dessen schließt meine Analyse auch den Körper ein, der – wie dargelegt – nicht mehr als „unverrückbare Heimstätte

lungsmacht gewinnt. „Postsouverän“ bedeutet in diesem Zusammenhang auch, sich der geschichtlichen Füllung und Prägung von Begriffen bewusst zu sein.

¹¹⁸ BUTLER 1991, S. 216. Die Chance auf subversive Wiederholung liegt in der Unvorhersehbarkeit von Effekten sprachlicher Äußerungen. Die Unmöglichkeit, eine Bedeutung ein für allemal festzulegen und die Vieldeutigkeit der Sprache – die „mangelnde Finalität“ aller Begriffe – ist „positiv einzuschätzen“, so BUTLER 1998, S. 132.

¹¹⁹ Joan W. SCOTT, *Gender and the Politics of History*, New York 1999. Vgl. zu den Hintergründen und zur Funktionsweise von Scotts *gender*-Konzept HEY, S. 18ff. Es gibt zweifellos mehr Berührungspunkte zwischen Scott und Butler, doch angesichts eines literarischen Untersuchungsgegenstandes ist Butlers sprachphilosophische Theorie, die Sprache und Performativität als Konstituenten von Geschlecht ins Zentrum stellt, die geeignetere.

¹²⁰ SCOTT 1999, S. 2.

¹²¹ Peter K. STEIN, Die Musik in Gotfrids von Straßburg *Tristan*. Ihre Bedeutung im epischen Gefüge, in: *Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik u. germanist. Sprachwiss. aus d. Kreis d. Mitarb. 1964-1979* d. Inst. für Germanistik an d. Univ. Salzburg, hrsg. v. dems., Salzburg 1980 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 304), S. 569-694, hier S. 585.

personaler Identität“¹²² gelten kann. Von eben der Einsicht, die auch deshalb im vorausgehenden Kapitel ausführlich gewürdigt wurde, dass männliche oder weibliche Geschlechtsidentität keine feststehende, ahistorische und universelle Essenz darstellt, lebt die *gender*-orientierte Textanalyse.

En resumé eröffnen die Abkehr von ontologisierenden Begründungen der Geschlechterdifferenz und die Erkenntnis, dass es sich bei Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit um kulturelle Konstrukte handelt, die von der Gesamtheit der Diskurse ihrer Zeit konfiguriert sind und auf sie gleichermaßen prägend zurückwirken, die Möglichkeit, Geschlechterkonzeptionen in ihrem Wandel zu untersuchen. *Gender* ist demnach zu bestimmen als

„the understanding produced by cultures and societies of human relationships [...] between men and women. Such knowledge is not absolute or true, but always relative. It is produced in complex ways within large epistemic frames that themselves have an [...] autonomous history.“¹²³

Somit kann *gender* zu einer literaturwissenschaftlichen Analysekategorie werden.¹²⁴ Auf den Einwand, ob die Anwendung moderner Wissenschaftstheorien aufs Mittelalter nicht zwangsläufig zu Anachronismen führen muss,¹²⁵ lässt sich mit GAUNT erwidern:

„[E]ach generation of medievalists must ask new questions, the point being not simply to find out about the past, but to dialogue with it. Who can conduct a dialogue with someone else's questions?“¹²⁶

Dass dieser Dialog ein fruchtbarer ist, zeigt die Anerkennung, die die Geschlechterforschung in den letzten Jahren – nicht nur in der Mediävistik – gefunden hat und die sich in einer mittlerweile kaum überschaubaren Zahl von Publikationen niederschlägt. Für die mediävistische Literaturwissenschaft ist in erster Linie die bereits hervorgehobene Erkenntnis von *sex* und *gender* als kulturell bedingten und bestimmten Diskurssystemen unterworfenen Kategorien bedeutsam, weil sie es ermöglichen, zu verstehen, wie Geschlecht in bestimmten Texten be-

¹²² BENNEWITZ 2002b, S. 2.

¹²³ SCOTT 1999, S. 2.

¹²⁴ Vgl. dazu Renate HOF, Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. M. u. a. 1995b, insbesondere S. 96-122.

¹²⁵ Vgl. etwa GAUNT, S. 19.

¹²⁶ GAUNT, S. 19.

stimmter literarischer Gattungen zu einem bestimmten Zeitpunkt konstruiert ist. Dabei ist es

„not surprising that an idea like ‚gender‘, produced by and in a variety of modern critical discourses has no exact equivalent in medieval texts. Yet it does not follow that medieval texts are unable to perform the same intellectual operations as modern texts. [...] Medieval texts do not theorize gender in the same way as us, but this does not mean they do not theorize gender at all.“¹²⁷

Mittelalterliche Texte thematisieren *gender* „through their own practice“¹²⁸. Diese Praxis im *Tristan* zu erschließen, ist das Ziel dieser Arbeit. Zunächst aber ein Blick auf die wissenschaftliche Vorarbeit, die bisher in bereits vorliegenden Arbeiten die Figurenkonzeption oder explizit geschlechtergeschichtliche Aspekte im Roman betreffend geleistet wurde.

2.2 Bisherige Vorstufen und geschlechterorientierte Untersuchungen zu Gottfrieds *Tristan*

Obwohl

„innerhalb der Mediävistik [...] die [...] Rezeption der gender studies durch die Auseinandersetzung vor allem mit den Thesen Judith Butlers und Thomas Laqueurs eindeutig an theoretischem Profil und Anziehungskraft gewonnen [hat]“¹²⁹,

und obwohl der *Tristan* für eine *gender*-Interpretation – wie eingangs skizziert – ein großes Erkenntnispotential bietet, liegt derzeit noch keine Arbeit vor, die sich an einer umfassenden Deutung des Protagonistenpaares unter Berufung auf die Methoden und Theorien der Geschlechterforschung versucht. Bisher hat die Forschung sich nur einzelnen Aspekten des *Tristan* unter Rückgriff auf die Prämissen der *gender*-Forschung genähert. Oft beläuft sich die angekündigte Bezugnahme allerdings auf die oberflächliche Reproduktion von Geschlechterklischees oder auf Randbemerkungen. Dies gilt über den *Tristan* hinaus auch für den höfischen Roman allgemein, der nicht in dem Maße wie etwa die

¹²⁷ GAUNT, S. 19f.

¹²⁸ GAUNT, S. 288.

¹²⁹ Ingrid BENNEWITZ, Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters, in: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter: Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten, Münster 2002b (= Bamberger Studien zum Mittelalter; 1), S. 1-10, hier S. 1.

moralisch-didaktische Literatur oder andere erzählende Gattungen des Mittelalters zum bevorzugten Betätigungsfeld der *Gender Studies* zählt. Ganz anders stellt sich die Situation etwa für die Heldenepik dar. Zum *Nibelungenlied*¹³⁰ und zur *Kudrun*¹³¹, um zwei der bekanntesten Werke zu nennen, existieren einige Arbeiten, die ganz dezidiert die Methoden der *Gender Studies* einsetzen. Eine Erklärung für diesen Befund mag sein, dass Extreme – die problematischen Frauenfiguren des *Nibelungenliedes* und deren Konflikte mit dem anderen Geschlecht oder die lange Zeit als „patriarchale Musterfrau“¹³² vereinnahmte Kudrun – eher zur Erprobung der *Gender Studies* und ihrer Prämissen reizen als die dem ersten Anschein nach auf ihre epische Funktion reduzierten Charaktere des Artusromans¹³³ oder die ambivalenten Protagonisten des *Tristan*.

Die Dissertation von GISELA HOLLANDT¹³⁴ ist die erste Arbeit, die sich – noch werkimmanent-literaturpsychologisch – umfassend mit der Figurenkonzeption des *Tristan* auseinandersetzt, wobei HOLLANDT versucht, deren Funktionalisierung in ihrer Relation zur Handlung deutlich zu machen. Daran kann meine Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Narration und Geschlecht anknüpfen, wobei zu bedenken ist, dass HOLLANDTs Arbeit, der neben anderen Schwächen attestiert wurde „öfters vordergründig und naiv“¹³⁵ zu sein, nun fast vier Jahrzehnte zurückliegt.

Seit dem Umschlag der anfänglichen Skepsis gegenüber der feministischen bzw. geschlechtergeschichtlichen Forschung ab Ende der 1980er Jahre werden die Theorien und Zugänge der feministischen Literatur-

¹³⁰ Einen Überblick über die *Nibelungenlied*-Forschung aus geschlechtergeschichtlicher Perspektive gibt Ingrid BENNEWITZ, Das *Nibelungenlied* – ein ‚Puech von Chrimhilt‘? Ein geschlechtergeschichtlicher Versuch zum *Nibelungenlied* und seiner Rezeption, in: 3. Pöchlarn Heldenliedgespräch: Die Rezeption des *Nibelungenliedes*, hrsg. v. Klaus Zatloukal, Wien 1995, S. 32-52.

¹³¹ Zur Orientierung über *gender*-orientierte Studien zur *Kudrun* vgl. SCHMITT, S. 17ff.

¹³² SCHMITT, S. 17.

¹³³ So Robert BRAUNAGEL, Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters, Ingolstadt 2001, S. 149.

¹³⁴ Gisela HOLLANDT, Die Hauptgestalten in Gottfrieds *Tristan*. Wesenszüge – Handlungsfunktionen – Motiv der List, Berlin 1966.

¹³⁵ So Petrus W. TAX in seiner Rezension: Gisela Hollandt, Die Hauptgestalten in Gottfrieds *Tristan*. Wesenszüge – Handlungsfunktionen – Motiv der List, in: ZfdPh 88 (1969), S. 108-112.

wissenschaft auch in der deutschsprachigen Mediävistik vermehrt rezipiert. Allerdings ist das Erkenntnisinteresse zunächst auf Fragestellungen gerichtet, die eher dem Bereich der Frauen- als dem der Geschlechterforschung zuzurechnen sind.¹³⁶ Zu diesem Zeitpunkt richtet sich die Aufmerksamkeit der *Tristan*-Interpretationen ganz auf die weiblichen Handlungsträger. Die erscheinenden Arbeiten teilen sich ihrem Vorgehen und ihrem Forschungsziel nach in zwei Lager: Die eine Gruppe thematisiert die Frauengestalten im *Tristan* im Rahmen einer allgemeinen Untersuchung von Frauenfiguren in der höfischen Epik, um ihre Ergebnisse dann auf die realhistorische Situation der adeligen Frau im 12. und 13. Jahrhundert zu beziehen. Dazu zählen die Arbeiten von PETRA KELLERMANN-HAAF¹³⁷ und ROBERT BRAUNAGEL. Diese im wörtlichen Sinne auf „epische Breite“ zielenden komparatistischen Betrachtungen können natürlich die einzelnen Figuren in ihrer Vielschichtigkeit und ihrer strukturellen Bedeutung für das Erzählgeschehen nur bedingt würdigen.

Die zweite Gruppe von Arbeiten widmet sich intertextuell den Frauengestalten in den verschiedenen Tristandichtungen. Hier ist vor allem MARION MÄLZERS vergleichende Studie zu den Isolde-Gestalten zu nennen,¹³⁸ deren erklärtes Ziel es ist, zu untersuchen,

„inwieweit Nachwirkungen eines noch matristisch inspirierten keltischen Gedankenguts die Wesensart einzelner Isolde-Konzeptionen beeinflusst haben könnte.“¹³⁹

Nach einem „in dieser Form untragbar[en]“, weil „im globalen Rundumschlag“¹⁴⁰ abgehandelten Einführungsteil zur Verankerung des Forschungsgegenstandes in seinem realhistorischen Kontext zeichnet MÄLZER ausgehend von einem modifizierten, aber deswegen nicht min-

¹³⁶ Vgl. Ingrid BENNEWITZ, Frauenliteratur im Mittelalter oder feministische Mediävistik? Überlegungen der geschlechtergeschichtlichen Forschung in der germanistischen Mediävistik der deutschsprachigen Länder, in: ZfdPh 112 (1993), S. 383-394, hier S. 385.

¹³⁷ Petra KELLERMANN-HAAF, Frau und Politik im Mittelalter. Untersuchungen zur politischen Rolle der Frau in den höfischen Romanen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, Göttingen 1986 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik; 456).

¹³⁸ Marion MÄLZER, Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen. Ein Beitrag zum diachronischen Wandel, Heidelberg 1991.

¹³⁹ MÄLZER, S. 4.

¹⁴⁰ Ingrid BENNEWITZ, Mediävistische Neuerscheinungen aus dem Bereich der Frauen- und Geschlechtergeschichte, in: ZfdPh 113, S. 416-426, hier S. 420.

der problematischen Matriarchatsbegriff den diachronen Wandel der Isolde-Figuren von den keltischen Ursprüngen des Tristanstoffs bis zu den Gottfried-Fortsetzern Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg nach, wobei ihre psychologisierende, oft spekulative und von „anachronistischen Reprojektionen des modernen Betrachters bzw. der Betrachterin“¹⁴¹ durchgezogene Argumentationsweise die rhetorische Verfasstheit literarischer Figuren übersieht – dabei ist jedoch „female identity created in and through language.“¹⁴² Davon zeugt auch MÄLZERS Auffassung, die Isolde-Gestalten dürften nicht „primär in Ausrichtung auf den *riter*“¹⁴³ analysiert werden, „denn erst dann eröffnet sich die Möglichkeit, eine potentielle ‚Individualität‘ der Frauengestalten sichtbar zu machen.“¹⁴⁴ Entscheidend ist meiner Ansicht nach, dass die Besonderheit der Isoldefigur *nur* auf Tristan gerichtet ist und insofern die Spezifität Isoldes *auf jeden Fall* in Ausrichtung auf ihn zu untersuchen und zu erklären ist. Ganz anders MÄLZERS Hypothese:

„Gottfried hat das dem Tristan-Stoff urtümlich immanente, aktive, lange von einem feudal-patriarchalen Anspruch verdrängte Potential der Isolde-Gestalten erkannt. Davon ausgehend, versucht Gottfried zugleich die für Frauen unbefriedigende und herabwürdigende patriarchal tradierte Rollenverteilung zu durchbrechen und neue, erfülltere Möglichkeiten der Beziehung von Mann und Frau vorzuführen, die er mit seinen Vorstellungen von einem humanistischen Menschenideal verknüpft.“¹⁴⁵

Ungeachtet der kritischen Sichtweise hinsichtlich der jeweiligen Umsetzung des geschlechtergeschichtlichen Erkenntnisinteresses kommt den angesprochenen Arbeiten das Verdienst zu, dass sie, sei es über histori-

¹⁴¹ BENNEWITZ 1994, S. 421.

¹⁴² E. Jane BURNS, Bodytalk: When women speak in Old French literature, Pennsylvania 1993, S. 8. Dazu BENNEWITZ 1994, S. 421: „Das heißt nichts anderes, als an der Erzählstruktur und Handlungslogik des mittelalterlichen Textes vorbeizuiinterpretieren.“

¹⁴³ MÄLZER, S. 2.

¹⁴⁴ MÄLZER, S. 2.

¹⁴⁵ MÄLZER, S. 94. Nicht nur die von Jo Ann McNamara beleuchteten Umstrukturierungen im *gender*-System ab dem 11. Jh. lassen dagegen vermuten, dass der *gender trouble* in Gottfrieds *Tristan* mindestens so sehr auf das männliche wie auf das weibliche Geschlecht zielt. Vgl. dazu Jo Ann McNAMARA, *The Herrenfrage: The Restructuring of the Gender System, 1050-1150*, in: *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, ed. by Clare A. Lees, Minneapolis 1994, S. 3-29, sowie DIES. 1999, S. 1-24. Dieser letztgenannte Beitrag zeigt im Zusammenhang mit dem Niedergang des Römischen Reiches, dass die Zerstörung homosozialer ‚Arenen‘ eine männliche Identitätskrise nach sich zieht, die sich in Passivierung und Handlungsunfähigkeit des männlichen Subjekts äußert.

sche oder deskriptiv-textimmanente Methoden, Zugänge zum Figureninventar bzw. der weiblichen Hauptfiguren und somit einen Ausgangspunkt für eine *gender*-orientierte Untersuchung liefern.

Im Zuge der ersten feministisch ausgerichteten Interpretationen in der germanistischen Mediävistik, die neben Untersuchungen zum Frauenbild auch die Reihe matriarchatsgeschichtlicher Interpretationen weiterführten, sei ALBRECHT CLAASSENS Aufsatz¹⁴⁶ zur Rolle der irischen Königin Isolde in Gottfrieds *Tristan* genannt, „[e]ine ebenso unerwartete wie unkritische Fortsetzung der Matriarchatsdiskussion“¹⁴⁷. CLAASSEN sieht im Matriarchat „the dominant, although not overtly so, political structure“¹⁴⁸ des *Tristan*. Die partriarchalen Regenten übten, so CLAASSEN, zwar offiziell die Herrschaft aus, seien aber in Wirklichkeit nicht in der Lage, den beachtlichen Einfluss ihrer Ehefrauen zu kontrollieren. So habe Königin Isolde von Irland die wahre Macht inne, während König Gurmun nur als Moderator der Ratsversammlung fungiere. CLAASSEN resümiert: „From a feminist point of view, the true battle [...] at the Irish court [...] is carried out between representatives of matriarchy and patriarchy.“¹⁴⁹ Diese Schlussfolgerung dokumentiert eine unreflektierte Fortführung der zu dekonstruierenden Opposition der Geschlechter in CLAASSENS Ansatz, der damit der Komplexität der o. g. Gerichtsszene nicht gerecht werden kann.¹⁵⁰

Wenngleich ebenfalls eine eher plakative Gegenüberstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit MICHAEL DALLAPIAZZAS Aufsatz¹⁵¹ bestimmt, so kann er doch einer *gender*-Interpretation der Tristan- und der Isoldefigur einige wichtige Impulse geben. DALLAPIAZZA zeigt etwa, dass das

¹⁴⁶ Albrecht CLAASSEN, Matriarchy versus Patriarchy. The Role of the Irish Queen Isolde in Gottfried von Straßburg's *Tristan*, in: Neophilologus 73 (1989), S. 77-89.

¹⁴⁷ BENNEWITZ 1993, S. 385.

¹⁴⁸ CLAASSEN 1989, S. 84.

¹⁴⁹ CLAASSEN 1989, S. 86.

¹⁵⁰ Treffender erscheint mir die Interpretation, dass weibliche Macht nur unter männlicher Schirmherrschaft zur Entfaltung kommen kann, wie sie die Lesart von Ann Marie RASMUSSEN, „Ez ist ir g'artet von mir“. Queen Isolde and Princess Isolde in Gottfried von Straßburg's *Tristan und Isolde*, in: Arthurian Women. A Casebook, ed. by Thelma S. Fenster, New York u. a. 1996, S. 41-57, nahelegt.

¹⁵¹ Michael DALLAPIAZZA, Männlich-Weiblich: Bilder des Scheiterns in Gottfrieds *Tristan* und Wolframs *Titarel*, in: Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman. Ausgewählte Akten des XVII. internationalen Artuskongresses, hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Amsterdam u. a., S. 176-182.

sich am Schluss von Gottfrieds Fragment abzeichnende Scheitern der „absoluten Minne“¹⁵² zwischen Tristan und Isolde,

„allein der Unfähigkeit des Mannes zuzuschreiben ist, diese Liebe bis in die letzte Konsequenz zu leben, so, wie es Isot in ihrem verzweifelten, ahnungsvollen Abschiedsmonolog zu umreißen versucht.“¹⁵³

Männlichkeit, nicht Weiblichkeit, ist DALLAPIAZZA zufolge mit einem Mangel gleichzusetzen, mit dem Unvermögen, einer absoluten Liebe nach den Kriterien der *edelen herzen* die Treue zu halten:

„Gottfried entwickelt seinen Tristan [...] im Spannungsfeld zweier Arten von Liebe; eine, in der sich die totale Einheit einer Frau und eines Mannes hätte erfüllen sollen, ist von den Werten triuwe, staete, ere geprägt, die andere wird von geluste und gelange, von zwivel und von arcwan bestimmt. Schon früh wird klar, daß in Gottfrieds Werk allein die Frau diesen gerecht wird, der Mann aber zum Schluß von ihnen abfällt.“¹⁵⁴

Weiblichkeit erfahre hingegen im Rahmen des *huote*-Exkurses eine besondere Akzentuierung durch die von Gottfried thematisierte soziale Veränderlichkeit des „Eerbtēn“¹⁵⁵. Die Konsequenzen dieser beiden Erkenntnisse für das Geschlechter- und Machtverhältnis im Roman, nach denen zwangsläufig gefragt werden muss, bleiben jedoch unbenannt. Nur der Schlusssatz deutet einen Bezug zur Geschlechterrollen-thematik des Sammelbandes an, in dem DALLAPIAZZAS Aufsatz erschienen ist: „Gottfrieds Utopie einer Mann-Frau-Beziehung jenseits einer starren Geschlechtsrollenfixierung wird von der Realität am Ende eingeholt [...]“¹⁵⁶ Wenn DALLAPIAZZA diese Feststellung davon ausgehend trifft, „[d]aß Gottfried sich doch nicht völlig von den traditionellen Vorstellungen von den Unterschieden der Geschlechter zu lösen vermochte“, dann offenbart dies wie die Rede von der „starren Geschlechterrollenfixierung“ eine Untersuchungsperspektive, die in vielen Arbeiten von der Rückprojektion der modernen Vorstellung von der ‚Ordnung der Geschlechter‘ auf mittelalterliche Texte geprägt ist. Dass dieser ontologisierende Blick die Kategorie ‚Geschlecht‘ in mittelalterlichen Texten, in denen dieses männliche und weibliche Rollenverhalten eben

¹⁵² DALLAPIAZZA, S. 179.

¹⁵³ DALLAPIAZZA, S. 177.

¹⁵⁴ DALLAPIAZZA, S. 180.

¹⁵⁵ DALLAPIAZZA, S. 180. Vgl. dazu auch S. 34f.

¹⁵⁶ DALLAPIAZZA, S. 182.

erst erschrieben wird, nicht adäquat erfassen kann, zeigen die Arbeiten etwa CAROL J. CLOVERS, THOMAS LAQUEURS oder CLAUDIA HONEGGERS.¹⁵⁷

Im selben Sammelband findet sich auch der Aufsatz von RENATE DEIST.¹⁵⁸ DEIST zeigt, inwiefern „[t]he images of ‚sun‘ and ‚moon‘ are meant to designate the contrasting character traits of Isolde and Brangäne, but also of Isolde and Tristan.“¹⁵⁹ DEISTS Interesse gilt dem Dreiecksverhältnis Protagonist – Dame – Vertraute, über welches sich Protagonist und Dame, so die Verfasserin, definieren.

Für DEIST wird Brangänes Beraterfunktion aus ihrer Assoziation mit dem Mond erkennbar, dem nach der Vorstellung der antiken Mythologie die Kontrolle des Unbewussten und Geheimnisvollen zugeschrieben wird, das auch für die Anziehung der Geschlechter verantwortlich ist.¹⁶⁰ Im Gegensatz zu Brangäne beurteilt DEIST Isolde als passiv in der Planung der Liebesbeziehung zu Tristan und unfähig, Entscheidungen zu treffen, da sie als „Sonne“ an ihren „Handlungskreis“, den Eros, gebunden sei.¹⁶¹

„Brangaene possesses such knowledge [planning, pragmatism, cunning, the skill of knowing what is beneath a surface, M. U.] and Isolde does not. Isolde's capacity is limited to arrange and control on clearly visible planes [...]. Her inability for subtlety is contrasted with Tristan's skill [...]“¹⁶²

DEIST zufolge artikulieren sich mit den beiden mythologischen Prinzipien von Sonne und Mond konträr angelegte Wesenszüge. Zwischen Brangäne und Tristan hingegen sieht DEIST eine Affinität aufgrund ihrer gemeinsamen „Mondeigenschaften“ – Intuition, Vorausschau und Vorsicht¹⁶³ –, die in Isolde, der „Sonne“, ihren Widerpart haben. Isolde verkörpere als Sonne das männliche Prinzip, während Brangäne und Tristan als die dem Mond Assoziierten das weibliche Prinzip repräsen-

¹⁵⁷ Vgl. dazu S. 20ff. und 35ff.

¹⁵⁸ Rosemarie DEIST, *Sun and Moon: Constellations of Character in Gottfried's *Tristan* and Chrétien's *Yvain**, in: *Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman*. Ausgewählte Akten des XVII. internationalen Artuskongresses, hrsg. v. Friedrich Wolfzettel. Amsterdam u. a. 1995, S. 50-65.

¹⁵⁹ DEIST, S. 64.

¹⁶⁰ Vgl. DEIST, S. 52.

¹⁶¹ DEIST, S. 52.

¹⁶² DEIST, S. 64.

¹⁶³ Vgl. DEIST, S. 54.

tierten.¹⁶⁴ Diese Einschätzung greift jedoch in ihrer Schwarz-Weiß-Argumentation zu kurz und übersieht wichtige geschlechterspezifisch relevante Details in der Beziehung von Tristan und Isolde. Insgesamt ist DEISTS Beitrag noch spürbar von der matriarchatsgeschichtlichen Betrachtungsweise geprägt.

Der aktuellen Diskussion deutlich näher steht ANN MARIE RASMUSSEN, die sich mit ihrer Bezugnahme auf JULIA KRISTEVA im poststrukturalistischen Paradigma verortet und mit der von ihr untersuchten Verknüpfung von Weiblichkeit und Macht erstmals den *gender*-spezifischen Zusammenhang von Geschlecht und Macht im *Tristan* thematisiert. RASMUSSENS Hauptaugenmerk gilt ebenfalls der Textpassage des Hofgerichts, die die Scharfsinnigkeit, Eloquenz und Macht der irischen Königin deutlich hervortreten lässt. Nachdem König Gurmun seine Frau bevollmächtigt hat, im Namen der königlichen Familie zu sprechen, folgt ein Wortgefecht zwischen ihr und dem betrügerischen Truchsesen: „[T]ruth and deception, conventional notions of femininity and masculinity – in a word, gender issues – become weapons in the struggle.“¹⁶⁵ Allerdings steht und fällt der Einfluss der Königin bei allem Scharfsinn und aller Wortgewandtheit mit der Bereitschaft des Königs, seiner Ehefrau diese Handlungsfreiheit zu gewähren, d. h. die Macht der Königin ist von der Liebe und Wertschätzung des Königs für seine Ehefrau abhängig. Dieser Zusammenhang rückt den Liebestrank, den die irische Königin für ihre Tochter braut, in ein neues Licht:

„Queen Isolde intends not just that love find a place in the arranged marriage between Mark and Princess Isolde [...], but that a Queen's political power find a place in her daughter's marriage. In other words: this epic is not only about romantic love, not only about male power struggles, but also about a noblewoman's knowledge of her limited right to political power, and her manipulation of available resources.“¹⁶⁶

Unter Bezugnahme auf KRISTEVAS Konzepte von weiblicher „monumentaler“ und männlicher „linearer“ Zeit¹⁶⁷ entwickelt RASMUSSEN im Folgenden die These, dass das weibliche, sämtliche weibliche Hauptfi-

¹⁶⁴ Vgl. DEIST, S. 57 bzw. 59.

¹⁶⁵ RASMUSSEN 1996, S. 47.

¹⁶⁶ RASMUSSEN 1996, S. 49.

¹⁶⁷ Vgl. Julia KRISTEVA, *Women's Time*, in: *The Kristeva Reader*, ed. by Toril Moi, New York 1986.

guren umfassende Kontinuum den Verlauf der männlichen Zeitkurve regelrecht durchkreuzt und ihr eine neue Richtung gibt.

Auch INGRID STRASSERS Aufsatz¹⁶⁸, der im Untertitel verspricht, den *Tristan* „gegen den Strich“ zu lesen, befasst sich mit Mutter und Tochter Isolde. In einer eng am Text verlaufenden Analyse zeichnet STRASSER dazu zunächst, der Romanchronologie folgend, die Figuren der drei Isolden, d. h. einschließlich Isolde Weißhands nach. Der zweite Schritt besteht in der von der feministischen Psychoanalyse geprägten Deutung dieser Frauenfiguren im Hinblick auf ihre Bedeutung für den Protagonisten Tristan. STRASSER sieht

„in diesen drei Frauenfiguren männliche Wünsche und Ängste, Phantasien und Traumata in einem metafiktiven Frauenbild in eins [ge]mischt, das helfende und heilende lebensspendende und dominierende Mutter, form- und bildbare, aber auch lockend-verführnde und verführbare Geliebte, Gattin und Ehefrau ununterscheidbar zugleich ist [...]“¹⁶⁹

Aufgeteilt auf drei Isolden kann man also im *Tristan* – mit BEAUVOIR gesprochen – die ‚Ästhetisierung des patriarchalen Weiblichkeitsmythos‘ feststellen. Wie DALLAPIAZZA weist STRASSER auf die „Ungleichheit und Diskrepanz“¹⁷⁰ sowohl im Hinblick auf das Geschlechterverhältnis als auch auf die Treue in der Liebe hin. Sie bringt das Scheitern dieser Liebe mit der von ihr zuvor aufgedeckten Weiblichkeitskonstruktion in Verbindung und wirft psychologisierend-spekulativ die Frage auf,

„[o]b nicht einer der möglichen Gründe für das Scheitern des Programms darin liegen könnte, daß man, anstatt rational Personen zum ergänzenden Du zu wählen, irrational genug, diskrepanten Wunschbildern und Phantasmen anheimfällt?“¹⁷¹

Mit STRASSER berührt sich BRIGITTE SCHÖNINGS¹⁷² Deutung der Isolde-Figuren. Sie zeigt anhand eines Vergleichs der Isolde-Weißhand-Epi-

¹⁶⁸ Ingrid STRASSER, *Isold*, die Mutter, *Isold*, die Tochter, und *Isold als blanche* [sic] *mains*. Überlegungen zu drei Frauenfiguren in Gottfrids *Tristan* oder: *Tristan gegen den Strich* gelesen, in: *Der Tristan* in der Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Paola Schulze-Belli und Michael Dallapiazza, Triest 1990, S. 67-78.

¹⁶⁹ STRASSER, S. 76.

¹⁷⁰ STRASSER, S. 77.

¹⁷¹ STRASSER, S. 78.

¹⁷² Brigitte SCHÖNING, Name ohne Person. – Auf den Spuren der Isolde Weißhand, in: *Der frauen buoch*. Versuche zu einer feministischen Mediävistik, hrsg. v. Ingrid Bennewitz, Göttingen 1989 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik; 517), S. 159-178.

sode bei Eilhart, Thomas und Gottfried, dass „die mittelalterlichen Tristan-Dichter Isolde Weißhand nicht zu einer eigenen Person werden lassen.“¹⁷³ Vor allem Gottfried funktionalisiere Isolde Weißhand durch ihre Namensgleichheit mit der blonden Isolde insofern zu einem „sprachtheoretischen Exemplum“¹⁷⁴, als er über diesen Namen die sich durch den ganzen Roman ziehende Diskussion um die Erkenntnisfähigkeit durch Sprache noch einmal aufgreife. Für die Entscheidung über die literarische Existenz einer Figur ist SCHÖNINGS Kriterium einer eigenen Vita meines Erachtens weniger zwingend als ihre Feststellung, Isolde Weißhands „Nicht-Existieren“ sei durch ihr Existieren nur um der anderen Isolde willen bedingt.¹⁷⁵ Auch Brangäne hat keine eigene Geschichte, ihr wird man aber ihre literarische Existenz kaum absprechen. Knapp stellt SCHÖNING am Ende ihres Beitrags die Verbindung zur *gender*-Thematik her und konstatiert nach einem vergleichenden Blick auf Konrads von Würzburg *Engelhard*, dass die von ihr untersuchte Nichtexistenz einer literarischen Gestalt geschlechtsspezifisch ist, denn: „Der [eigene, M. U.] Name ist [...] verlässlicher Ausdruck der (männlichen!) Identität.“¹⁷⁶

INGRID BENNEWITZ¹⁷⁷ demonstriert, welchen Erkenntnisgewinn die Anwendung der *Gender Studies* in der germanistischen Mediävistik bringt und wie diese sich in der Praxis gestalten kann. In Auszügen wird dazu die Inszenierung adeliger Weiblichkeit in den diversen Gattungen der mittelalterlichen Literatur unter die Lupe genommen. BENNEWITZ thematisiert aber auch das theoretische Fundament ihres Interpretationsansatzes und diskutiert die Leistungsfähigkeit von *gender* als Analysekategorie in der mediävistischen Literaturwissenschaft. Im Mittelpunkt der Studie steht das Phänomen der „Kenntlichmachung des Sonderfalls ‚weiblicher Körper‘ über das Medium der Literatur“¹⁷⁸. BENNEWITZ kann zeigen, wie in der mittelalterlichen Literatur der „angestrengte Versuch einer normativen Konditionierung [unternommen

¹⁷³ SCHÖNING, S. 161.

¹⁷⁴ SCHÖNING, S. 169.

¹⁷⁵ Vgl. SCHÖNING, S. 164.

¹⁷⁶ SCHÖNING, S. 178.

¹⁷⁷ Ingrid BENNEWITZ, *Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Braunschweig 1996.

¹⁷⁸ BENNEWITZ 1996, S. 7.

wird], die sich im wesentlichen der Strategien raumzeitlicher und mentaler Reduktionierung bedient“¹⁷⁹, denen auch die blonde Isolde unterworfen ist. Insbesondere in den epischen Gattungen sei eine Ornamentalisierung und Fragmentierung des weiblichen Körpers zu beobachten, die auf seine Stilisierung als das Andere, Exotische, Fremde zielen. Weiblichkeit rücke quasi die Bühne der männlichen Selbstdarstellung ins rechte Licht¹⁸⁰.

WILL HASTY stellt die Frage nach dem Verhältnis von Liebe – verkörpert von Tristan und Isolde – und Macht – verkörpert von Marke und seinem Hof. HASTY zeigt, dass es sich um eine dynamische Relation handelt, zwei Pole, deren Interessen auf den ersten Blick unvereinbar scheinen: Der Hof verfolgt die Liebenden, weil sie eine unakzeptable Bedrohung der Gesellschaft darstellen, deren grundlegende Werte ihre Liebe untergräbt. Das Paar wiederum treibt sein Betrugsspiel gegenüber Marke und dem Hof. HASTY schlägt allerdings eine differenzierte Lektüre dieser meist statisch interpretierten Opposition vor, um den Blick zu öffnen auf ein dynamisches Verhältnis, das neben konfligierenden Momenten auch Momente der Gleichheit kennt: „[T]he interests of power and of love contend, overlap, and merge in a relationship that is, like Gottfried’s poem itself, without closure.“¹⁸¹ Im Gegensatz zur Harmonie von Liebe und Machtinteressen durch die geheimgehaltene Liebe zwischen Riwalin und Blanscheflur, die erst mit Tristan offen verwirklicht wird, läuft die Liebe zwischen Tristan und Isolde den Interessen der von Hof und König vertretenen Macht zuwider, bedroht die Gesellschaft und Markes Autorität als Herrscher. Diese subversive Liebe ist erstaunlicherweise zugleich auch Garant für die Ordnung am Hof, wenn die Interessen der Liebenden und der Gesellschaft übereinstimmen. Korrespondierende Interessen von Macht und Liebe stellt HASTY z.B. für die Gandin-Episode fest. Auch dass Isolde Tristan in Markes Abwesenheit als Beschützer wählt, kommt beiden Seiten entgegen: Tristan ist Isoldes Geliebter und gleichzeitig der fähigste von Markes Männern. Das entscheidende Ergebnis von HASTYS Untersuchung betrifft die so schwer erklärbare

¹⁷⁹ BENNEWITZ 1996, S. 7.

¹⁸⁰ Vgl. BENNEWITZ 1996, S. 12.

¹⁸¹ Will HASTY, *Tristan and Isolde, the Consummate Insiders: Relations of Love and Power in Gottfried von Straßburg’s *Tristan**, in: Monatshefte für deutschsprachigen Unterricht 90 (1998), S. 137-147, hier S. 138.

Untätigkeit des Königs angesichts des sich doch immer deutlicher herauskristallisierenden Ehebruchs. Marke ist deswegen ebenfalls an der Aufrechterhaltung der Liebe gelegen, „for only this can prevent his courtly order from unravelling in a different and more overtly tragic drama over which he has little or no control.“¹⁸² Seine Ergebnisse bestätigen die schon angesprochene enge Verbindung zwischen Macht und *gender*, insofern sie die Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit als Produkt spezifischer Machtformationen im Roman erkennbar werden lassen.

KARINA KELLERMANN¹⁸³ greift die im Zuge der sogenannten „anthropologischen Wende“ in der Literaturwissenschaft wie in anderen Kulturwissenschaften thematisierte literarische Inszenierung des Körpers als Zeichen auf. In engster Anlehnung an HORST WENZELS¹⁸⁴ Theorie von der Repräsentationsfunktion und symbolischen Struktur des sozialen Körpers verdeutlicht sie am „Störfall“ von Tristans „aus der Form“ geratenem höfischen Körper, wie diese Verletzung über seinen physischen, privaten Körper hinaus, auch seinen öffentlichen, repräsentativen Körper in Mitleidenschaft zieht.

Für die Welt des Kampfes, die – nicht nur im *Tristan* – eine Welt der „Zerstückelung“ und der Demontage ist, zeigt KELLERMANN die Regelmäßigkeit auf, welcher diese Demontage folgt. Der Prozess beinhaltet ebenso Phasen der Unversehrtheit bzw. der Wiederherstellung des beeinträchtigten physischen wie gesellschaftlichen Körpers. In allen drei Bereichen, Kampf, Liebe und Gesellschaft, wird die Funktion der involvierten Körper als Zeichenträger der adeligen Repräsentation ersichtlich. Sie sind Artefakte, „Wunderwerke“, geschaffen von der „Kunstherrlichkeit der höfischen Kultur.“¹⁸⁵ KELLERMANNs Untersuchung zielt darauf ab, „künstliche Einheit und ihre Zerlegung“ als „Gottfrieds übergreifendes poetologisches Prinzip“ sichtbar zu machen, „so daß die Ganzheit im-

¹⁸² HASTY, S. 144.

¹⁸³ Karina KELLERMANN, *und vunden vür ir herren da einen zestucketen man*. Körper, Kampf und Kunstwerk im *Tristan*, in: *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg: Symposium Santiago de Compostela*, 5.-8. April 2000, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002, S. 131-152.

¹⁸⁴ Horst WENZEL, Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 171-208.

¹⁸⁵ KELLERMANN 2002, S. 135.

mer eine gestaltete und gestiftete ist [...].“¹⁸⁶ Wenn diese Erkenntnis auch die Antwort auf die sich daraus ergebende Frage nach den Konsequenzen für die Kategorie ‚Geschlecht‘ unbeantwortet lässt, so reflektiert sie doch die neue Sichtweise der Kategorie ‚Körper‘ in der Mittelalterphilologie der 1990er Jahre.

Den ersten Versuch, die Theorien JUDITH BUTLERS für den *Tristan* fruchtbar zu machen, unternimmt, soweit ich sehe, JAMES A. SCHULTZ¹⁸⁷. SCHULTZ stellt für Gottfrieds *Tristan* fest: Wenn Körper als begehrenswert beschrieben werden, werden keine geschlechtsspezifischen Merkmale genannt. Ebenso geschlechtsunspezifisch erscheinen die Körperpartien, die in die Beschreibung männlicher oder weiblicher Schönheit einfließen. Die Antwort auf die Frage, wie dann das sexuelle Gefüge funktioniert, welches sicherstellt, dass Männer Frauen und Frauen Männer begehren, gliedert sich bezugnehmend auf *sex*, *gender* und Begehren in die folgenden drei Aspekte: 1. Begehrte Körper im *Tristan* sind homomorphe Körper.¹⁸⁸ In ihrer literarischen Darstellung offenbaren Körper ihren sozialen Stand, nicht aber ihr biologisches Geschlecht (*sex*). 2. Die Kenntlichmachung des anatomischen Geschlechts geschieht mittels der Kleidung, d. h. *gender*-bezogene Details treffen Aussagen über *sex*. Hier trifft sich SCHULTZ mit LAQUEUR bzw. BUTLER hinsichtlich der Sicht des Körpers als einer soziologischen Kategorie bzw. als kulturell konstruiert. 3. Die ästhetischen Strukturen des Begehrens richten sich nach dem begehrten Objekt. Das heutige Verständnis von Sexualität als identitätskonstituierend kann demnach nicht auf das Mittelalter übertragen werden, wo „the forms of desire are not authentic manifestations of an individual identity but rather cultural paradigms by which patriarchal power reproduces itself.“¹⁸⁹

Ist ein Mann Gegenstand weiblichen Begehrens, kennzeichnet einerseits eine unverblünte Direktheit in der Beschreibung die Artikulation dieses Begehrens, andererseits erweckt das Betrachten nicht zwangsläufig den Wunsch, den Begehrten auch zu besitzen. Anders begehren

¹⁸⁶ KELLERMANN 2002, 152.

¹⁸⁷ James A. SCHULTZ, *Heterosexuality before Heterosexuality in Gottfried's Tristan*, in: *Constructing Medieval Sexuality*, ed. by Karma Lochrie, Peggy McCracken, and James A. Schultz, Minneapolis u. a. 1997, S. 91-110.

¹⁸⁸ Vgl. auch S. 97, 187 und 265.

¹⁸⁹ SCHULTZ, S. 103.

Männer Frauen: Auf ihnen verweilt zunächst der Blick, um dann noch einmal an betrachtete Stellen zurückzukehren, was den Wunsch auslöst, diese Frau auch zu besitzen. SCHULTZ rekurriert in seiner Untersuchung auf den bei BUTLER als „Materialisierung“ bezeichneten Prozess, bei dem aus Diskursen zur Geschlechtsidentität (*gender*) vergeschlechtlichte Körper (*sex*) werden.¹⁹⁰ Den Dreh- und Angelpunkt in diesem Prozess bildet die Performativität von Diskursen zur Geschlechtsidentität und anderen „Markern“. SCHULTZ veranschaulicht dies anhand der Tatsache, dass Kleidung *sex* sichtbar macht: „It creates the gendered body.“¹⁹¹ In den von SCHULTZ untersuchten Textstellen wird außerdem die Prägung des „Natürlichen“ durch das Soziale deutlich, eine von BUTLER als Konfiguration bezeichnete regulierende Norm innerhalb des Materialisierungsprozesses. Weitere Regulatoren betreffen neben derartigen Naturalisierungseffekten die psychische Dimension. Der Körper ist demnach das mikroskopische Abbild seiner Gesellschaft. So resümiert dann auch SCHULTZ, dass die Körper in Gottfrieds *Tristan*

„are bodies that, although beautiful and desirable, do not distinguish morphologically between male and female. [...] And yet Gottfried's bodies can easily be distinguished by class: [...] Noble bodies reveal class more readily than desirable bodies reveal sex – even when the noble bodies look least courtly and the desirable bodies look most beautiful.“¹⁹²

In der höfischen Gesellschaft in Gottfrieds *Tristan* zielt die Inszenierung von Körpern also nicht vorrangig auf die Geschlechtsmarkierung, sondern auf die Kenntlichmachung von Adel als höfischem Pendant zur modernen Identitätskonstituente der *class*, die eng mit *gender* verknüpft ist.

Erwähnt sei abschließend die Dissertation von ALEXANDRA STERLING-HELLENBRAND¹⁹³, die basierend auf SIGRID WEIGELS Konzept der Topographien der Geschlechter eine Geschlechtertopographie für den *Erec*, *Iwein*, *Parzival* und *Tristan* zum Ziel hat. Ihr vielversprechender Ansatz geht jedoch über die Auflistung der Hauptschauplätze mit anschließender Rekapitulation der Handlung kaum hinaus. Unbestreitbar

¹⁹⁰ Vgl. hierzu VILLA, S. 77-101.

¹⁹¹ SCHULTZ, S. 97.

¹⁹² SCHULTZ, S. 95.

¹⁹³ Alexandra STERLING-HELLENBRAND, *Topographies of Gender in Middle High German Arthurian Romance*, New York u. a. 2001.

ist Irland ein Ort weiblicher Macht, doch fehlt eine weiterführende Funktionalisierung dieses Befundes. Auch die Äußerung, Isolde sei „a figure, who cannot be fixed into being“¹⁹⁴, ist eine Feststellung, die mehr als eine Randbemerkung zu Tristans Verwirrung in der Isolde-Weißhand-Geschichte hergeben sollte. Die Arbeit habe „gender topographies as an [sic] mechanism for the construction and inscription of gender roles“¹⁹⁵ untersucht, so das Schlusskapitel; das anfangs gegebene Versprechen, den Leser über die einzigartige De- und Rekonstruktion in den untersuchten Romanen einen Blick auf die Struktur des jeweiligen *gender*-Systems erhaschen zu lassen,¹⁹⁶ wird jedoch nicht eingelöst. Die angeführten methodischen Grundlagen und *gender*-Prämissen bleiben Postulate, denen keinerlei Interpretation folgt, um zu belegen, was im Fazit als „threat of destabilization“¹⁹⁷ der patriarchalen Ordnung der Geschlechter im *Tristan* beurteilt wird. Dieser Einschätzung – wenn gleich die Basis unklar ist, auf der sie gewonnen wurde – wie auch STERLING-HELLENBRANDS Fazit ist absolut zuzustimmen: „Romance might ‚play‘ with subversion only in order to contain it again in the last verse [...]“¹⁹⁸ Ihre Gültigkeit zu untermauern, stellt ein Ziel dieser Arbeit dar.

Im Zuge dieses Forschungsüberblicks manifestiert sich die Verschiebung des Erkenntnisinteresses in der feministischen Mediävistik von der Analyse der Frauen- und Männerbilder vor ihrem realhistorischen Hintergrund in ihren Anfängen hin zu den kultur- und diskursgeschichtlichen Bedingungen, die das Auftreten bestimmter Geschlechterentwürfe regeln.¹⁹⁹ Neben sozio-kulturellen Aspekten des Geschlechts ist inzwischen der Körper ein fester Bestandteil in geschlechtergeschichtlichen Interpretationen, und auch ‚der Mann‘ als ‚Geschlechtswesen‘ ist in den Blick der *gender*-Forschung gerückt. Zu Recht, wie die Begrenztheit der zu gewinnenden Erkenntnisse ohne den Einbezug der Kategorie ‚Geschlecht‘ in der Arbeit von ANNETTE GEROK-REITER zeigt, deren Ziel darin besteht,

¹⁹⁴ STERLING-HELLENBRAND, S. 185.

¹⁹⁵ STERLING-HELLENBRAND, S. 208.

¹⁹⁶ STERLING-HELLENBRAND, S. XVI.

¹⁹⁷ STERLING-HELLENBRAND, S. 211.

¹⁹⁸ STERLING-HELLENBRAND, S. 213.

¹⁹⁹ Vgl. auch SCHNELL 1998, S. 309.

„anhand eines spezifischen Textkorpus die Vielfalt der Semantisierungsstrategien von Individualität im Sinn der historischen Semantik heraus[zu]arbeiten und zugleich die Bedingungen für die Möglichkeit jener Semantisierung unter prinzipiellen Gesichtspunkten [zu] erfassen.“²⁰⁰

„Das Spiel mit der Norm“²⁰¹ im *Tristan* lässt sich mit der Affirmation oder Negation des Adaequationmodells, d. h. der Entsprechung von innerlicher und äußerlicher Verfasstheit der Protagonisten nämlich nur sehr partiell erfassen²⁰² und unter Verzicht auf damit verbundene Narrationssysteme auch nicht in eine konsistente Deutung überführen. Trotz etlicher vorliegender Arbeiten zur konfigurierenden Wirkung von narrativen Strukturen und Gattungskontexten in literarischen Texten ist deren Einfluss auf Geschlechterentwürfe bislang weitgehend unbeachtet geblieben. Dieses Bedingungsgefüge war bisher nur Gegenstand einer Studie von SIMON GAUNT, die zusammen mit den Theorien von BUTLER und LAQUEUR das Fundament meiner Untersuchung bildet.

2.3 Narrative Konstituenten von ‚Geschlecht‘ in Gottfrieds *Tristan*

Die vieldiskutierte Frage, inwiefern man in der mittelhochdeutschen Literatur überhaupt von Gattungen sprechen kann, ist von KLAUS GRUBMÜLLER im Bemühen um eine historisch adäquate Definition folgendermaßen beantwortet worden: Über die Gattungszugehörigkeit eines Textes sei danach zu entscheiden, ob er teilhabe an der Tradition „seiner“ Gattung, indem er sich auf die literarische Reihe beziehe, die der Gattungsname bezeichne. GRUBMÜLLER schlägt demnach vor,

„Gattungen [...] nicht als klassifikatorische Systeme [zu betrachten], sondern konsequent als literarische Reihen, von denen zu verlangen ist, daß die aufeinander folgenden Elemente oder Stufen sich – kontinuierlich oder diskontinuierlich – aber auf jeden Fall erkennbar und beschreibbar aufeinander beziehen.“²⁰³

²⁰⁰ Annette GEROK-REITER, Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen u. a. 2006, S. 8.

²⁰¹ GEROK-REITER, S. 148.

²⁰² Das bedingt natürlich auch die Auswahl nur einiger exemplarischer Szenen: Tristan als Wunderkind, Tristan als Ritter und Brautwerber und die Isolde-Weißhand-Geschichte.

²⁰³ Klaus GRUBMÜLLER, Gattungskonstitution im Mittelalter, in: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.-11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 193-210, hier S. 200f.

So hat Gottfrieds *Tristan* wohl unbestritten Anteil an der Tradition der Gattung des höfischen Romans²⁰⁴. Als solchen weisen ihn die Hauptmerkmale der Fiktionalität, der höfischen Gesellschaft als historischem Bestimmungsort, der Liebe als zentralem Element und der Entwicklung eines komplexeren Modells literarischer Subjektivität aus.²⁰⁵ Dennoch ist der Text weitaus vielschichtiger, als dass eine derartige Klassifizierung und ein zwangsläufig abstrahierendes Konstrukt wie der Gattungsbe- griff seiner Komplexität gerecht würden, die insbesondere Gottfrieds *Tristan* immer wieder zum Gegenstand der Forschung werden lässt, ohne dass der Text in einer harmonischen Gesamtdeutung zu fassen wäre.

Gattungsbezeichnungen im Zusammenhang mit Aussagen über Männ- lichkeit als literarische Ästhetisierungen von ‚Geschlecht‘, die nur be- schrieben werden können, sind in der folgenden Untersuchung und vor dem Hintergrund von GRUBMÜLLERS offenem Gattungsbegriff deskrip- tiv zu verstehen. Wenn von „höfischer Männlichkeit“ oder „heroischer Männlichkeit“ die Rede ist, so impliziert „höfisch“ zwar sicher gestal- terische Parallelen zu Protagonisten aus den zeitgenössischen höfischen Romanen – insbesondere den Artusromanen –, während „heroisch“ auf Heroen der Heldenepen zielt. Daneben zeigen die beiden Adjektive jedoch auch eine besondere Betonung des Höfischen im Hinblick auf die höfische Kultur bzw. eine außergewöhnliche Martialität oder Vehe- menz in der Kampfdarstellung, die die Intensität entsprechender Sze- nen in der Heldenepik mitunter auch übersteigt.²⁰⁶ D. h. beide Großgat- tungen bilden durchaus die Hintergrundfolie der Analyse, wobei für die ‚Spuren‘ beider *genres* in Gottfrieds *Tristan* gilt, was GERD DICKE über auf epische Kleinformen zurückgeführte „Erzähltypen“ im *Tristan* ge- äußert hat, nämlich dass

„man es [beim *Tristan*, M. U.] mit einem hochgradig intertextuellen Roman zu tun [hat], in dem zahlreiche andere Texte und deren generierende Muster latent prä-

²⁰⁴ Zur Gattungsdefinition des höfischen Romans vgl. Joachim BUMKE, Höfischer Roman, in: Sachlexikon Literatur, hrsg. v. Volker Meid, München 2000, S. 380-386.

²⁰⁵ Vgl. GAUNT, S. 71.

²⁰⁶ Die Analyse von Isolde als Weiblichkeitskonzeption bleibt von gattungsspezifischen Implikationen nicht etwa unberührt, denn sie ist in Zusammenhang mit der Männlichkeitskonzeption Tristans zu sehen und so ebenfalls der Interdependenz von *genre* und *gender* unterworfen. Vgl. dazu auch Kap. 2.3.1.

sent und mitsamt ihren Stofftraditionen an der Sinnbildung beteiligt sind“, wobei „sich die Transformationen des Romans offenbar nicht auf konkrete textliche Ausformungen der beigezogenen Stoffe richten, [...] sondern ihren Ausgangs- wie Bezugspunkt gewissermaßen in dem haben, wovon einzelne Erzählungen Versionen sind.“²⁰⁷

So gibt es weite Bereiche, in denen sich in der Konzeption von Männlichkeit höfischer Roman und Heldenepik überlappen, und es wird zu zeigen sein, dass der *Tristan* nur zum Teil der höfische Roman schlechthin ist, als der er literaturgeschichtlich vermittelt wird. Denn der Tristanstoff, dem CHRISTOPH HUBER als Basis einer jener „spezifisch mittelalterlichen Mythen“ eine bis heute „unverwüstliche Produktivität“ attestiert,

„umfaßt ein Erzählgefüge von hoher Komplexität, in dem sich in den verschiedenen Fassungen archaische Muster mit schnell wechselnden, raffinierten Moden der höfischen Liebeskultur überlagern. Im Mittelpunkt des Stoffes steht die Figur der ‚Passion‘, der überwältigenden, leidenschaftlichen Liebe [...].“²⁰⁸

Dieses „Erzählgefüge“, die darin verarbeiteten narrativen Muster und die Diskurstraditionen, die die spezifische Liebeskonzeption des *Tristan* – *amour passion* und *ennobling love* – in eins fügt, interagieren mit den Geschlechterkonzeptionen des Textes.

2.3.1 Gattungszugehörigkeit

Eine umfassende Studie zur Interdependenz der Kategorien ‚Gattung‘ und ‚Geschlecht‘ verdankt – nicht nur die französische – Mediävistik SIMON GAUNT. Seine u. a. für die altfranzösische Heldenepik, den altfranzösischen Roman und das *fabliau* entwickelte Theorie stellt ein vielversprechendes Analyseinstrumentarium für die Untersuchung der Geschlechterkonzeptionen im *Tristan* bereit.²⁰⁹ GAUNT fokussiert *gender* explizit als Konstrukt, „as a theoretical idea [...] in the political unconscious of

²⁰⁷ DICKE 1997, S. 11.

²⁰⁸ HUBER 2001, S. 9.

²⁰⁹ Ann MINDNICH, *Male bonding* – Männerfreundschaft und ritterlicher Zweikampf in Bertholds von Holle *Demantín*, in: *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. v. Martin Baisch, Hendrikje Haufe, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer und Andrea Sieber, Göttingen 2003, S. 233-258, hier S. 235, zufolge stellt „die Differenzierung zwischen den einzelnen Gattungen des höfischen Romans in der wegweisenden Studie GAUNTS zum Zusammenhang von *gender* und Genre ein Desiderat“ dar.

medieval culture in that a desire to negotiate and to renegotiate what masculinity and femininity are underscores many texts.“²¹⁰ Demzufolge versteht er *gender* als die Bedeutung, die den anatomischen Unterschieden zwischen den Geschlechtern in der jeweiligen Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt zugewiesen wird. Machtstrukturen oder die Ordnung der Geschlechter in der Gesellschaft werden GAUNT zufolge über die jeweiligen Geschlechterentwürfe in den einzelnen Gattungen unterschiedlich ‚kommentiert‘; *genre* fungiert quasi als Metaebene des gesellschaftlichen Machtdiskurses. Um die sozio-historischen Implikationen des Gefüges von Gattung und Geschlecht geht es im *Tristan* nicht; GAUNTS Feststellung, dass es einen Zusammenhang zwischen *genre* und *gender* als literarischen Kategorien²¹¹ gibt, kann jedoch grundlegend dazu beitragen, die Geschlechterkonzeptionen im *Tristan* zu beschreiben und vor dem Hintergrund der verschiedenen ‚Erzählgefüge‘ innerhalb des Textes zu erklären.²¹²

GAUNT zufolge wird im altfranzösischen Roman die Identität des Protagonisten über das für die Bildung männlicher Hierarchien in der adeligen Gesellschaft zentrale Thema des Frauenaustauschs konstruiert, d. h. in Relation zu den weiblichen Figuren. GAUNTS Blick richtet sich dabei auf das neue männliche Identitätskonstrukt, das der höfische Roman einhergehend

²¹⁰ GAUNT, S. 288.

²¹¹ GAUNT, S. 15, unterstreicht die Besonderheit der Literarizität dieser Größen aufgrund ihrer größeren Aussagekraft im Vergleich zu ihrer historischen Realität, indem er darauf hinweist, dass „the representation of gendered individuals within cultural artefacts like texts need not reflect accurately the situation of gendered individuals within historical sex/gender systems; on the contrary such representations may distort social structures to justify and explain differences and hierarchies that are the product of culture rather than of biological difference.“ Ich vernachlässige zunächst die sozialgeschichtlichen Faktoren mit Verweis auf SCHNELL 1998, S. 309, der argumentiert: Wenn Geschlecht als Produkt kultureller Praktiken, literarischer Inszenierungen und textueller Funktionen zu verstehen sei, dann müsse sich das Interesse eines Textwissenschaftlers in erster Linie auf die Analyse der verschiedenen Funktionen und Diskurse richten – in meinem Fall Gattung und narrative Muster –, die ein bestimmtes *gender*-Konzept bedingten. Wenn *gender* keine ontische Größe, sondern abhängig von wechselnden Funktionen des Redens sei, dann müssten von der Literatur- und Diskursgeschichte vorrangig die Mechanismen der Produktion von Männer- bzw. Frauenbildern erforscht werden.

²¹² Eine ähnliche Arbeitshypothese liegt der strukturalistischen Interpretation von Ralf SIMON, Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*, Würzburg 1990a, zugrunde; vgl. dazu Kap. 2.3.2.

mit einer neuen Sicht der Liebe und vor dem Hintergrund einer auf Individuation basierenden Ideologie²¹³ fördere. Eine solche „dialogische“ Männlichkeitskonstruktion wirft jedoch automatisch die Frage nach dem *gender*-Entwurf des weiblichen Gegenübers auf.

Dadurch, dass diese literarische Gattung kontinuierlich den Austausch von Frauen thematisiere, erlege sie Männern und Frauen unterschiedliche Modelle von Subjektivität²¹⁴ auf. Brüche innerhalb eines Männlichkeitsentwurfs eines Textes führt GAUNT auf die Spannungen zwischen Ritterstand als Gegenstand und Klerus als Urheber und Verbreiter des höfischen Romans zurück. Ein das vorgestellte Männlichkeitsideal unterlaufender ironischer Subtext resultiere in Chrétiens *Lancelot* beispielsweise aus der Kluft zwischen dem vom klerikalen Erzähler vertretenen Männlichkeitsideal, das sich durch „reason, learning and writerly skill rather than by an ethical model of chivalric prowess and love service“²¹⁵ auszeichnet, und dem des eben diese zuletzt genannten Attribute verkörpernden Protagonisten²¹⁶.

Trotz GAUNTS Bezug auf soziokulturelle und lebensweltliche Hintergründe steht *gender* als rhetorische, d. h. diskursiv erzeugte Kategorie im Zentrum seiner Publikation: „Romance does not ‚discover‘ women or femininity, or the individual, it constructs models of them [...].“²¹⁷ Deren jeweils textspezifische Verfasstheit, die in dieser Arbeit noch stärker in den Vordergrund gerückt werden soll als bei GAUNT, ist u. a. das Produkt bestimmter narrativer Gattungen und Muster.

Nachweislich üben etwa Männlichkeitsideale der altfranzösischen *chanson de geste* großen Einfluss auf die des *roman* aus: „[R]omance’s construction of masculinity is first articulated as a direct response to the *chanson de*

²¹³ GAUNT, S. 1, versteht unter Ideologie einen Diskurs, der von einer Gesellschaft, einer Kultur oder einem Teilbereich davon genutzt wird, um für sich und/oder andere Machtstrukturen oder Ungleichgewichte darin zu naturalisieren oder zu untergraben.

²¹⁴ GAUNT, S. 92, übernimmt hier den von Susan CRANE, *Gender and Romance in Chaucer’s Canterbury Tales*, Princeton 1994, S. 31f., und Peter HAIDU, *Romance: Idealistic Genre or Historical Text?* In: *The Craft of Fiction: Essays in Medieval Poetics*, ed. by Leigh A. Arrathoon, Rochester 1984, S. 1-46, hier S. 31, vorgeschlagenen Begriff des Subjekts. Denn „one problem with the concentration on the ‚individual‘ in romance criticism is that he [sic; the individual, M. U.] is all too often confused with the post-enlightenment ‚self-determining agent‘.“

²¹⁵ GAUNT, S. 103.

²¹⁶ GAUNT, S. 93 u. S. 103.

²¹⁷ GAUNT, S. 72.

geste's“.²¹⁸ Geradeso enthält auch die Männlichkeitskonzeption Tristans heroische Züge. In der *chanson de geste* definiert sich männliche Idealität im Gegensatz zum *roman* „monologisch“²¹⁹, d. h. in Relation zu anderen Männerfiguren. Frauen sind von dem Wertesystem des Genres ausgeschlossen, es sei denn, sie sind unerlässlich zur Unterstützung oder Aufrechterhaltung der männlichen Ordnung.²²⁰ Die Aufwertung weiblicher Figuren für die Konstruktion männlicher Idealität im Roman – ganz so wie im *Tristan* –, muss im Zusammenhang mit der Unterdrückung des heldenepischen Mythos' männlichen Zusammenhalts gesehen werden. Ganz im Gegensatz zu diesen Banden zwischen Männern²²¹ gründen sich die Männlichkeitsentwürfe des Romans auf die Betonung von Zwangsheterosexualität und die Etablierung einer sozial-affektiv geprägten Verbindung eines Mannes mit einem sozial ebenbürtigen Mann, die durch eine Frau vermittelt wird.²²² Die Konstruktion von Geschlecht im *Tristan* zeigt darüber hinaus auch Reflexe des Geschlechterdiskurses des *fabliau* zueinander, das die männliche Ordnung außer Kraft setzt, die für *chanson de geste* und *roman* grundlegend ist. Dies ist das Spannungsfeld, in dem die Geschlechterkonzeptionen des *Tristan* (ent)stehen.

2.3.2 Handlungsprogramme

Diese Arbeit interpretiert die unterschiedlichen Geschlechterkonzeptionen des *Tristan* mit Blick auf die Handlungssituation und die Erzähl-

²¹⁸ GAUNT, S. 70.

²¹⁹ GAUNT, S. 23.

²²⁰ Vgl. GAUNT, S. 23: „I will suggest that the inclusion of women characters who support the genre's masculine ideology, whose role is to supplement ineffectual or unworthy male characters, and who diagnose what is wrong with the male order also points to an anxiety that the genre's ideology and its monologic construction of masculinity are flawed.“

²²¹ GAUNT, S. 23, spricht von „male bondings“, von „a strong and pervasive myth of brotherhood, of the unity of the masculine“.

²²² Der von Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, S. 1-5, aufgebrachte Begriff „*homosocial desire*“ erfasst ursprünglich das ganze Spektrum dieser Beziehungen, wobei ‚desire‘ nicht sexuell konnotiert ist, sondern in Abwehr homosexueller Assoziationen für die sozial-affektive Komponente von Bindungen zwischen Männern steht. Vgl. GAUNT, S. 80: Eine spezifische Verwendung von ‚*homosocial desire*‘ bei Sedgwick „brings the homosocial into the realm of the erotic, to designate men's use of relationships with women (sexual and emotional), and texts about these relationships, to contract relationships with each other.“

muster, in die sie eingebettet sind.²²³ Sämtliche vorliegende Untersuchungen zu narrativen Mustern in der höfischen Epik verbindet die prinzipielle Intention, „Strukturen der Großform aus Konstituenten herzuleiten, die sie mit der einfachen Form gemeinsam hat [...]“.²²⁴ Doch spezifische Literarisierungsmerkmale lassen den Roman in seiner Gesamtheit weit über die Summe seiner ermittelten Teile hinausgehen: ILSE NOLTING-HAUFF spricht in diesem Zusammenhang von „erzählerischer Expansion“²²⁵, CHRISTOPH CORMEAU in seiner Studie zur Beschreibung und Genese der Struktur des höfischen Romans von „Verhaltens-erwartung“²²⁶ und RALF SIMON in seiner „Poetik des mittelalterlichen Romans“ in Bezug auf Gottfrieds *Tristan* vom „Prinzip des thematischen Erzählprogramms“²²⁷. Die Basis des *Tristan*, dessen „proteischer Charakter“²²⁸ ihn bisher „resistent“²²⁹ gegenüber Versuchen einer Gesamtdeutung sein ließ, bildet nach SIMON die Verflechtung von vier Legitimitätsbeziehungen innerhalb der Dreieckskonstellation Tristan – Marke – Isolde, „eine in ihrer Logik instabile, sich dem bloßen thematischen Zugriff asymmetrisch entziehende semantische Grundkonstellation“²³⁰. Auf sie wird „eine Abfolge von durch diese Basis korrumpierten

²²³ SCHNELL 1998, S. 309, zufolge erklärt sich die Existenz z. B. konkurrierender Männerbilder durch gegensätzliche diskursspezifische Normvorstellungen, ihre Verteilung jedoch erst unter Berücksichtigung diskursspezifischer Bedingungen. Vgl. die ähnlich gelagerte Argumentation bei GRUBMÜLLER 2003.

²²⁴ Christoph CORMEAU, Artusroman und Märchen. Zur Beschreibung und Genese der Struktur des höfischen Romans, in: Wolfram-Studien V, hrsg. v. Werner Schröder, Berlin 1979 (= Veröffentlichungen der Wolfram-von-Eschenbach-Gesellschaft; 5), S. 63-78, hier S. 64.

²²⁵ Ilse NOLTING-HAUFF, Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur, in: Poetica 6 (1974a), S. 129-178, hier S. 139, hat diesen Terminus von Barthes übernommen: Roland BARTHES, Introduction à l'analyse structurale des récits, in: Communications 8 (1966), S. 17-27, hier S. 23ff.

²²⁶ CORMEAU 1979, S. 72.

²²⁷ Vgl. SIMON 1990a, S. 92-122. Trotz des „Kniffes“ bleibt die Darstellung unbefriedigend statisch, bekommt mit ihrem terminologischen Ballast das Wesen des Textes nicht zu fassen. Dem zuvor zitierten Tristan-Kapitel in Simons Dissertation entspricht sein Aufsatz: Thematisches Programm und narrative Muster im *Tristan* Gottfrieds von Strassburg, in: ZfdPh 109 (1990b), S. 354-380. Mit dieser Publikation arbeite ich im Folgenden.

²²⁸ SIMON 1990b, S. 354.

²²⁹ Vgl. SIMON 1990b, S. 356.

²³⁰ SIMON 1990b, S. 356f.

narrativen Schemata²³¹ gesetzt – JOHNSON spricht von der „Fähigkeit der Tristanfigur, verfügbare Erzählmuster wie Trabanten in ihre Umlaufbahn zu ziehen“²³² –, die SIMON für die gesamte Romanhandlung aufgeschlüsselt wie folgt präsentiert: 1. die Elternvorgeschichte, 2. Tristans Jugendgeschichte, 3. eine Feengeschichte, 4. eine gefährliche Brautwerbung, 5. eine Episodenkette von Listen, 6. eine Fluchtgeschichte. Hinzu kommen eine über die Handlung verteilte Serie von *aventiuren*²³³ sowie von Episoden von Tristan als Spielmann²³⁴ und schließlich Episoden, die auf keine bestimmten narrativen Muster rekurren, sondern Tristans und Isolde Bestreben zuzuordnen sind, ihre Liebe zu verheimlichen (z. B. der Mordversuch an Brangäne) sowie den immer destruktiveren Folgen dieses Betrugsspiels und ihrer Liebe (z. B. die Isolde-Weißhand-Episode).²³⁵ Die *aventiuren*-Serie und die Spielmannepisoden rechnet SIMON den Handlungskomplexen 1-6 zu, sodass sechs Handlungsprogramme übrigbleiben, die „im Nacheinander der Tristanhandlung als relativ geschlossene Komplexe aneinandergesetzt“²³⁶ sind. Die zuvor referierten narrativen Strukturen verbindet das „thematische Erzählprogramm“, das

²³¹ SIMON 1990b, S. 357. Schon Gustav EHRISMANN, Märchen im höfischen Epos, in: PBB 30 (1905), S. 14-54, stellt fest, dass der Artusroman durch eine „reihe wiederkehrender züge“ (S. 14) charakterisiert wird, und sieht das Märchen als „grundlage für den stoffkreis der Artusromane“ (S. 51) an. Ilse NOLTING-HAUFF, Märchenromane mit leidendem Helden. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur, in: Poetica 6 (1974b), S. 417-455, hier S. 417, konkretisiert diese These mit Bezug auf Chrétien *Yvain*: „[M]ehrere märchenhafte Einzelhandlungen, die größtenteils dem Typus des Erlösungsmärchens (Drachentötermärchens) angehören, werden durch neue romanspezifische Verknüpfungsverfahren zu einer Gesamthandlung zusammengesetzt, deren episodische Struktur noch die ursprüngliche Selbständigkeit der Teile reflektiert.“

²³² L. Peter JOHNSON, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hrsg. v. Joachim Heinze, Bd. 2. Vom hohen zum späten Mittelalter, Teil 1. Die höfische Literatur der Blütezeit, Tübingen 1999, S. 274.

²³³ Sie lassen sich den übrigen bisher genannten Mustern zuordnen: Der Kampf gegen Morgan gehört laut SIMON 1990b, S. 365, in die Elternvorgeschichte, der Kampf gegen Morold in die Feengeschichte, der Kampf gegen Urgan der Petitcriu-Episode ebenfalls, und der Drachenkampf ist Teil der Brautwerbungshandlung. Vgl. zum konkreten Einfluss dieser Handlungsprogramme auf die Geschlechterkonzeptionen Kap. 5.2.

²³⁴ Sie erklären sich im Rahmen der anderen Schemata, in die sie eingebunden sind.

²³⁵ Vgl. SIMON 1990b, S. 365ff.

²³⁶ SIMON 1990b, S. 366.

„Episoden aneinander[reih]t, die sich nicht aus einem einheitlichen Handlungsprogramm ergeben, sondern aus verschiedenen Handlungsmustern, [...] die aber ihre Einheit in der Durchmodellierung gemäß dem thematischen Erzählprogramm gewinnen. Es gibt also im ‚Tristan‘ die narrationslogisch inhomogene Episodenreihe der einzelnen Szenen, die aus einer ebenso inhomogenen Reihung von Erzählmustern resultieren und auf der konzeptionellen Ebene des Themas das homogene Programm thematischer Anordnungen, das sich jener Episoden und Muster bedient, um ‚sich in Szene zu setzen‘.“²³⁷

Diese „Episoden und Muster“ sind im Roman in einen fiktionalen personalen und gesellschaftlichen Horizont eingebunden²³⁸, d. h. sie beziehen sich auf ein Wertesystem, das Konflikte und Handlungen erzeugt sowie die narrative Struktur als Ganzes trägt. Dieses „Feld von Normen für den ritterlichen Protagonisten in Kampf und Minne, die von vornherein impliziert sind und die fortlaufend neue Handlungen generieren“, nennt CHRISTOPH CORMEAU „Verhaltenserwartung“, „eine Konstituente, ohne die genaugenommen die Handlung auseinanderfällt [...]“.²³⁹ Nicht nur SIMON und CORMEAU verbindet damit die zentrale Bedeutung, die sie der Liebeskonzeption zuweisen. Sie ist mit CORMEAU die „strukturelle Idee“²⁴⁰ des *Tristan*, mit SIMON sein Thema, eine „esoterische [...] und undefinierbare Größe“²⁴¹, die „die Definitionsinstanz des höfischen Kosmos verrückt und damit diesen selbst.“²⁴² Damit ist SIMONS Ansatz ungeachtet des Einwandes einer induktiven Theorie, bei der „[d]ie Muster, um die es geht, [...] eher postuliert [...] als in den ‚einfachen‘ Formen aufgewiesen [werden], aus denen sie in die Großform transformiert sind“²⁴³, und ungeachtet eines „ganz auf die Theoriebildung abgestellten Abstraktionsgrad[es]“²⁴⁴ dennoch geeignet, um das Ineinanderwirken von Liebeskonzeption, narrativen Mustern und *gender* in Gottfrieds *Tristan* zu verdeutlichen und im Anschluss an die Untersuchung der Geschlechterkonzeptionen zur Funktionalisierung dieser Befunde herangezogen zu werden.

²³⁷ SIMON 1990b, S. 364.

²³⁸ Vgl. CORMEAU 1979, S. 69f.

²³⁹ CORMEAU 1979, S. 72.

²⁴⁰ CORMEAU 1979, S. 63. Vgl. zur Einflussgröße der Liebesdiskurse Kap. 2.3.3 und 5.1.

²⁴¹ SIMON 1990b, S. 365.

²⁴² SIMON 1990b, S. 365.

²⁴³ DICKE 1997, S. 25.

²⁴⁴ DICKE 1997, S. 26. Dicke, der meines Wissens die jüngste Untersuchung der „Erzähltypen im ‚Tristan‘“ vorgelegt hat, zeigt darin für ausgewählte Episoden der deutschen Tristanversionen, wie Brüche in Figurengestaltung und Erzählschemata sich „vor dem Hintergrund der Tradition der Schemata, mit denen gebrochen ist, als intendierte und bedeutungstragende zu erkennen geben.“ (S. 9).

SIMON erarbeitet für die Liebe zwischen Tristan und Isolde sowie die Ehe zwischen Isolde und Marke jeweils eine Begründung für deren Legitimität wie Illegitimität. Jedes dieser vier so konstruierten „Rechtfertigungsverhältnisse“ ist an einen Handlungskreis gebunden, der jeweils die darin zentrale Figur sowie ihr Handeln bestimmt. Die Erklärung einer Handlung im Rückschluss auf den ihr zugrundeliegenden Handlungskreis schlägt mit SIMON in Situationen fehl – mit anderen Worten, der *Tristan* entzieht sich dort einer Deutung –, „wo alle vier Verhaltenssysteme mitsamt ihrer Legitimitätsstruktur in Aktion sind.“²⁴⁵ Unabhängig davon, ob man dieser einen hermetischen Text suggerierenden schematischen „Kombinatorik einiger weniger Denkbestimmungen“²⁴⁶ auf dem Weg zu einer Gesamtdeutung des *Tristan* zu einem „Modell für die Semantik der romantischen Liebe“²⁴⁷ folgen mag oder nicht, sind die von SIMON in diesem Zusammenhang beschriebenen Handlungsprogramme ein Anhaltspunkt für eine genauere Bestimmung von *gender* im Roman, denn:

„Erzählschemata haben [...] sowohl pragmatische als auch repräsentative Funktionen. Die repräsentative Funktion liegt im ‚Transport‘ spezifischen Wissens, die pragmatische Funktion ist in der Organisations- und Strukturierungsleistung zu sehen.“²⁴⁸

Die sechs „tatsächlichen“ Erzählschemata können in groben Zügen folgendermaßen charakterisiert werden: Die Elternvorgeschichte antizipiert durch ein analoges Verlaufsmodell leitmotivisch die Geschichte des Helden.²⁴⁹ Tristans Jugendgeschichte lässt „das höfische Wesen Tristans in seiner Gemachtheit durchsichtig“²⁵⁰ werden, aktualisiert in der Elternvorgeschichte Präfiguriertes. Tristans von SIMON strukturell erklärte Gespaltenheit, dass

²⁴⁵ SIMON 1990b, S. 363.

²⁴⁶ SIMON 1990b, S. 356.

²⁴⁷ SIMON 1990b, S. 357.

²⁴⁸ Marion OSWALD, ‚Kunst um jeden Preis‘. Gabe und Gesang in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion: Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, hrsg. v. Beate Kellner u. a., Frankfurt a. M. 2001, S. 129-152, hier S. 140.

²⁴⁹ Vgl. zur Funktion der Elternvorgeschichte etwa die Analyse bei Kurt RUH, Höfische Epik des deutschen Mittelalters, Teil 2. *Reinhart Fuchs, Lanzelet*, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg, Berlin 1980, S. 231ff.

²⁵⁰ SIMON 1990b, S. 366.

„alles, was Tristan tut und was außerhalb von (HI), seinem substantiellen [Handlungs]bereich liegt, [...] ambivalent [wird] durch die Distanz des Täters zu seinem Tun“²⁵¹,

kann unter geschlechtertheoretischen Aspekten plastischer dargestellt werden. Die Enthüllung von Tristans Identität²⁵² durch Rual und die seine höfische Idealität sanktionierende Schwertleite beschließen die Jugendgeschichte. Der folgende Erzählkomplex ist eine Feengeschichte in der Tradition der altirischen *imram*²⁵³: Eine Fee schickt einen Boten aus, um einen Sterblichen zu sich zu locken.

Diese drei Erzählschemata stehen im Dienst von Tristans zweiter Irlandfahrt, sie sind ganz auf die Brautwerbung ausgerichtet. Sie ist ist im Hinblick darauf, dass aus ihr die zentrale Problematik erwächst, das bedeutsamste Erzählschema im *Tristan* und beinhaltet im Kern folgende Elemente:

„Beratung über eine ebenbürtige Frau für den Fürsten – Rat zur einzigartigen Königstochter über Meer – Ausrüstung und Ausfahrt des Fürsten oder seiner Boten mit Helfern – Ankunftslist – gefährliche Erkennung zwischen Werber und Braut – Entführungslist – Verfolgung – Ehe; die Handlung wird öfter verdoppelt: Verlust der Frau + Schema zum zweitenmal.“²⁵⁴

Die Versöhnung zwischen der Partei des Werbers und der der Braut durch Tristans Beistand gegen den betrügerischen Truchsessin macht mit SIMON die Verdopplung des Schemas überflüssig. Aufgrund des Kurzschlusses durch den Minnetrank kommt das Schema allerdings nicht zum Abschluss, sondern tritt durch das Ehebruchsverhältnis zwischen Tristan und Isolde aus der Sicht von Markes legitimer Ehe quasi in eine ewige Wiederholungsschleife ein.²⁵⁵

²⁵¹ SIMON 1990b, S. 367.

²⁵² In dieser Arbeit dient der Identitätsbegriff in mittelalterlichen Kontexten lediglich als heuristische Kategorie und ist nicht an neuzeitliche Vorstellungen von ‚Autonomie‘, ‚Individualität‘ oder ‚Subjektivität‘ gekoppelt. Vgl. u. a. KOCH, S. 68ff. und SCHMITT, S. 42ff.

²⁵³ Vgl. zum Ablauf des Erzählmusters JOHNSON, S. 275, sowie Karl BERTAU, Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, Bd. 1. 800-1197, München 1972, S. 558.

²⁵⁴ Hugo KUHN, Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur. München 1973, S. 19.

²⁵⁵ Vgl. im Gegensatz zu Simon – neben Hugo Kuhn – Christian SCHMID-CADALBERT, Der Ortnit AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985 (= Bibliotheca Germanica; 28), S. 98, für die das Brautwerbungsschema mit der Hochzeit von Marke und Isolde endet –, die Lesart von Gerd DICKE, *Gouch Gandin*. Bemerkungen zur Intertextualität der Episode von ‚Rotte und Harfe‘ im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg, in: ZfdA 127 (1998), S. 121-148, hier S. 133f., im Zu-

Der vielfachen Wiederholung des Brautwerbungsschemas (aus Markes Sicht) in Form der „Schwankkette von Listen gegen den betrogenen Ehemann“²⁵⁶ im Anschluss an das gegenseitige Liebesgeständnis bis zur Petitcriu-Episode kann ebenfalls die Schwertlist in der Minnegrottenepisode zugerechnet werden. Ihr Grundgerüst sieht SIMON im keltischen Erzählschema des *aithed*²⁵⁷ begründet, dessen zentrales Motiv die Flucht eines Paares in die Wildnis bildet. Die Schwertlist, die Tristan und Isolde unschuldig erscheinen lässt, macht die schemagemäß auf die Entdeckung folgende Bestrafung des Paares überflüssig. Das Grundmuster dieser Fluchterzählung beschreibt SIMON folgendermaßen:

„Das zentrale Motiv ist die Flucht eines Paares in die Wildnis, wo sie leben, bis sie entdeckt und bestraft werden. Die Aktivität geht von der Frau aus, die den Mann durch Zauber zwingt, ihr zu folgen. Der so Geliebte ist meist der Neffe des Gatten.“²⁵⁸

SIMONS Theorie des „thematischen Erzählprogramms“, eines Erzählprinzips der „semantischen Zerstörung von Eindeutigkeit durch die Verlagerung der Definitionsachse des höfischen Kosmos in die undefinierbare Minne“²⁵⁹, hat ihren Ursprung in einer Hypothese HUGO KUHNs bezüglich der Struktur von Tristanroman, Nibelungenlied und Artusroman:

„Die Minneehe ist das zentrale Thema der neuen feudalen Laienliteratur im europäischen 12. Jahrhundert. Was nun Tristanroman und Nibelungenlied von allen sonstigen Diskussionen der Minneehe unterscheidet, ist nicht ihre Heilbringer-

sammenhang mit der Gandin-Episode, die Simon den in den übrigen sechs Handlungsprogrammen aufgehenden „Episoden Tristans als Spielmann“ zurechnet: „Genauer betrachtet [...] gerät der alte keltische Entführungs-Erzähltyp an einer Stelle in den ‚Tristan‘, die im sogenannten ‚doppelten Brautwerbungsschema‘ der Rückentführung der Braut durch einen Gegenspieler des Bräutigams [...] reserviert ist [...]. Die Gandin-Episode als ‚Rückentführung‘ [...] zu lesen [...], gibt aber nicht nur die Position des schemaüblichen zeitweiligen ‚Verlusts der Frau‘ Anlaß, sondern neben der ebenfalls schemagetreu angelegten Figur des Entführers (Minnerivale aus der Heimat der Braut, obligate Tarnung als Spielmann und Betrugslist) vor allem auch die semantische Funktion und strukturelle Relevanz des Geschehens im Brautwerbungszusammenhang.“

²⁵⁶ SIMON 1990b, S. 373. SIMON 1990b, S. 374, erklärt den Mordversuch an Brangäne so, dass „Isolde [...] nicht mehr Herrin über ihre eigenen Listen [ist], und so richtet sich das Spiel der Verstellungen gegen ihre eigenen Interessen.“

²⁵⁷ Vgl. SIMON 1990b, S. 375 sowie JOHNSON, S. 275.

²⁵⁸ SIMON 1990b, S. 375.

²⁵⁹ SIMON 1990b, S. 365. Auf das Phänomen der Mehrdeutigkeit gehe ich im Zusammenhang mit Sprache als weiblichem Machtmittel näher ein.

struktur[.] [...] Auch nicht ihre Tragik[.] Das Brautwerbungsschema mit dem außergewöhnlichen Werbungshelfer scheint im 12. und 13. Jahrhundert nur in Deutschland literarisch produktiv zu sein[.] [...] [N]ur im Tristanroman und im Nibelungenlied wird dieses Schema gestört, gebrochen durch den Kurzschluß zwischen Werbungshelfer und Königsbraut. [...] Tristan und die Nibelungen, zwei Stoffe ganz verschiedener Herkunft und Tradition, geraten [...] in den Sog einer Handlungsstruktur, die aus Heilbrermärchen und Brautwerbungsschema einen ganz spezifischen Konflikt im Dreieck von Brautwerber, Königsbraut und König aufbaut und durchführt [...].“²⁶⁰

Diese „Handlungsstruktur“ sieht SIMON im Erzählthema „Liebe“, die als Schlüssel zur Logik der narrativen Strukturen fungiert und als solcher im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird. So liest SIMON Gottfrieds Text „als de[n] erste[n] Text des Mittelalters, ja des Abendlandes, der die Idee einer tragischen, romantischen Liebe bis in seine interne Semantik hinein begreift [...]“.“²⁶¹

2.3.3 Liebesdiskurse

2.3.3.1 *Amour passion*

Als das einheitsstiftende Prinzip und handlungsübergreifende Moment im *Tristan* ist der *amour passion*²⁶² aufgrund seiner „textmodellierende[n] Kraft“²⁶³ quasi der Schlüssel zur Poetik des Romans:

²⁶⁰ KUHN, S. 17f.

²⁶¹ SIMON 1990b, S. 357. Der Hinweis KUHNs, S. 7f., auf die parallelen Strukturschemata von Tristanroman und Nibelungenlied, auf den Simon nicht eingeht, wird für die Analyse der Männlichkeitskonstruktion Tristans noch wichtig werden. Vgl. zu den Berührungspunkten von Tristan und Nibelungenlied zudem George GILLESPIE, „Tristan- und Siegfriedliebe“: A Comparative Study of Gottfried's *Tristan* and the *Nibelungenlied*, in: Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium, ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey, Cambridge u. a. 1990, S. 155-170.

²⁶² Bei den Betrachtungen des *amour passion* liegt der Fokus auf dem Phänomen der leidenschaftlichen Liebe selbst, nicht auf der „Chiffre“ des Minnetranks als ihrem auslösenden Moment. Vgl. dazu Ingrid BENNEWITZ, *Ein kurze rede von guoten minnen*. Liebes-Wahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Die Sprachen der Liebe, hrsg. v. Walter Lenschen, Berlin u. a. 2000, S. 155-185, hier S. 169, sowie Walter HAUG mit Blick auf die Bejahung der ‚Trankliebe‘: Der *Tristan* – eine interarthurische Lektüre, in: Ders., Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995b, S. 184-196, hier S. 186. Jan-Dirk MÜLLER, Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen. 2007, S. 420, erklärt die Funktion der Magie im Zusammenhang des Erzählens von „unentrinnbarer minne“ so: „Um sie nicht als bloße sündige Verfallenheit an die Sexualität erscheinen zu lassen, wird Passion durchweg als magischer Zwang erzählt. [...] Diese Magie [...] ist im wissenschaftlichen Diskurs der Zeit [...] ein Versuch,

„Jedes Handlungsprogramm ist als Motivfügung zugleich eine Motivationsfügung. Als Tiefenstruktur einer Gattung konstituiert sich [...] die Stabilität einer syntagmatischen Reihe erst aus der paradigmatischen Struktur, die als kohärenter Zusammenhang eben nur wenigen syntagmatischen Reihen innezuwohnen scheint. [...] Mit den eingelagerten Gattungen ist also auch eine grundsätzliche Semantik etabliert [...]“²⁶⁴

Grundvoraussetzung für diesen „abendländischen Mythos von der leidenschaftlichen Liebe (des *amour passion*)“²⁶⁵ ist zum einen der Zwang zur dauernden Bewährung, beispielsweise aufgrund der Unmöglichkeit, diese Liebe in die ‚geordneten Verhältnisse‘ einer gesellschaftlich sanktionierten Dauerbeziehung zu überführen. Im *Tristan* wird er über das Hindernis der Ehebruchsliebe realisiert und durch die Tatsache verschärft, dass es sich bei dem betrogenen Ehemann um Tristans Onkel und Förderer handelt. Ohne Marke käme es letztendlich doch entweder zwangsläufig zur Beendigung oder zur Legitimation des Verhältnisses, wobei Letzteres gleichermaßen das Ende der Liebe zwischen Tristan und Isolde bedeuten würde. Dementsprechend setzen die Liebenden den Zeiten ungestörten Beisammenseins selbst ein Ende: Sie kehren aus der Minnegrotte an den Hof zurück, und das Blumenlager in der Gandin-Episode bleibt ebenfalls ein erotisches Intermezzo. Tristan hat sich zwar erneut als Isoldes für würdig und sogar als der Bessere erwiesen, er bringt sie jedoch zu Marke zurück, anstatt sie – wie Rivalin Blanscheflur – nach Parmenien zu bringen und dort sein Erbe anzutreten. Aufgrund dessen, dass es aber eben nie zu einem konzidierten Ausleben der Beziehung kommt, erfordert der *amour passion* Leidensfähigkeit²⁶⁶ der Partner und Kreativität, um ihre Liebe unentdeckt zu betreiben. Und so sind Denken und Handeln der Liebenden ausschließlich auf deren Verwirklichung gerichtet. Diese Liebe zur Liebe im

rational nicht Faßbares methodisch-konzeptionell zu bewältigen. Sie setzt damit an einem Punkt an, an dem die höfische Kultur einen blinden Fleck hat, an dem die ethischen und sozialen Ordnungen nicht mehr greifen.“

²⁶³ SIMON 1990b, S. 368. Vgl. SIMON 1990b, S. 365, demzufolge nur der *amour passion* als thematisches Programm des *Tristan* in Frage kommen konnte, weil er dem komplexen, dabei hochvariablen Motivsystem des Tristanstoffes und seiner Aneinanderreihung von Narrationsmustern eine konsistente Einheit zu geben fähig war.

²⁶⁴ SIMON 1990a, S. 235f.

²⁶⁵ BENNEWITZ 2000, S. 167, mit Verweis auf ROUGEMONT.

²⁶⁶ Vgl. etwa Walter HAUG, *Der Tristan* Gottfrieds von Straßburg: eine narrative Philosophie der Liebe? In: Ders., *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995a, S. 171-183, hier S. 173: „Diese Liebe ist Weg und Ziel menschlicher Vollendung, im wesentlichen aber ein Leidensprozeß.“

Sinne einer Selbststilisierung als Liebende ist ein weiteres Charakteristikum des *amour passion*.

Aus literatursoziologischer Perspektive dokumentiert die Tristanliebe den Wandel eines Weltbildes im 12. Jahrhundert, der zum Aufbrechen der – wenn überhaupt zu Recht so absolut gesetzten – „gradualistisch gesicherten Allgeborgenheit und unangetasteten Gott-Welt-Einheit“²⁶⁷ führt. „Die Störung des mittelalterlichen „ordo“ [...] wird zum Erlebnis der Entfremdung des Einzelnen“, die Reaktionen darauf, etwa die verschiedenen häretischen Strömungen der Zeit, die Mystik und in der Philosophie der Nominalismus, sind „der erste Schritt zu einem Weltverständnis, das nunmehr von den Bedürfnissen des Individuums geprägt wird.“²⁶⁸ Auf literarischem Gebiet findet diese Entwicklung ihren Niederschlag im *Tristan* des Thomas von Britannien, wo die von Chrétien zur führenden Ordnungsmacht erhobene höfische Liebe als eine willkürliche Macht erscheint. Die Brisanz des Tristanstoffs rückt erst mit der immer unüberbrückbarer werdenden Kluft zwischen objektiver Wirklichkeit und subjektiver Sinngebung in den literarischen Blick: „Die Entdeckung des Rechts des Individuums gegen die Gesellschaft [...] konnte in der Dichtung des 12. Jahrhunderts nur über die Liebe erfolgen [...]“²⁶⁹ Damit verbunden war jedoch „zugleich die Entdeckung einer Wahrheit, die in ihrer Gegensätzlichkeit den Wahrheitsanspruch des höfischen Weltbildes in Frage stellen mußte.“²⁷⁰ Dieser Bruch mit der höfischen Ideologie vollzieht sich im *Tristan* über die Modifikation der in der höfischen Liebeskonzeption verbundenen Begriffe Natur und Vernunft: Thomas erklärt

„die Liebe Tristans und Isoldes nicht einfach aus dem Recht der Leidenschaft, das als solches für die höfische Welt nicht existiert, sondern die Leidenschaft als etwas Natürliches und damit auch vor der Vernunft Existenzberechtigtes [...]“²⁷¹

Die Möglichkeit sinnvoller Lebenserfüllung für die ganze Gesellschaft, die KÖHLER durch den gierigen Zugriff der „enthemmten, maßlosen Leidenschaft, die keinen bildenden Spannungsraum kennt“, verschüttet

²⁶⁷ Erich KÖHLER, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Gralsdichtung*, Tübingen 1970, S. 1.

²⁶⁸ KÖHLER, S. 2.

²⁶⁹ KÖHLER, S. 150.

²⁷⁰ KÖHLER, S. 150.

²⁷¹ KÖHLER, S. 154.

sieht,²⁷² diese gesellschaftsbezogene Legitimation gibt Gottfried seiner Geschichte von Tristan und Isolde zurück, indem er sie *der werlt ze liebe .../und edelen herzen z'einer hage* (v. 46f.) und als *Remedium amoris* (vgl. v. 73ff.) vorlegt.

2.3.3.2 *Ennobling love*

Ebenso bedeutsam, unumgänglich für die Untersuchung der Geschlechterkonzeptionen in Gottfrieds *Tristan* und gleichermaßen zentral für den Text wie der *amour passion*, ist ein Phänomen, für das STEPHEN JAEGER den Terminus *ennobling love* geprägt hat.²⁷³ JAEGER fasst den Charakter dieser „veredelnden Liebe“, die sowohl auf Ciceros bis ins 12. Jahrhundert hinein als Autorität geltendes Werk *De amicitia* als auch auf biblische Quellen Bezug nimmt²⁷⁴, in den folgenden fünf Thesen zusammen:

- „1. Friendship and love were social ideals of the aristocracy in the Middle Ages, lay, clerical, and monastic. Varied as they were in these various sites of noble life, there are common threads, bundled in this study in the term ‘ennobling love’.
2. Ennobling love is primarily a public experience, only secondarily private.
3. It is primarily a way of behaving, only secondarily a way of feeling.
4. It is a form of aristocratic self-representation. Its social function is to show forth virtue in lovers, to raise their inner worth, to increase their honor and enhance their reputation. It is, or is seen as, a response to the virtue, charisma, saintliness of the beloved, and must be distinguished from the monastic ideal of communal friendship (*caritas*), which is given as a social duty to all alike.
5. From antiquity until the late eleventh century this ideal of a social elite was restricted to men. Before that time the love of men for women and of women for men belonged with few exceptions to the private sphere. It had no public discourse, at least none, or virtually none, in which woman's love was ennobling. From the late eleventh century on women emerge in both the courtly and the monastic spheres as participants in this exclusive mode of behaving.“²⁷⁵

Zu den Punkten 2 und 3 ist im Hinblick auf die Beziehung zwischen Marke und Tristan vorwegnehmend zu sagen, dass die *ennobling love* in Gottfrieds

²⁷² Vgl. KÖHLER, S. 155.

²⁷³ JAEGER 1999, S. 6.

²⁷⁴ Vgl. ausführlicher zu den „Diskurse[n], die im Hochmittelalter das ideologische Leitbild ‚ennobling love‘ propagieren“ Adrian STEVENS, Im Auftrag der Freundschaft? Gottfried, Thomas und die Diskurse der Freundschaft im Tristanroman, in: Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Elizabeth Andersen, Manfred Eikelmann und Anne Simon, Berlin u. a. 2005 (= Trends in Medieval Philology; 7), S. 85-99, hier S. 86.

²⁷⁵ JAEGER 1999, S. 6.

Roman mindestens ebenso sehr ein Phänomen des Privaten und des Gefühls ist wie ein zentrales Medium der symbolischen Kommunikation²⁷⁶, im Rahmen derer Gesten der Liebe und der Freundschaft die personale Bindung zweier Männer und deren „reziproke Verbindlichkeit und wechselseitige Anerkennung“²⁷⁷ zum Ausdruck bringen.²⁷⁸ In dieser Absicht wurde im Mittelalter historischen Quellen zufolge „[o]hne erkennbare Bedenken das gesamte Spektrum der Liebesterminologie auf mann-männliche Bindungen angewendet.“²⁷⁹

Der Auffassung der *ennobling love* als Form aristokratischer Selbstinszenierung in Punkt 4 stand lange Zeit die Tatsache im Weg, dass „[o]ur discourse on male friendship has lost its innocence; it puts together love and sexuality inextricably.“²⁸⁰

Aufgrund ihrer Befremdlichkeit blieben somit Liebesbekundungen zwischen zwei Männern zum Zeichen der gegenseitigen Wertschätzung zunächst vollkommen außerhalb des Blicks, schienen doch mit der „Entdeckung“ der Homosexualität um die Wende zum 20. Jahrhundert „[k]örperliche Nähe und affektive Bindungen unter Männern [...] nun auf eine Neigung zu unerlaubten sexuellen Handlungen zu verweisen.“²⁸¹ Vielfach als homoerotisch missgedeutet²⁸², wurden Freundschaftsgesten

²⁷⁶ Vgl. zu diesen beiden Aspekten von Gefühlen und ihrer Artikulation: C. Stephen JAEGER, *Emotions and Sensibilities: Some Preluding Thoughts*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. 2003 (= *Trends in Medieval Philology*; 1), S. VII-XII. JAEGER 2003, S. VIIff., betont, dass grundlegende Emotionen, gesehen als psychisches Phänomen, universell sind: „It is in their expression that they change, in the relation of inner state to outward representation, that they vary from one culture to another, take on [...] a public aspect and become a subject of historical investigation.“

²⁷⁷ Klaus VAN EICKELS, *Kuss und Kinngriff, Umarmung und verschränkte Hände. Zeichen personaler Bindung und ihre Funktion in der symbolischen Kommunikation des Mittelalters*, in: *Geschichtswissenschaft und performative turn. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. v. Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, Köln u. a. 2003 (= *Norm und Struktur*; 19), S. 133-159, hier S. 141f.

²⁷⁸ Vgl. VAN EICKELS 2003, S. 136.

²⁷⁹ VAN EICKELS 2003, S. 136. VAN EICKELS, S. 133ff., zeigt anhand des Traktats Hugos de St. Viktor über die Jungfräulichkeit Marias, dass die Ehe, verstanden als Liebesgemeinschaft (*amor, dilectio, caritas*), Bündnis (*foedus*) und Partnerschaft (*societas*), mit den gleichen Vokabeln umschrieben wird, mit denen „die Adeligen und Herrscher Europas ihre Beziehungen zueinander regelten“ und von denen die Begriffe *foedus* und *societas* der „männlich dominierten politischen Sphäre“ entstammen (S. 135).

²⁸⁰ JAEGER 1989, S. 191.

²⁸¹ VAN EICKELS 2003, S. 137.

²⁸² Vgl. in Bezug auf Gottfrieds *Tristan* C. Stephen JAEGER, *Mark and Tristan: The Love of Medieval Kings and their Courts*, in: *in hōhem prise. A Festschrift in Honor of Ernst S.*

und Liebesbeweise unter Männern erst mit dem Vollzug des *performative turn* in den Geistes- und Sozialwissenschaften in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts in ihrer Symbolik und ihrem Wesen nach tatsächlich als Möglichkeit erfasst²⁸³,

„um soziale, rechtliche und politische Beziehungen durch Verweis auf personale Bindungen (Verwandschaft und Ehe, Kriegerfreundschaft und Liebe) aufzuladen und zu überhöhen.“²⁸⁴

JAEGER benennt die Problematik öffentlicher mann-männlicher Liebesbekundungen im Mittelalter, die aus ihrer Alterität resultiert:

„An odd state of affairs – for the modern reader: it is possible for a medieval writer to say that a king loved a courtier vehemently, embraced him with the flames of intimate love, kissed him with desire, delighted in his suave and delectable ways; it is possible for a cleric/courtier to say that he longs to kiss his friend repeatedly and to sink into his embraces, that he licks his breast and washes his chest with his tears – and not one of these formulations pointed to an illicit erotic attachment. No one could have misunderstood these formulae as a subtle strategy of defamation, especially since in many cases the writers would be defaming themselves. We are dealing with a mode of feeling and behaving radically alien from our own and should be cautious about imposing our own culturally determined interpretations on it.“²⁸⁵

Punkt 5 der zuvor zitierten Bestimmung von JAEGERS Untersuchungsgegenstand zeigt, dass *ennobling love* prinzipiell eine exklusiv männliche

Dick, hrsg. v. Winder McConnell, Göppingen 1989 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 480), S. 183-197, hier S. 184, und dort ferner den Verweis auf Rainer GRUENTER, *Der Favorit: Das Motiv der höfischen Intrige in Gotfrids Tristan*. Ein Vortrag, in: Euphorion 58 (1964), S. 113-128: „Gruenter draws the picture of an older man enmeshed in a web of longing for a younger man, his monarch’s judgement numbed by the attachment, his husband’s anger dampened when the younger man carries on a half-secret love affair with his wife. Gruenter put no names on this relationship [...]“. Es ist Rüdiger KROHN, *Erotik und Tabu in Gottfrieds Tristan: König Marke*, in: Stauferzeit: Geschichte, Literatur, Kunst, hrsg. von Rüdiger Krohn, Bernd Thum und Peter Wapnewski, Stuttgart 1979, S. 362-376, der aus Gruenters Überlegungen die These einer impliziten Homosexualität Markes entwickelt, in der er eine Diffamierungsstrategie Gottfrieds sieht, die zum Ziel habe, den Ehebruch von Neffe und Ehefrau abzumildern. Dagegen ist mit JAEGER 1989, S. 184, die Zuneigung zwischen Marke und Tristan vielmehr als „an aristocratic ideal of non-erotic male friendship common in medieval courts“ zu sehen, d. h. „[t]he kiss, the embrace, the expression of fervent love, either written, spoken or versified, comprised a language of favor at court that is distorted when described as ‚homosexual‘ [...]“. (S. 190)

²⁸³ Vgl. VAN EICKELS 2003, S. 136.

²⁸⁴ VAN EICKELS 2003, S. 157.

²⁸⁵ JAEGER 1989, S. 190.

Angelegenheit war²⁸⁶ – mehr noch: Nur die Besten und Stärksten sind ihrer fähig:

„It is a spiritualized love that responds to the ‚virtue‘, the ‚majesty‘, the charisma, the saintliness, of the beloved, to some inner force of authority or amiability or sanctity.“²⁸⁷

Zwangsläufig ist eine derartige Ideologie, sowohl exklusiv im Hinblick auf die Exzellenz ihrer Mitglieder wie auch geschlechtsspezifisch, fragil. Der Eingang der höfischen Liebe und damit von Frauen in eine männerdominierte Welt verleiht den Frauen zumindest mittelbar eine gewisse Handlungsmacht, während zwangsläufig das männliche Machtmonopol bricht. Zugleich verdrängt die Kultur einer nun vor allem auf das andere Geschlecht gerichteten höfischen Liebe schrittweise die zuvor primordialen Männerfreundschaften und bedingt dadurch einen grundlegenden Wandel hinsichtlich intelligibler Männlichkeit in ihren unterschiedlichen Formen²⁸⁸, der für den *Tristan* nachzuzeichnen ist:

„An essential and traumatic change in the amatory customs of the nobility was the inclusion of women as major players in ennobling love relationships, a game that had long been the exclusive preserve of men. Ennobling love turned on virtue, and inscribed in the word itself is gender exclusivity: *virtus* is strictly for *viri*, who also are the sole possessors of *virility*.“²⁸⁹

In diesem Punkt treffen sich STEPHEN JAEGERs Beobachtungen zu einer Liebe, die den Geliebten in Bezug auf Ehre und Ansehen erhebt, mit SIMON GAUNTS Theorie monologischer Männlichkeit in der Heldenepik gegenüber dialogischer Männlichkeit im höfischen Roman. Denn diese „veredelnde“ Form der „Liebe“ zwischen Männern,

„is common enough in warrior societies, where the circumstances of war and military life produce strong bonds between men, where comradeship can shade into love and desire, and partnership become marriage.“²⁹⁰

Damit ist die *ennobling love* eine weitere performative Konstituente in der Konstruktion von Männlichkeit und – wenngleich indirekt, so doch ebenso – von Weiblichkeit, die bei einer nicht nur text-, sondern auch

²⁸⁶ Vgl. JAEGER 1989, S. 192: „Cicero’s *De amicitia* argues, that only the best and strongest men are capable of friendship.“

²⁸⁷ JAEGER 1999, S. 4.

²⁸⁸ Vgl. JAEGER 1989, S. 192: „My analysis insists on the parallel between male friendship at court and courtly love or gallantry. It sees a historical connection among them such that male friendship is gradually supplanted by female.“

²⁸⁹ JAEGER 1999, S. 82.

²⁹⁰ JAEGER 1999, S. 24.

handlungsorientierten Betrachtung geschlechtertheoretischer Fragestellungen miteinbezogen werden muss.²⁹¹

ADRIAN STEVENS vertritt die These, dass sowohl Gottfried als auch Thomas in ihren Tristanromanen die allgemein als Leidenschaft verstandene Liebe zwischen Tristan und Isolde nach den Diskursen der *ennobling love* ausrichteten. Er fragt:

„Kann eine zutiefst sinnlich und erotisch geprägte Ehebruchsliebe, die unumgänglich auf Betrug, Verstellung und Verbrechen angewiesen ist, überhaupt mit dem Postulat einer ethisch fundierten Freundschaft in Einklang gebracht werden?“²⁹²,

und kommt zu dem Schluss, dass Aussagen der Romanfiguren wie des Erzählers über diese Liebe „als je diskutierbare Beiträge zum Themenkomplex Liebe, Freundschaft und Ehebruch aufzufassen“²⁹³ seien. Wenn man JAEGERs Erkenntnis Rechnung trägt, dass die „veredelnde Freundschaft“ doch der Liebe zwischen Mann und Frau und ihren Spielarten, der höfischen und der leidenschaftlichen Liebe vorausgeht, eine Feststellung, zu der auch VAN EICKELS' Befund passt, dass das Vokabular der Liebe zwischen Mann und Frau der männlich dominierten politischen Sphäre entnommen sei, muss die Frage vielmehr lauten, ob der *amour passion* mit der Ideologie der *ennobling love* in Einklang zu bringen ist, und zwar mit Blick auf ein geschlechterorientiertes Erkenntnisinteresse. D. h. wie wirkt es sich – neben gattungstheoretischen und narratologischen Implikationen – auf die dargestellten Formen von Männlichkeit in erster Linie, aber auch von Weiblichkeit aus, wenn die vorherrschende Liebeskonzeption der *ennobling love* mit dem Liebestrank durch den *amour passion* abgelöst wird? Es ist die Antwort auf diese Problemstellung, die einen gewinnbringenden weiteren Beitrag zur Spezifizierung der Ambivalenz des Textes verspricht.

²⁹¹ Vgl. dazu Ann Marie RASMUSSEN, Emotions, Gender, and Lordship in Medieval Literature: Clovis's Grief, Tristan's Anger, and Kriemhild's Restless Corpse, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. 2003 (= Trends in Medieval Philology; 1), S. 174-189, hier S. 175: „emotions in medieval literary texts are representations, discursive events that appear as: (1) observations, descriptions, and expressions of emotions by characters and narrators (what we might call „emotion talk“); (2) vocalizations, actions, and gestures that communicate emotions; and (3) physical changes such as blushing, fainting, and trembling.“

²⁹² STEVENS, S. 87.

²⁹³ STEVENS, S. 89.

2.4 Emotionstheoretische Implikationen für die Konstruktion von Geschlechteridentität im *Tristan*

„Das Reflektieren über die Gefühle ist zugleich ein Reflektieren über das Subjekt selbst.“²⁹⁴

Der Erforschung der Emotionen, der nach den Natur- bereits in den vergangenen zwei Jahrzehnten auch die Kulturwissenschaften wachsendes Interesse parallel zur Rezeption geschlechtertheoretischer Ansätze entgegengebracht haben²⁹⁵, findet gegenwärtig in der mediävistischen Literaturwissenschaft²⁹⁶ besondere Resonanz. Geschlechtertheoretische Fragestellungen in der Literaturinterpretation hängen – wie schon die zentrale Bedeutung zeigt, die dem *amour passion* für die Konstruktion der Geschlechteridentität im *Tristan* zugeschrieben wird – mit der Frage nach der Codierung von Emotionen und ihrer Bedeutung für die Konstituierung von Identität im jeweiligen Text eng zusammen. Selbst wenn also diese Arbeit die Konstruktion der Geschlechteridentität und die Passion in erster Linie in ihrer poetologischen Dimension

²⁹⁴ Wolfhart HENCKMANN, Art. Gefühl, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Bd. 1, hrsg. v. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, München 1973, S. 520-536, hier S. 521.

²⁹⁵ Vgl. dazu etwa die Beiträge in den Sammelbänden: Traurige Helden, hrsg. v. Wolfgang Haubrichs, Stuttgart u. a. 1999 (= LiLi; 114); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hrsg. v. Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten, Köln u. a. 2000 (= Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe; 16); Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Stuttgart u. a. 2002 (= Querelles; 7); Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= Trends in Medieval Philology; 1) sowie die Dissertation von Koch. Gründe für die zunächst zögerliche Beschäftigung mit den Emotionen im Mittelalter liegen KASTEN 2002a, S. 16, zufolge in der Verdrängung der Aufmerksamkeit für frühe Epochen durch „scheinbar bedeutendere[] Epochen der Empfindsamkeit, der Romantik und ihrer Folgen [...] verstärkt durch die verbreitete Vorstellung von der relativen ‚Gefühlsarmut‘ und angeblich weniger differenzierten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen (Gefühls)Kultur.“

²⁹⁶ Vgl. Ingrid KASTEN, Emotionalität und der Prozeß männlicher Sozialisation. Auf den Spuren der Psycho-Logik eines mittelalterlichen Textes, in: Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Stuttgart u. a. 2002b (= Querelles; 7), S. 52-71, hier S. 54: „Mittelalterliche Texte bieten sich aufgrund der Alterität der in ihnen dokumentierten Denkformen und Weltentwürfe als Gegenstand der Analyse von historischen Modellierungen und Codierungen von Emotionalität besonders an.“

fokussiert, impliziert die große Affinität von Gefühl und Geschlecht²⁹⁷ die Berücksichtigung aktuell diskutierter Emotionstheorien für die Literatur des Mittelalters insofern, als – wie schon das Eingangszitat zeigt – Emotionen zu den grundlegenden Komponenten von Identität gehören. Die literarhistorische Emotionalitätsforschung untersucht die Ausdrucksformen und Funktionen von Emotionen in komplexen Kommunikationszusammenhängen²⁹⁸, d. h. sie thematisiert die Ästhetisierung von Gefühlsdarstellungen sowie deren spezifischen Performanz- und Performativitätscharakter, der insbesondere in der noch weitgehend von Mündlichkeit und Aufführung bestimmten Kultur des Mittelalters zum Tragen kommt. Aus dieser besonderen Kommunikationssituation, die sich inhaltlich auf die literarische Inszenierung von Emotionen auswirkt, ergeben sich mit Blick auf den Handlungs- und Zeichencharakter von Emotionen – nicht zuletzt für diese Arbeit – folgende lohnende Erkenntnisinteressen:

„Zu untersuchen ist [...], wie der Handlungscharakter von Emotionen ausgeprägt ist, auf welche gefühlsmäßigen Effekte die Darstellungen auf textexterner Ebene zielen und wie auf textinterner Ebene Handlungen durch Emotionen hervorgerufen werden. Weiterhin ist zu fragen, ob der Emotionsausdruck als bewusst gesteuertes Handeln markiert wird oder nicht und wie er von den Adressaten textintern aufgefasst wird.“²⁹⁹

Die in dieser Weise von KLAUS GRUBMÜLLER untersuchte Semantik und Diskursgeschichte von *zorn*, *nît* und *haz* zur Bezeichnung feindlicher

²⁹⁷ Vgl. dazu etwa Catherine LUTZ, *Emotions and Feminist Theories*, in: *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Stuttgart u. a. 2002 (= *Querelles*; 7), S. 104-121. Vgl. dazu auch die zu diesem Band von Ingrid KASTEN, Gesa STEDMAN und Margarete ZIMMERMANN verfasste Einleitung, S. 9-25, hier S. 13, sowie die Forderung von Peter N. STEARNS, *History of Emotions: The Issue of Change*, in: *Handbook of Emotions*, ed. by Michael Lewis und Jeannette M. Haviland-Jones, New York u. a. 1993, S. 17-28, hier S. 26: „Because gender is in large measure a cultural construct and varies greatly over time, historical research is central to the determination of the origins and results of particular gender formulas for emotional expression.“

²⁹⁸ Vgl. Ingrid KASTEN, *Einleitung*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. 2003 (= *Trends in Medieval Philology*; 1), S. XIII-XXVIII, hier S. XV.

²⁹⁹ KASTEN 2003, S. XIX. Vgl. zum Folgenden KASTEN 2003, S. XIXff. Weitere Anknüpfungsmöglichkeiten für die Emotionalitätsforschung bieten historische Modelle wie auch moderne Theorien über Gefühle, Affekte und Emotionen oder die Historische Semantik. Weitere Forschungsfelder eröffnen z. B. die Untersuchung emotionsrelativer Kategorien wie Norm oder Wissen oder etwa Fragen nach dem Zusammenhang von Emotionalität, Medialität und Transformation.

Aufgebrachtheit führt mit der Einsicht in die Diskursabhängigkeit von Emotionsäußerungen zur einer zentralen Erkenntnis für das adäquate Verständnis der im *Tristan* identifizierbaren heldenepischen Überblendungen und Strukturen.³⁰⁰ Die geeignete theoretische wie methodische Fundierung einer solchen Analyse ist ebenso strittig und differenzierungsbedürftig wie der Begriff der Emotion selbst, der sich dennoch aufgrund seiner „relativen Neutralität“³⁰¹ als heuristische Kategorie anbietet.³⁰² Eine genauere Begriffsbestimmung liefert ELKE KOCHS Abgrenzung der Begriffe Emotion, Affekt und Gefühl. In Anlehnung daran verwendet diese Arbeit gleichfalls

„Emotion für Konzepte des Fühlens [...], wobei Fühlen allgemein als personal realisiertes ‚Involviert-Sein‘ gefasst ist. [...] Der Terminus Gefühl wird weitgehend synonym zu Emotion gebraucht, konnotiert jedoch stärker den Erlebensaspekt. Affekt wird hingegen bezogen auf bestimmte historische Diskurse des Fühlens (Affektenlehren) eingesetzt, zum anderen zur Beschreibung von Emotionsmodellen sowie von literarischen Darstellungen [...]“³⁰³

Ihre theoretischen Grundlagen kann eine emotionstheoretisch orientierte Interpretation aus dem Spannungsfeld zwischen universalistisch und konstruktivistisch ausgerichteten Theorien beziehen. Zu den erstgenannten zählen psychoanalytische Theorien, die von emotionalen Universalien ausgehen, aber – obwohl prägend für die Kulturwissenschaften – in Anwendung auf die mittelalterliche Literatur nur begrenzt brauchbar sind, wie KOCH für den Bereich der Trauer gezeigt hat.³⁰⁴ Ihnen stehen kulturanthropologisch-sozialpsychologisch inspirierte Konzepte und Theorien gegenüber, die Emotionen als diskursiv-kulturelles und somit zu historisierendes Konstrukt verstehen und wie

³⁰⁰ Vgl. dazu Klaus GRUBMÜLLER, Historische Semantik und Diskursgeschichte: *zorn*, *nît* und *haz*, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. 2003 (= Trends in Medieval Philology; 1), S. 47-69, sowie auch S. 112, 115ff., 126f., 247, 256ff., 274 und 276.

³⁰¹ KASTEN 2003, S. XIII, Anm. 1.

³⁰² Vgl. dazu KOCH, S. 1. Vgl. Kochs Ausführungen, S. 4, zur ähnlich problematischen Kategorie der ‚Identität‘ und dem nach Luhmann zentralen Aspekt der Zugehörigkeit.

³⁰³ Vgl. dazu KOCH, S. 1f. Das Zitat in einfachen Anführungszeichen stammt von Agnes HELLER, Theorie der Gefühle, Hamburg 1980, S. 19. KOCH, S. 8, führt das Unbehagen gegenüber der Anwendung moderner Begriffe auf historische Texte darauf zurück, dass „diese Termini durch ihre psychologischen Implikationen den Blick auf die Besonderheit vormoderner Verhältnisse verstellten.“

³⁰⁴ Vgl. dazu auch Jutta EMING, Mediävistik und Psychoanalyse, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. 2003 (= Trends in Medieval Philology; 1), S. 31-44.

(de)konstruktivistische Geschlechtertheorien ebenfalls stark von MICHEL FOUCAULTS Diskurstheorie beeinflusst sind. Angesichts auch der Kontroverse um die universalen bzw. historisch und kulturell variierenden Anteile von Emotionen favorisiert die Forschung inzwischen integrierte Ansätze,

„die zwar universale Aspekte von Emotionalität einräumen, deren VertreterInnen aber [...] die kulturelle Formung von Emotionen durch Sprache, Habitualisierung, Konventionen oder Modellbildungen fokussieren.“³⁰⁵

Ein Beispiel ist der anglo-amerikanische Philosoph RONALD DE SOUSA, der „Literatur explizit als Medium für den Erwerb und die kulturelle Prägung von Emotionen“³⁰⁶ versteht, die sog. Schlüsselszenarien vermittelt. Kognitivistische Emotionskonzepte, wie sie hinter dieser Auffassung stehen und neben diskurstheoretischen Prämissen ebenfalls in die Theoriebildung einfließen,

„zielen darauf, die traditionelle Opposition von Rationalität und Emotion aufzubrechen und stattdessen die Rationalität von Emotionen neu zu bestimmen.“³⁰⁷

Entscheidend ist bei allen Herangehensweisen, dass mit der Berücksichtigung der jeweiligen situativen Besonderheit von Emotionen der Alterität von mittelalterlichen Gefühlsdiskursen und Praktiken Rechnung getragen wird³⁰⁸, etwa der Performanz von Emotionen in narrativen Texten, die kein objektiviertes kulturelles Wissen sind, sondern ein durch Körperzeichen, Sprechakte oder Handlungen in Szene gesetztes. Wenn dabei „Ähnlichkeit [der mittelalterlichen mit der modernen Emotion, M. U.] als Grundlage der Erkenntnisfähigkeit“³⁰⁹ nicht aufgegeben

³⁰⁵ KOCH, S. 26, ebenso KASTEN 2002a, S. 13: „[D]ie jüngere Emotionsforschung tendiert dazu, extreme Positionen aufzugeben und für ein Konzept von Emotionalität zu plädieren, das sowohl biologische als auch kulturelle, universelle wie relative Komponenten aufweist und zu nutzen versteht.“ Vgl. dagegen die Differenzierung bei JAEGER 2003, S. VII-XII, hier S. VII f.; er unterscheidet zwischen öffentlichen (sensibilities) und privaten Gefühlen (emotions), wobei letztere „would appear not to have any history, to be primal, natural, instinctual and unchangingly nebulous. [...] It is in their expression that they change“, während erstere durchaus historischem Wandel unterworfen sind, denn: „Sensibilities are agreed-on modes of feeling, widely shared by consensus, not by nature.“ (S. VIII).

³⁰⁶ KOCH, S. 29, mit Verweis auf Ronald DE SOUSA, *The Rationality of Emotion*, Cambridge/Massachusetts 1997.

³⁰⁷ KOCH, S. 29.

³⁰⁸ Vgl. KOCH, S. 26, mit dem Hinweis auf Jan-Dirk MÜLLER, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen 1998, als Beispiel für eine adäquate Studie zur Alterität der ‚nibelungischen Anthropologie‘.

³⁰⁹ KOCH, S. 30.

werden soll, muss diese historisch begründet werden. Das bedeutet, die Semantik der Emotionsbezeichnung miteinzubeziehen, etwa durch ihre Betrachtung in relevanten außerliterarischen Diskursen, durch den Einbezug von Situationstypen und Formen der Emotion, von Körperzeichen sowie der Relationierung mit verschiedenen verwandten Emotionsbezeichnungen aus dem Wortfeld. Dies hat ELKE KOCH für ‚Trauer‘ getan³¹⁰, der sie eine „durchgängige Relevanz von Trauerinszenierungen für die Identitätskonstitution“³¹¹ im *Tristan* attestiert. Die Geschlechtsspezifik dieser Trauerdarstellungen soll im Zusammenhang mit der Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit nachvollzogen werden, denn Tristans Trauer ist anders gelagert als Isoldes, sodass Trauer offenbar unterschiedliche Geschlechterentwürfe hervorbringt. Trauer erscheint demnach als Performanz von Geschlechteridentität. In Bezug darauf und auf die zuvor formulierten *gender*-bezogenen Erkenntnisziele wird KOCHS Ansatz weiterverfolgt.

Wie dort gezeigt wird, sind moderne Trauertheorien und sozialkonstruktivistische Konzepte genauso wie historische religiöse oder medizinische Diskurse³¹² über Trauer gar nicht bzw. nur in einzelnen Aspekten³¹³, die im Folgenden präzisiert werden, eine adäquate Grundlage für emotionsspezifische Fragestellungen. Es sind die kommunikativen und sozialen Besonderheiten, die die Stilisierung von Emotionen im Hinblick auf deren Handlungs- und Zeichencharakter lenken, die diese Anschlussmöglichkeiten begrenzen, denn:

„Darstellungen von Emotionen in narrativen Texten sind [...] nur als symbolische Verfahren zu beschreiben. Jede emotionale Kommunikation ist dort ein Produkt ästhetischer Stilisierung. [...] Literarische Emotionen sind in dieser Sicht immer inszenierte Emotionen.“³¹⁴

Dadurch, dass sie über ihre Wahrnehmung durch andere Figuren, räumliche Situierung, Erzählerreden und an den Körpern der Figuren ‚sichtbar‘ gemacht werden³¹⁵, ist der Körper für die Codierung von

³¹⁰ Vgl. zur Etymologie und Bedeutungsgeschichte von ‚Trauer‘ KOCH, S. 31f.

³¹¹ KOCH, S. 241.

³¹² Vgl. etwa die Untersuchung zu mittelalterlichen Diskursen von Simon KEMP, *Medieval Psychology*, New York u. a. 1990 (= *Contributions in Psychology*; 14).

³¹³ Vgl. KOCHS Ergebnisse diesbezüglich, S. 18ff. und S. 32ff.

³¹⁴ KOCH, S. 48.

³¹⁵ Vgl. KOCH, S. 48 mit Verweis auf Wolfgang ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 504: „Der Begriff der (literarischen) Inszenierung ist mit Wolfgang Iser so zu verstehen, dass etwas Nicht-Sichtbares durch ästhetische Strategien zur Erscheinung gebracht wird.“

Emotionen ebenso die materiale Grundlage wie für die Geschlechteridentität:

„Narrative Texte bilden einen spezifischen Diskurs, in dem über Körper nicht nur abstrahierend gesprochen wird, sondern handelnde, erlebende und interagierende Körper auftreten und zu beobachten sind.“³¹⁶

Da die Bedeutung von Körperzeichen gleichermaßen von der Intention des Senders abhängt wie von der Perspektive des Beobachters, muss zur Gewährleistung einer differenzierten Analyse der Semiotik des Körpers der Zeichenstatus von Emotionsdarstellungen anhand von Augustinus' Unterscheidung von in der Regel ohne bestimmte Absicht gegebene *signa naturalia* und intentional gegebene *signa data* verifiziert werden.³¹⁷ Diesen spezifischen Bedingungen wird der bereits an früherer Stelle eingeführte Performanzbegriff als Analysekategorie gerecht, umso mehr, als er *gender*- und emotionsbezogene Aspekte in der Textinterpretation zusammenführt: Konkret auf emotionstheoretische Kontexte bezogen, unterstreicht Performanz die mögliche Unbewusstheit des Emotionsausdrucks unter gleichzeitiger Berücksichtigung seiner Kommunikativität mittels der Komponenten Expressivität, Aktion und des Adressatenbezugs.

„Emotionsdarstellungen lassen sich damit als durch narrative Strategien konstituierte, sprachlich vermittelte Körperbilder in den Blick nehmen. Sie realisieren Muster, die auf literarischer Traditionsbildung beruhen, auf kulturelle Praktiken rekurrieren können, die aber auch im Rahmen eines einzelnen Textes geprägt werden.“³¹⁸

Wie die diskursiv erzeugte Geschlechteridentität bringen auch Emotionen nicht nur entsprechende Gefühle zum Ausdruck, sondern konfigurieren und motivieren zugleich zukünftige Emotionsäußerungen. Aufgrund dieser produktiven Dimension sind Codierungen von Emotionen gleichermaßen performativ wie *gender*, d. h. der Performativitätsbegriff ergänzt Performanz als Analysekategorie.³¹⁹ Trauer verweist etwa als

³¹⁶ KOCH, S. 61. Vgl. zur „Bedeutung des Körpers als ‚Material‘ der Realisierung von Identitätsakten und als Mittel der Verstetigung per se ‚flüchtiger partizipativer Identität‘“ (S. 72) die Rolle des Körpers bei der diskursiven Konstruktion von Geschlechtsidentität S. 20ff.

³¹⁷ Vgl. KOCH, S. 52. Vgl. dazu Jan-Dirk MÜLLER, Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik, in: ZfdPh 133 (2003), S. 118-132.

³¹⁸ KOCH, S. 57.

³¹⁹ Die Kategorie der Performativität knüpft an John L. AUSTIN, Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1979, an, derzufolge performative Sprechakte das, was sie aussagen, zugleich realisieren.

Emotionsausdruck häufig mittelbar auf zwischenmenschliche Bindungen und auf deren Qualität³²⁰, wie etwa anhand von Tristans *triuren* nach der Trennung von Isolde deutlich wird. So zeigen die von KOCH angeführten Beispiele,

„dass die Indexikalität des Trauerausdrucks auf *liebe* und somit implizit auf soziale Dimensionen, welche die Bindungen der Figuren bestimmen, ausgedehnt wird.“³²¹

Vor diesem Hintergrund kann die Codierung von Trauer im *Tristan* über die Assoziation mit Liebe Aufschluss über die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit geben. Wenn aber Emotionsdarstellungen die Fähigkeit zugeschrieben wird, soziale Relationen zu erzeugen, wird

„die Untersuchung von Emotionen von der Frage nach dem ‚Charakter‘ der Figuren gelöst. Zugleich wird der Blick darauf geöffnet, wie die Figuren jenseits von Intentionalität oder Zweckorientierung in diesen Relationen dadurch positioniert werden, dass sie auf bestimmte Weise darin agieren. Auf diese Weise kann die Frage nach der Bedeutung von Emotionen für die Konstitution von Identität neu formuliert werden, ohne dabei unweigerlich moderne Konzepte von Subjektivität und Individualität auf die mittelalterlichen Texte zu übertragen.“³²²

Das bisher Gesagte setzt nicht zwangsläufig eine Zielgerichtetheit von Emotionsäußerungen voraus. Umgekehrt münden von vornherein intentional codierte Emotionen in zweckorientierte Inszenierungen und damit vielfach in Rituale, in denen die scheinbare Spontaneität von Gefühlsäußerungen deren Authentizität verbürgen soll.³²³ Ein Beispiel für Letzteres ist Isoldes fingiertes Weinen, beide Phänomene spielen in der Fehldeutung von Tristans Isolde-Leich zusammen.

Für emotions- wie für geschlechtertheoretische Implikationen ist in diesem Zusammenhang gerade die betonte Autonomie literarischer Inszenierungen von Bedeutung, insofern die Funktionen beider Kategorien im Rahmen des rhetorischen Experimentierfeldes Literatur zu bestimmen sind³²⁴ und nicht unter Herstellung lebensweltlicher Be-

³²⁰ Vgl. KOCH, S. 49.

³²¹ KOCH, S. 53. Vgl. dort auch die Erklärung des Begriffs der „Indexikalität“: „Ein Index zeichnet sich dadurch aus, dass seine Referenz nicht arbiträr ist, sondern er auf etwas verweist, das seine Ursache bildet, etwa wie ein Symptom auf eine Krankheit.“

³²² KOCH, S. 60.

³²³ Vgl. Gerd ALTHOFF, *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt 1997, S. 258ff.

³²⁴ Vgl. ALTHOFF, S. 144: „Die politischen Spielregeln sind Spiel-Material.“

züge.³²⁵ Ein demgegenüber erweiterter, von religiösen Zusammenhängen gelöster Ritualbegriff lenkt den Blick ferner darauf,

„dass Emotionen nicht nur für die Gestaltung sozialer Relationen instrumentalisiert werden können, sondern selbst die Manifestation dieser sozialen Relationen sind“³²⁶,

wie sich insbesondere für die Konstruktion und Dekonstruktion von Tristans Männlichkeit und ‚*triure*-Identität‘ zeigen lässt.

³²⁵ Vgl. KOCH, S. 64: „Es ist daher nicht sinnvoll, nach der Authentizität von Emotionen zu fragen, sondern vielmehr muss das Augenmerk auf Strategien der Authentisierung gerichtet werden.“

³²⁶ KOCH, S. 67. Eben damit begründet KOCH, S. 67, die Verwendung der Kategorie der Ritualisierung: „Trauer wird dann als ritualisiert betrachtet, wenn ihre Darstellung rituelle Elemente wie Wiederholung, Formalisierung und Gemeinschaftsbezug aufweist, sie jedoch nicht ausschließlich im Kontext von eingrenzenden Ritualen stattfindet. Gerade weil in den literarischen Texten Trauer häufig nicht explizit in einen rituellen Rahmen eingebunden erscheint, stellt das Konzept der Ritualisierung eine adäquate Beschreibungskategorie bereit.“ Vgl. u. a. als Überblick zum aktuellen Forschungsstand: Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, hrsg. v. Andréa Bellinger und David J. Krieger, Opladen 1998.

3 Die Konstruktion von Tristans Männlichkeit bei Gottfried und ihre Erscheinungsformen: *sinne, manheit, triure*

„However men’s relationships with women might have been, it was male/male relationships that figured most prominently in a man’s life.“³²⁷

3.1 Die Konstruktion von Tristans ambivalenter Identität: Die Genese des Helden und seine Determination zur *triure*

Die Konstruktion der von Tristan verkörperten Männlichkeit beginnt nicht erst mit der Konstruktion der ritterlich-höfischen Idealität durch die allumfassende adelige Erziehungsarbeit, die an Tristan geleistet wird, und ihrer Inszenierung³²⁸, sondern im Grunde schon bei den außergewöhnlichen Umständen seiner Zeugung: Blanscheflur empfängt Tristan von dem verletzten, *halptôten* (v. 1320) Riwalin:

*ir munt der brâhte im eine craft,
daz er daz keiserliche wîp
an sînen halptôten lîp
vil nâhe und inneclîche twanc.
dar nâch sô was vil harte unlanc,
unz daz ir beider wille ergienc
und daz vil süeze wîp enpfîenc
ein kint von sînem lîbe. (v. 1318ff.)*

Das ist ein Topos, der auf die Geburt eines Helden³²⁹ verweist. Demgemäß sind auch die Umstände von Tristans Geburt besondere: Sie steht wie seine Zeugung unter dem Zeichen großen Schmerzes; vier Tage

³²⁷ MURRAY 1999, S. XII.

³²⁸ Vgl. S. 88ff.

³²⁹ Während die Bezeichnung ‚Heros‘ explizit mit heldenepischen Kontexten assoziiert ist wie der ‚Ritter‘ mit romanhaften, hebt der in dieser Arbeit gattungsneutrale Begriff ‚Held‘ nur auf die Außergewöhnlichkeit und die herausragende Stellung Tristans als Protagonist ab. Vgl. zu Heldenvorstellungen sowie den Etymologien von ‚Held‘ und ‚Heros‘ Ursula SCHULZE, Siegfried – ein Heldenleben? Zur Figurenkonstitution im *Nibelungenlied*, in: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 669-689, hier S. 670ff. Demnach bezeichnet *helt* in der mhd. Literatur zunächst ausschließlich den hervorragenden Kämpfer heldenepischer Dichtungen, da der Heros-Begriff in der Volkssprache noch nicht zur Verfügung stand, bevor sich

dauern die Wehen. Ausgelöst von der Verzweiflung über Riwalins Tod sind sie Artikulation von Blanschefflurs Klage über den Verlust (vgl. v. 1741ff.). Diese leidvolle Vorgeschichte inspiriert die Namensgebung³³⁰, die zugleich programmatisch für Tristans eigenes Schicksal wird, wie Rual Floraete seinen Namensvorschlag erklärt:

*„seht“ sprach er „vrouwe, als ich vernam
von sinem vater, wie’z dem kam
umbe sine Blanscheffliure,
mit wie vil maneger triure
ir gernder wille an ime ergie,
wie sî diz kint mit triure enpfie,
mit welher triure sî’z gewan,
sô nenne wir in Tristan.“ (v.1991ff.)*

Trauer besitzt eine zentrale Bedeutung für die Konstruktion von Tristans Männlichkeit, insofern als „zentrale ‚Gründungsszenen‘ der Identität des Helden in der Vorgeschichte – Zeugung und Geburt – als Trauer szenarien präsentiert werden.“³³¹ Darauf rekurriert Rual, wenn er

„mit dem doppelten Rückbezug auf beide Eltern und dem Verweis auf die Geburt und den Lebensanfang Tristans [...] an Szenen der Vorgeschichte erinnert, in denen diese Dimension präsent gehalten wird.“³³²

In Tristans Taufe verdichten sich verschiedene Inszenierungen von Trauer in der Elternvorgeschichte, die konstitutiv für Tristans Identität sind und in seinem Namen zusammengeschlossen werden.³³³

Blanschefflurs Trauer, als „Verkörperung einer exklusiven, leiblichen Bindung dargestellt“³³⁴, führt zur Minneinheit mit Riwalin und Tristans Zeugung. Darin manifestiert sich zum einen das auch Tristans und

vor dem Hintergrund des Nibelungenlieds der poetologische Bedeutungsaspekt entwickelt hat, in dem diese Arbeit von ‚Held‘ spricht.

³³⁰ Vgl. HUBER 2001, S. 54f.: Bei der Herleitung des Namens von französisch *triste* handelt es sich um eine Pseudo-Etymologie des Erzählers im Hinblick auf Tristans gesamte Existenz. Vgl. auch Peter K. STEIN, Tristan, in: Epische Stoffe des Mittelalters, hrsg. v. Volker Mertens und Ulrich Müller, Stuttgart 1984, S. 365-394, hier S. 367: „Der Name ‚Tristan‘ ist als ‚*Drustan*, Sohn des *Talorc*‘ für einen piktschen König um ca. 780 belegt [...], als *drystans* auf einem südcornischen Gedenkstein des 6. Jahrhunderts und als ‚*Drystan/Trystan*, Sohn des *Tallwch*‘ mehrfach im Walisischen.“

³³¹ KOCH, S. 218.

³³² KOCH, S. 239.

³³³ Die folgende Feststellung MÜLLERS 2007, S. 216, unterstreicht die diskursive Produktion von Tristans Identität einmal mehr: „Der Name ist nicht dynastisch vorgegeben; er muß umständlich ‚geholt‘ werden. [...] Der Name ist Produkt einer Geschichte, und Tristans Geschichte wird Produkt des Namens sein.“

³³⁴ KOCH, S. 221.

Isoldes Liebe kennzeichnende Ineinander von Minne und Tod. Zum anderen deutet der körperliche Zustand der Eltern aber auch bereits auf das Legitimationsdefizit ihrer Verbindung und somit auch Tristans hin, das letztlich zu seinem Kampf mit Morgan führt:

„Beide Körper erscheinen [...] in ihrer statusrepräsentativen Funktion beeinträchtigt: Riwalins Körper aufgrund seiner Versehrtheit und Schwäche, und Blanscheflurs Körper, da er ihren gesellschaftlichen Rang nicht augenfällig machen kann.“³³⁵

Blanscheflurs zweite Klage über ihre Schwangerschaft reflektiert diese „Probleme der genealogischen Integration und somit der Konstitution der sozialen Identität des ungeborenen Kindes“³³⁶ weitaus deutlicher. Die darin von Blanscheflur gemutmaßte Konsequenz, aufgrund der Schande eines unehelichen Kindes von Marke enterbt zu werden, nimmt „den Bruch der Integrationsfähigkeit verwandtschaftlicher Bindungen vorweg, der Tristans Relation zum Mutterbruder in der Hauptgeschichte kennzeichnet.“³³⁷ Somit erweist sich Tristans Identität als eine doppelt durch Trauer markierte:

„Auf der Ebene der sozialen Identitätskonstitution sind prekäre ére, Legitimationsdefizite und Brüche in der genealogischen Integration durch die Trauer gekennzeichnet. Auf einer anderen Ebene der Identitätskonstitution ist jedoch der Umstand relevant, dass in der Trauer die Minneinheit der Eltern zum Ausdruck kommt. Trauer erscheint auch als Realisierung einer ‚Minneidentität‘ [...]“³³⁸

Blanscheflurs Trauer über Riwalins Tod kulminiert in ihrem eigenen Tod, der am Ende eines Kampfes auf Leben und Tod steht, den Minne und Leid in ihrem Herzen austragen. An Blanscheflurs Körper, der ihre Trauer visualisiert und in der Verknüpfung der Trauer mit Tristan, der aus ihr nicht nur hervorgeht, sondern auch geboren wird, zeigt sich schon in der Elternvorgeschichte die konstitutive Bedeutung von Weiblichkeit für die Identität des Helden.

Tristans Geburt ist auch insofern ein Hinweis auf seine Außergewöhnlichkeit und Bestimmung zum Helden, als er quasi zweimal zur Welt kommt. Rual und Floraete behaupten, Tristan sei mit Blanscheflur gestorben, und verstecken das Kind zunächst, dem der Text seine Exorbitanz bereits voraussagt:

³³⁵ KOCH, S. 222.

³³⁶ KOCH, S. 224.

³³⁷ KOCH, S. 226.

³³⁸ KOCH, S. 227.

*des weisen dinc, der dô genas,
daz gevuor nâch ungenâden wol
als des, der vûrbaz komen sol: ... (v. 1820ff.)*

Als Floraetes Sohn wird er dann noch einmal geboren, wobei

„an Floraetes Körper [...] ein Oszillieren von Schein und Sein durchgespielt [wird], das wie die Trauer der leiblichen Mutter bei der Geburt Tristans die Identität des Helden prägen wird.“³³⁹

Mit dem Status als Sohn von Rual und Floraete gewinnt Tristan eine zweite, seine „parmenische‘ Identität“, die sich nicht über Blutsverwandtschaft, sondern über entsprechende Emotionen zwischen Eltern und Kind konstituiert³⁴⁰, und durch die „für Tristan objektive und subjektive genealogische Identität auseinanderfallen.“³⁴¹ Diese Identitätsspaltung hebt erst Tristans Anerkennung durch Marke nach Ruals Aufklärung der Verhältnisse auf.³⁴²

3.2 Die Genealogie des höfischen Männlichkeitsideals

3.2.1 Tristans Curriculum: Die Konfiguration höfischer Männlichkeit

Mit Tristans Erziehung schwenkt der Roman in „die höfische Linie von Ausbildung und Herrschaftsmündigkeit“³⁴³ ein und beginnt die Arbeit³⁴⁴ an Tristans ritterlich-höfischer Idealität, die mit dem institutionellen Akt der Schwertleite ihre öffentliche Legitimierung feiert. Tristans Ausbildung ist „konkrete Sozialisationsleistung“³⁴⁵, denn:

³³⁹ KOCH, S. 237.

³⁴⁰ Vgl. KOCH, S. 243.

³⁴¹ KOCH, S. 244.

³⁴² Vgl. hierzu KOCH, S. 249ff.

³⁴³ SCHULZE, S. 675.

³⁴⁴ Vgl. dazu die verwunderte Äußerung des Jägermeisters gegenüber Marke, der Tristans Geschichte, er sei ein Kaufmannssohn, nicht glaubt, denn: „... *wie haete ein koufman iemer/in siner unmüezekeit/sô grôze muoze an in geleit?* ...“ (v. 3284ff.).

³⁴⁵ SIMON 1990b, S. 366. Vgl. auch WEICHSELBAUMER 2002, S. 164: „Die Regeln für das Leben in der höfischen Gesellschaft müssen von jungen Menschen – junc Herren und junc vrouwen – im Laufe ihrer Sozialisation erst aufgenommen werden. [...] Traditionen und gesellschaftliche Konventionen wie z. B. Verhaltens- und Sprachregelungen können und müssen ebenso erlernt werden wie die Interpretation systematisierten Verhaltens.“ Die einzigartige Ausführlichkeit der Darstellung von Tristans Ausbildung und deren außergewöhnliche Bandbreite ist nicht Gegenstand dieser, jedoch einer Vielzahl von anderen Untersuchungen. Vgl. etwa Gottfried WEBER, *Gottfrieds von Strassburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200*. Bd. 2, Stuttgart 1953, S. 47ff.; W. T. H. JACKSON, *The Anatomy of Love. The Tristan of Gottfried von Strassburg*, New

„Aristokratischer Rang muss eingearbeitet werden in die adligen Körper, die zwar adlig geboren, aber erst im Vorgang der Erziehung so geformt werden, wie es der höfischen Sprachregelung und ihrer Ikonographie entspricht. Höfische Erziehung als aristokratische Selbstdeutung und -darstellung erstreckt sich deshalb auf den ganzen Habitus des Adligen.“³⁴⁶

Deshalb beinhaltet Tristans ‚Lehrplan‘ neben der Vermittlung von Bildungswissen und praktischen Fertigkeiten die Aneignung feinen Benehmens sowie die Ausprägung einer edlen Gesinnung und ritterlicher Tugend. Insofern steht Tristans Bildung ganz im Zeichen der Verinnerlichung des höfischen Gesellschaftsideals³⁴⁷, und er verfügt als *adolescens* bereits über alle Voraussetzungen höfischer Vollkommenheit³⁴⁸. Tristans Bildung umfasst *der buoche lère* (v. 2085f.), d. h. die sieben freien Künste³⁴⁹, Literatur und Sprachen. Nichtsdestoweniger ist sie ebenfalls auf die praktischen Belange der Tristan durch seine Geburt vorbestimmten ritterlich-fürstlichen Lebensform ausgerichtet.³⁵⁰ Auf dem Programm stehen der Umgang mit Pferd, Schild und Speer; außerdem wird die Jagdkunst betont, die Tristan so gut wie kein anderer erlernt. Das Jagdmotiv, das im weiteren Verlauf der Handlung noch mehrfach begegnen und bedeutsam werden wird, kann als symptomatisch dafür gelten, dass

„Tristans Weg zu sich selbst [...] zu einer prädestinativ angelegten Schicksalsfigur [wird], die der Held handelnd erfüllt und deren unbewusste Bereiche [...] in einer narrativen Tiefenstruktur aufgehoben sind. Alle Schritte Tristans sind von Anfang

York u. a. 1971, S. 37; RUH, S. 225ff.; Reiner DIETZ, *Der Tristan Gottfrieds von Strassburg. Probleme der Forschung (1902-1970)*, Göttingen 1974 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik; 136), S. 80ff., geht darüber hinaus und spricht von der „Ersetzung des Rittertums durch das Künstlertum“ im Tristan, eine Einschätzung, die im Folgenden noch aufgegriffen werden wird.

³⁴⁶ Horst WENZEL, Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur, in: *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*, hrsg. v. Helmut Brall u. a. Düsseldorf 1994, S. 191-218, hier S. 202. Diese Feststellung offenbart einmal mehr die Morphogenese durch den Diskurs, die Tatsache, dass *sex* immer schon *gender* ist.

³⁴⁷ Vgl. zu den Konstituenten des höfischen Gesellschaftsideals Joachim BUMKE, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München 1997, S. 80.

³⁴⁸ Vgl. zum Begriff der *hovescheit* (*courtoisie*) BUMKE 1997a, S. 425ff.

³⁴⁹ Vgl. RUH 1980, S. 226. Trivium und Quadrivium bildeten nach Auffassung der scholastischen Wissenschaftslehren den Grundstock des mittelalterlichen Bildungssystems. – Schon von frühester Kindheit an hatte Tristans Ziehmutter Floraete ihm offenbar Elementarkenntnisse in Rhetorik und Dialektik vermittelt. Vgl. v. 2056ff.

³⁵⁰ Vgl. Maria Javor BRIŠKI, Die Bildung in Gottfrieds *Tristan*: Bemerkungen zu ihrer epischen und symbolischen Funktion, in: *Acta neophilologica* 29 (1996), S. 13-25, hier S. 15.

an auf seine Minneexistenz beziehbar, und sie führen im Motivationsgeflecht [...] auf sie hin [...]“³⁵¹

Auch auf die Bewältigung der prinzipiell vor ihm liegenden administrativen Aufgaben als Landesherr wird Tristan ab seinem 14. Lebensjahr vorbereitet, indem Rual ihn Land und Leute erkunden lässt.

Die profunde Bildung des Protagonisten ist umso außergewöhnlicher, als sie schon in weniger umfassendem Maße bei Mitgliedern des deutschen Adels im 12. Jahrhundert eine Seltenheit darstellt.³⁵² Über dieses implizite Faktum hinaus wird Tristans Genie im Text durch die demonstrative Inszenierung von Schlüsselfähigkeiten hervorgehoben, die für den weiteren Verlauf der Handlung von Bedeutung sind, etwa Tristans Konversation mit sämtlichen anwesenden Ausländern an Markes Hof als expliziter Hinweis auf die Vielfalt seiner Fremdsprachenkenntnisse (vgl. v. 3690ff.).³⁵³

Das zentrale Motiv für die Frage nach dem Verhältnis von Macht, Geschlecht und Liebe ist die Musik: Zu *aller hande hovespil* (v. 2121), die Tristan beherrscht, treten spezielle „Formen der höfischen Geselligkeit“ wie „Instrumentenspiel und Gesang.“³⁵⁴ Die Musik hat am Schluss der Passage, die von Tristans Bildungswissen handelt, und vor der Reihe der ritterlichen Fertigkeiten, die er erwirbt, eine exponierte Stellung in seinem Curriculum³⁵⁵. Zum einen wird damit Tristans höfisches Wesen

³⁵¹ HUBER 2001, S. 57. Jagdvögel locken Tristan auf das Schiff seiner Entführer, seine hochkunstvolle fachmännische Demonstration der Zerteilung und Darbietung der Beute vor Markes Jagdgesellschaft ist sein Eintrittsbillet in Tintajol. Nicht zu vergessen *der Minnen vederspil Ísöt* (v. 11985).

³⁵² Vgl. BUMKE 1997a, S. 596ff. Beim französischen Adel war die Laienbildung weiter verbreitet als in Deutschland, was BUMKE 1997a, S. 436, zu der Überzeugung kommen lässt, dass „Tristan jedenfalls von Gottfried von Strassburg als ein französischer Herrscher beschrieben [wurde].“

³⁵³ Tristans Stilisierung als ‚Wunderkind‘ sowie als höfischer Ritter sind, wie GEROK-REITER, S. 152, gezeigt hat, das Ergebnis „ein[es] prekäre[n] Balanceakt[s] zwischen den Kategorien ‚Mustergültigkeit‘, ‚Vorbildlichkeit‘ und ‚Außerordentlichkeit‘, ‚Andersartigkeit‘.“ GEROK-REITER, S. 163f., zufolge stellt Gottfried Tristans Besonderheit über eine qualitative Modifikation des Prinzips der Adaequatio von Innen und Außen dar, und zwar „im Sinn einer grundsätzlichen Absage an den idealen Typus“ (S. 165), den Tristan ja eben noch übertrifft. Gottfried, so GEROK-REITER, S. 174, arbeitet „programmatisch mit einer ‚Ästhetik der Negation‘, um die Andersartigkeit seines Helden gegenüber typusgerechter Einzigartigkeit [...] anzuvisieren.“ Diese „Qualität“ manifestiert sich etwa in der Angst des ausgesetzten Protagonisten und im skrupellosen Verhalten des jungen Ritters gegenüber Morgan.

³⁵⁴ BUMKE 1997a, S. 426.

³⁵⁵ Vgl. STEIN 1980, S. 588.

hervorgehoben³⁵⁶, zum anderen spiegelt diese besondere Position die Bedeutung wider, die die Musik als Instrument männlicher Macht im weiteren Verlauf des Romans für Tristan haben wird.³⁵⁷ Das Motiv der Bildung allgemein hat

„eine epische Funktion, weil es [mehrfach, M. U.] in der Handlung eine Wende herbeiführt und die Erzählung gewissermaßen ‚vorantreibt‘. [...] Der Held gerät [...] in eine prekäre Lage, auf die er reagieren muss, [...] und das geschieht meist durch den bewussten, wohl kalkulierten Einsatz der auf seiner umfassenden Bildung beruhenden, außergewöhnlichen Fähigkeiten.“³⁵⁸

Diese erweisen sich mit Blick auf die weitere Handlung als unabdingbarer Bestandteil im „Geflecht von Zufall, Fügung und Handlungsinitiative Tristans“³⁵⁹, Elemente, die

„zu einem stringent finalen Ductus des Geschehens ineinander[greifen], dessen Ziel den Beteiligten, am meisten dem so bedacht berechnenden Tristan, gänzlich verborgen ist. Der finalen Kausalität des Geschehens, die keine Begründung, keinen Halt außerhalb ihrer selbst [d. h. außerhalb des von der Liebeskonzeption bestimmten Geschehens, M. U.] zu finden scheint, ist Tristans Rationalität instrumental. Ihm geschieht [im Folgenden, M. U.], was er nicht intendiert und nicht indendieren kann, sondern unwissend durch sich selbst zur Vollstreckung bringt.“³⁶⁰

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis, dass es sich bei Tristans Außerordentlichkeit um ein bedingendes Moment „der rätselhaften Logik und zwingenden Gerichtetheit“ handelt, die WORSTBROCK als Poetologie des Romans formuliert, wird verständlich, weshalb Tristan, obwohl er doch über alle Voraussetzungen höfischer Vollkommenheit verfügt, nie den Zustand erlangt, auf den diese Attribute gerichtet sind: *höfische vreude* und *höhen muot* durch die Harmonie aller zuvor genannten Werte.³⁶¹ „Das System ‚höfische Bildung‘ rastet nicht ein in das System

³⁵⁶ Sabine ŽAK, *Luter schal* und *süeze doene*. Die Rolle der Musik in der Repräsentation, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 133-148, hier S. 148: „Kunstmusik von Saiteninstrumenten und Gesang [dienten] als Charakteristikum für Bildung, Gesittung, höfische Lebensform [...]“

³⁵⁷ Vgl. auch Kap. 3.4.

³⁵⁸ BRIŠKI, S. 16f. Vgl. auch HOLLANDT, S. 154ff.

³⁵⁹ Franz Josef WORSTBROCK, *Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds Tristan*, in: *Fortuna*, hrsg. v. Walter Haug und Burkhart Wachinger, Tübingen 1995, S. 34-51, hier S. 41.

³⁶⁰ WORSTBROCK 1995, S. 41.

³⁶¹ Vgl. BUMKE 1997a, S. 427.

der Verhaltensdispositionen Tristans.“³⁶² So erklärt sich dann auch Gottfrieds Kommentar, *der buoche lère und ir getwanc* werde *sîner sorgen anevanc* (v. 2085f.), und die später folgende Explizierung dieser Aussage, mit der die Beschreibung von Tristans wissenschaftlich-theoretischer Ausbildung endet:

*sîn dinc was allez ûz erkorn
beide an dem muote und an den siten.
nu was aber diu saelde undersniten
mit werndem schaden, ...
wan er leider arbeitsaelic was. (v. 2126ff.)*

Insofern ist jeder die Vollkommenheit des Protagonisten apostrophierende Erfolg zugleich ein Beitrag zur schrittweisen Dekonstruktion des Helden im Laufe der Handlung. Es ist also gerade diese „Ausnahme-Existenz Tristans, der alle Normen übererfüllt, doch letztlich jeder Norm spottet“, die dazu führt, „daß die normativ vorgeprägte Laufbahn des höfischen Ritters [im Laufe der Handlung, M. U.] aufgegeben wird.“³⁶³

3.2.2 Tristans Bildung und Markes befördernde Liebe: Die performative Konstruktion höfischer Männlichkeit am Markehof

Cornwall ist der Ort der performativen Entfaltung von Tristans Idealität und der Performativität der höfisch-ritterlichen Männlichkeitskonstruktion, die in seiner Ausbildung so virtuos entworfen wurde. Tristans Idealität führt zu Marke und als deren Voraussetzung zu der befördernden Liebe Markes. Mit ihr wird erneut eine Emotion für Tristan identitätsstiftend.

Von seinen Entführern an der cornischen Küste ausgesetzt, stößt Tristan nach einer Gruppe von Pilgern auf Markes Jagdgesellschaft, der er sich als Kaufmannssohn anschließt. Er kommt in dem Moment dazu, als der Jägermeister beginnen will, den erlegten Hirsch nach Tristans Dafürhalten völlig unsachgemäß zu zerlegen, und erhält daraufhin die Gelegenheit, die den Jägern unbekannte Technik des Hirschbasts zu demonstrieren. Hierbei lässt der Erzähler den Leser Tristan in seinem Tun beobachten. Er legt Tristans Körper regelrecht für den Blick des Betrachters frei:

³⁶² SIMON 1990b, S. 366.

³⁶³ MÜLLER 2007, S. 258f.

*sinen mantel zôch er abe ...
 sin ermel vielt er vorne wider.
 sin schoene hâr daz streich er nider,
 ûf sin ôre leite er daz.
 nu besâhen si'n baz unde baz, ...
 sin gelâz und sin gebâren
 daz nâmen s'alle in ir muot
 und dûhte si daz also guot,
 daz si'z vil gerne sâhen
 und in ir herzen jâhen,
 sin dinc waere allez edelîch,
 siniu cleider vremede unde rîch,
 sin lîp ze wunsche getan. (v. 2844ff.)*

In dieser Szene verschmelzen höfische Vollkommenheit des *muotes* und der *siten* mit einem makellos schönen adeligen Körper, an dem sich die innere Schönheit manifestiert. Anders ausgedrückt: Sozialisationsleistung (*gender*) und adeliger Körper (*sex*, als Ausdruck des *gender*) werden zum höfischen Männlichkeitsideal zusammengeführt. Der topische Konnex von (männlichem) Körper und Exzellenz wird schon in Tristans Ausbildung hergestellt:

*ouch was an dem lîbe,
 daz jungelinc von wibe
 nie saeleclîcher wart geborn. (v. 2123)*³⁶⁴

Die Entbästung des Hirschs ist einzig und allein auf die Akzentuierung eben dieser Verknüpfung ausgerichtet: Tristan, das Kind, ja, ein angeblicher Kaufmannssohn gar, beherrscht exklusive Jagdgebrauche (Hirschbast, Furkie, Curie, Darbringung des Wilds), die ein Meister dieses Fachs nicht kennt! Damit ist die Kluft zwischen sozialem Status und dem von seinem Können abgeleiteten Status denkbar weit, die *êre* und die Bewunderung, die Tristan erlangt, sind dementsprechend umso bedeutsamer: *alle die kûnege, die nu sint,/dien erzûgen alle ein kint niht baz.* (v. 3132f.) Mit diesem Preis wird Tristan gleichzeitig der adelige Stand bescheinigt, den auch seine Schönheit offenbart, der ihm aber laut seiner erfundenen Kaufmannssohn-Biographie abgeht. Der Text folgt bei der Einführung des Helden in den neuen Gesellschaftsbereich des Hofes dem für den höfischen Roman üblichen Muster der ‚Identi-

³⁶⁴ Vgl. auch v. 2543 und v. 2746.

tätskonstitution'³⁶⁵: Herkunft – Tat – Hoffähigkeit – Name.³⁶⁶ Der Anerkennung von Tristans höfischem Wesen folgen denn auch die Frage nach seinem Namen und die Reaktion darauf, von Unverständnis geprägt:

„*dêus adjût*“ sprach einer *dô*
 „durch got, wie nante er dich *dô sô*?
du waerest zwâre baz genant
Juvente bêle et la riant,
diu schoene jugent, diu lachende.“ (v. 3137ff.)

Tristans Determiniertheit zur *triure* scheint in dieser „idealen Jugendbiographie“³⁶⁷ also überwunden durch ein beinahe übersteigert zu nennendes höfisches Wesen. In Beantwortung der ihm gezollten Bewunderung und gleichzeitiger Huldigung der vor ihm liegenden Burg bekrönt Tristan sich und den Jägermeister mit einem Lindenkranz und begrüßt in Anerkennung seiner Pracht das *künicliche* () *castêl* (v. 3157): „... *dê te saut, Tintajêl/und allez dîn gesinde!*“ (v. 3160) Seine *geverten* (v. 3161) geben den Wunsch zurück, und damit ist wie schon mit der wohlwollenden Aufnahme von Tristans Anweisungen durch den Jägermeister die Liebe des Hofes zu Tristan, d. h. Markes Zuneigung zu dem fremden Wunderkind vorweggenommen. Die Linde verweist einerseits als erster „Hausbaum“ von Hof, Kloster und Burg auf Tintajol voraus, auf die „Heimat“, die Tristan dort findet, als Symbolbaum für Frieden und Eintracht auf sein Band mit Marke, sowie als Baum der germanischen Liebesgöttin Freya auf Isolde, und identifiziert darüber hinaus Tristan mit Siegfried³⁶⁸.

Tristans Einmaligkeit in *muot* und *siten* kulminiert in der kunstfertigen Darbietung des erlegten Hirsches – das tote Tier erscheint als lebend –, begleitet von *richem* Hornklang (v. 3211) unter Tristans Anleitung (*er vuor in vor ze prîse*, v. 3219). Die Fremdartigkeit des von Tristan angestimmten Jagdliedes sorgt bei König und Hofgesellschaft für Schrecken

³⁶⁵ Vgl. die Ausführungen zur Problematik der Anwendung des Identitätsbegriffes auf mittelalterliche Zusammenhänge bei Schmitt, S. 38ff., sowie die Darstellung der Inadäquatheit neuzeitlicher Vorstellungen von ‚Identität‘ und ‚Charakter‘ anhand der „nibelungischen Anthropologie“ bei Müller 1998, S. 233f.

³⁶⁶ Vgl. MÜLLER 1998, S. 235, Anm. 68. Die Komponenten sind dieselben beim stufenweisen Aufbau von Siegfrieds Identität im *Nibelungenlied*, anders jedoch ihre Hierarchisierung: Das Gewicht liegt dort auf Herkunft und Name, während im Roman „die höfisch-gesellschaftliche Komponente“ aufgewertet ist.

³⁶⁷ SIMON 1990, S. 368.

³⁶⁸ Vgl. auch S. 117.

und Verwunderung zugleich (vgl. v. 3226ff.).³⁶⁹ Auch Marke, den *lobebaeren* (v. 3236), ruft der *hornschal* (v. 3233) herbei, und die Stimme des Blutes zieht Tristan zum König hin, dessen Liebe für Tristans gesamte spätere Existenz konstitutiv werden wird:

*nu Tristan den künic sehen began,
er begunde im wol gevallen
vor den andern allen.
sin herze in sunder lûz erlas
wan er von sinem bluote was. (v. 3240ff.)*

Obwohl Tristan zu diesem Zeitpunkt noch die Sympathie und Bewunderung der Jäger besitzt, setzt er sich schon von der höfischen Gesellschaft ab, die gleichzeitig die Quelle seiner Anerkennung bedeutet. Er beherrscht als Nichtadeliger die höfische Jagdgesellschaft vollkommen. Tristan bestimmt über die Darbietung der Jagdtrophäe, die so zu der seinen wird, er führt den Zug und die Hornspieler an. Als er schließlich mit fremden Melodien, die die übrigen Hornspieler nicht kennen, das musikalische Miteinander beendet, signalisiert dies den neuen Abschnitt, der für den *wol gezogen ellenden* (v. 3254) beginnt:

*in vremedem horndône
ein ander wîse hob er an.
sô lûte er hûrnen began,
daz im nieman an der stunde
wol gevolgen kunde. (v. 3248ff.)*

Tristans *süeze* (v. 3259ff.) und seine *schoene* (v. 3342) wecken auch Markes Zuneigung zu der *si dûzen créature* (v. 3270).³⁷⁰ Die Wahrnehmung

³⁶⁹ C. Stephen JAEGER, Wunder und Staunen bei Wolfram und Gottfried, in: Inszenierung von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Martin Baisch, Jutta Eming, Hendrikje Haufe und Andrea Sieber, Königstein/Taunus 2005, S. 122-139, hier S. 128, zufolge ist dieser Schrecken ein Staunen, das sich bezieht „auf das Wunder des Menschen, entweder auf seine körperliche Schönheit oder auf seine Talente, die ins Übernatürliche reichen [...]“. [...] Das Staunen ist bei Gottfried eine Reaktion auf charismatische [...] Phänomene.“ Vgl. zur Wirkung von Tristans Musik auch S. 100f. sowie Kap. 3.4.

³⁷⁰ Zur Bedeutung des Französischen in Gottfrieds *Tristan* als Möglichkeit der Markierung von Redesituationen, d. h. als Sprache der Distanz, z. B. in Grußformeln und Lobpreisungen sowie als Sprache der Liebe Nicola ZOTZ, Sprache des Hofes – Sprache der Liebe. Französisch als Sprache der Distanz im *Tristan*, in: Der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg: Symposium Santiago de Compostela, 5.-8. April 2000, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002, S. 117-129. Darüber hinaus ist die Verwendung der französischen Sprache auch Mittel zur höfischen Stilisierung.

Markes durch Tristan wird eigens betont, ebenso umgekehrt die Wahrnehmung des Kindes durch den König (v. 3246 bzw. v. 3273), der sich von seinem Jägermeister über den Wunderknaben berichten lässt. Tristans Preis aus dem Munde des Jägermeisters *nam der künec vil guote war* (v. 3319); er lässt den Jungen daraufhin zu sich rufen. Wieder entsteht vor dem geistigen Auge des Lesers eine Szenerie vollkommener Höflichkeit, die in einen erneuten Preis von Tristans Schönheit³⁷¹ mündet:

daz junge hovegesinde
 daz lief engegen dem kinde
 und condewierte ez schöne
 under armen vür die crône.
 ouch kunde er selbe schöne gân.
 dar zuo was ime der lîp getân,
 als ez diu Minne gebôt.
 sîn munt was rehte rôsenrôt,
 sîn varwe lieht, sîn ougen clâr.
 brûnreidelohet was ime daz har,
 gecrûspet bî dem ende.
 sîn arme und sîne hende
 wol gestellet unde blanc.
 sîn lîp ze guoter mâze lanc.
 sine vûeze und sîniu bein,
 dar an sîn schoene almeistic schein,
 diu stuonden sô ze prîse wol,
 als man'z an manne preisen sol.
 sîn gewant ...
 daz was mit grôzer hôfscheit
 nâch sinem lîbe gesniten.
 an gebaerde unde an schoenen siten
 was ime sô rehte wol geschehen,
 daz man in gerne mohte sehen. (v. 3327ff.)

Diese umfassende *confirmatio* der höfischen Vollkommenheit Tristans benennt erstmalig das zentrale Merkmal des männlichen Schönheitsideals im *Tristan*: Es sind die Füße und Beine, an denen Tristans

³⁷¹ Nach der Apostrophierung von Tristans herausragenden Fähigkeiten und seinem korrespondierenden höfischen Wesen kann der Preis seiner Schönheit als seine äußere wie innere Schönheit betreffend gedeutet werden. Vgl. Ingrid HAHN, Zur Theorie der Personerkennung in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts, in: PBB 99 (1977), S. 395-444, hier S. 402: „Der höfische Mensch ist nicht eo ipso schön und gut. Schönheit muss sich prüfen lassen auf ihre Substanz, die innere ethische Entsprechung, ohne die sie nichts wert ist [...].“

Schönheit sich am deutlichsten offenbart.³⁷² Wohlgeformte Beine sind der einzige Indikator für männliche Geschlechtszugehörigkeit der im *Tristan* im Bezug auf Merkmale des *sex* ansonsten homomorphen Körpers:

„[O]ne can scarcely tell the men's bodies from the women's. When bodies are described as desirable, sex-specific features are not mentioned, and when men or women are described as beautiful, they are said to be beautiful in the same terms.“³⁷³

Auf den Austausch von französischen Segenswünschen nun auch zwischen Tristan und dem König antworten die Angehörigen des Hofes mit einem Preislied auf Tristans Höflichkeit und feiern unter *michel lahter* (v. 3371) Seine Ernennung zum Jägermeister. Tristan gibt sich in Annahme von Markes als *bete* (v. 3367) formuliertem Antrag in dessen Verfügungsgewalt:

„hêrre, gebietet über mich.
swaz ir gebietet, daz bin ich.
iuwer jeger und iuwer dienstman
daz bin ich, alse ich beste kann.“ (v. 3373ff.)

Mit diesem Tristans Hoffähigkeit besiegelnden Akt ist Tristan in Markes Gefolgschaft und in die Hofgesellschaft aufgenommen (vgl. v. 3394).

³⁷² Dementsprechend wird auch das Schützen von Tristans Beinen vor dem Morold-Kampf eigens hervorgehoben: *sinen lip und siniu bein/diu bewârte er schône und wol in ein.* (v. 6539f.). Vgl. auch S. 105, 127, 129f., 187f. und 203.

³⁷³ SCHULTZ, S. 91. Dies gilt mit Ausnahme von Isoldes *senften linden brusten* (v. 14160) in den nächtlichen Bettgesprächen mit Marke. Ohne damit die Richtigkeit von Schultz' Feststellung in Abrede zu stellen, dass ‚Geschlecht‘ im *Tristan* über Kleidung vermittelt wird, während an den Körpern selbst vielmehr ihr Adel sichtbar wird als ihr Geschlecht, ist seine Argumentation mit SPREITZERS Worten, S. 250, doch wieder ein Beispiel für „jene Erfahrung mit einem analytischen Instrumentarium [...], dessen Unzulänglichkeit längst auch von denen festgestellt wurde, die es auf moderne Verhältnisse anwenden [...]“. Spreitzer zielt auf die Aufspaltung von ‚Geschlecht‘ in *sex* vs. *gender*. In der relativen Homomorphie höfischer Körper – nicht nur im *Tristan* – offenbart sich aber ganz einfach nur deutlicher als an neuzeitlichen Körpern, die auf die Betonung der Geschlechterdifferenz getrimmt sind, *sex* als diskursiver Effekt von *gender*, weil in mittelalterlichen Texten der Konstruktcharakter von ‚Geschlecht‘ selbstverständlich deutlicher zu Tage tritt. In der davon bisweilen ausgehenden Befremdlichkeit liegt die Alterität mittelalterlicher Geschlechterkonstruktionen. – Ein ähnliches Phänomen beschreibt MÜLLER 2007, S. 230, wenn er in Bezug auf Ruals Körper feststellt, dass, „[w]enn er die äußeren Zeichen [seines Adels, M. U.] zurückerhält, [...] von den Jahren, in denen er sich seiner ständischen Existenz entfremdet hatte, nichts zurück[bleibt].“ Vgl. zum Phänomen der Homomorphie in Gottfrieds *Tristan* auch S. 54f., 187 und 265.

Dass Tristan seine gesamte Existenz Marke anheimstellt, weist wie Markes Besiegelung des Vasallitätsverhältnisses mit seinem *vriunt* (v. 3377) voraus auf die charismatische Liebe zunächst des Königs zu seinem liebsten *dienestman* (v. 3375) und letztlich des *unverwânde(n) vater(s)* (v. 3382) zu seinem *vil liebe(n) neve(n)* (v. 4455), die Tristans weitere ‚Karrriere‘ so befördern wie ihn seinem Schicksal verschreiben wird. Denn sie fungiert als ‚soziales Bindemittel‘ zwischen Tristan und Marke bzw. Cornwall, als das der Freundschafts- und Liebesdiskurs in hierarchischen Beziehungen wirkt.³⁷⁴ Gleichzeitig erhöht und zeichnet Tristan diese Liebe aus: „[P]assionate love is not just ‚normal‘ but an exalting, distinguishing, ‚honoring‘ mode of relating lover to beloved.“³⁷⁵ Somit wird Markes Zuneigung konstitutiv für die weitere Konstruktion von Tristans Männlichkeit werden. Sie bestätigt den Adel, den die Jagdgesellschaft dem fremden Wunderkind bereits zuerkannt hat, und ‚korrigiert‘ auf diese Weise den vermeintlichen ‚Irrtum‘ der Natur in Bezug auf Tristans Identität, indem sie den schönen Körper mit dem adeligen Stand versieht, den er offenbart – „an emotional response to charismatic presence.“³⁷⁶

Die Hingezogenheit des Königs zu dem fremden Wunderkind und sein Wohlwollen werden über die Bemühtheit Markes um Tristan vermittelt: *Marke, der tugende rîche/der gewarp vil tugentlîche* (v. 3384f.). Er hält das *hovegesinde* (v. 3387) zur Freundlichkeit dem fremden Kind gegenüber an, das bald zu *des kûneges ingesinde* (v. 3395) zählt. Marke selbst

*der sach in (Tristan, M. U.) gerne und was sîn vrô,
wan in truog ouch sîn herze dar
und nam sîn gerne und ofte war;
wan er was z’allen zîten
höfchliche an sîner sîten
und truog in sînen dienst an
als ofte, als er sîn state gewan.
swâ Marke was oder swar er gie,
dâ was Tristan der ander ie
und nam daz Marke wol vûr guot.
er truoc im harte holden muot
und tete im wol, swenne er in sach. (v. 3396ff.)*

³⁷⁴ Vgl. VAN EICKELS 2003, S. 158.

³⁷⁵ JAEGER 1999, S. 17.

³⁷⁶ JAEGER 1999, S. 21.

Die sich in dieser Passage offenbarende zunehmende Innigkeit der Zuneigung Markes setzt der Text über die Wiederholung des Basts – Tristan soll sich *bewarn* (v. 3439) – in Szene. Diese mit STEPHEN JAEGER „veredelnde Liebe“ wirkt nicht nur in die eine Richtung: Tristan, heißt es, sei noch nie besser geritten als auf Markes Jagdpferd, das dieser ihm anlässlich der Demonstration des Basts – nun noch einmal für den König – geschenkt hat.³⁷⁷ Dem Umstand, dass die Qualität von Reiter und Pferd so korrespondieren, dass durch das edle Tier Tristans reiterische Perfektion sichtbar wird, die wiederum auf das edle Tier zurückwirkt, entspricht die Beziehung zwischen Marke als Geber und Tristan als Empfänger des Geschenks. Diese Wechselwirkung zwischen Pferd und Reiter im Sinne einer gegenseitigen Erhöhung symbolisiert die Eintracht zwischen den beiden Männern, die über diese Gabe verbunden sind. Insofern deutet sie auf die spätere Dreieckssituation mit genau umgekehrtem Vorzeichen voraus, in der sie die Frau, die sie beide begehren, trennen wird. – Darüber hinaus sind die Geschenke, die Tristans sozialen Status und sein Ansehen steigern, das Mittel, um nachzuholen, was der Erzähler, seinem Helden über die Schulter blickend, für die Figur Markes noch nicht leisten konnte, nämlich seinen edlen Sinn, seinen gesellschaftlichen Stand und seine Ehre zu vermitteln. Mit derartigen Auszeichnungen versehen,

... was der guote Tristan sider
ein lieber hoveman under in.
künec unde gesinde haeten in
in guoter geselleschaft.
ouch was er alsô dienesthaft
dem armen unde dem richen.
möhte er ir iegelichen
ûf sîner hant getragen hân,
daz haete er gerne getân.
die saelde haete im got gegeben:
er kunde und wollte in allen leben. (v. 3486ff.)

Tristans Einführung am Markhof beschließt einmal mehr ein Loblied auf seine Bildung und sein gefälliges Wesen – „[t]he man who shows himself as affable and friendly to all wins the ‚love‘ of the king.“³⁷⁸:

³⁷⁷ Tristan ist jetzt der *heinliche() gast* (v. 3461), nicht mehr der *ellende*.

³⁷⁸ JAEGER 1989, S. 185.

*lachen, tanzen, singen,
 riten, loufen, springen,
 zuhten unde schallen,
 daz kunde er mit in allen.
 er lebete, swie man wollte
 und als diu jungent sollte. (v. 3497ff.)*

Der folgende Abschnitt führt dieses Motiv der außergewöhnlichen Fähigkeiten Tristans fort, greift jedoch mit seiner eigentümlichen Musik den befremdenden Zug zur Selbstdarstellung wieder auf, der schon auf dem Schiff der Norweger und durch sein kurioses Hornspiel bei der Ankunft auf Tintajol zutage getreten ist, als ihm bald keiner der übrigen Hornbläser mehr zu folgen vermochte.³⁷⁹ Ungeachtet dessen steigert Tristans musikalische Virtuosität in Kombination mit einer ihresgleichen suchenden Bildung zunächst Tristans Exzellenz und deren Bewunderung durch die Hofgesellschaft bis zum Äußersten. Tristan singt und spielt besser, als der walisische Harfner, der am Hof gastiert und wie der Jägermeister, den Tristan überflügelte, *ein meister sîner liste,/der beste den man wiste* (v. 3511f.) ist. Tristan singt

*sô suoze mit dem munde,
 daz nieman wizzen kunde,
 wederez süezer waere
 oder baz lobebaere,
 sîn harpfen oder sîn singen.
 sich huop von sînen dîngen
 und von sîner vuoge
 rede unde zal genuoge.
 si jâhen als gelîche,
 sîne vernaemen in dem rîche
 an einem man die vuoge nie. (v. 3634ff.)*

Wie gut sich die Harfe in Tristans Hände fügt, ist Indiz für Tristans musikalische Meisterschaft und zugleich Anlass des Preises von Tristans Händen:

*die wâren, alse ich hân gelesen,
 daz sî niht schoener kunden wesen:
 weich unde lînde, cleine, lanc
 und rehte alsam ein harm blanc. (v. 3549ff.)*

³⁷⁹ Vgl. dazu S. 94 und Kap. 3.4.

Tristan ist *der niuwe spilman* (v. 3563) – der Text schreibt ihm sogleich ein *niuwez ambet* (v. 3564) zu –, der ein ebenso *schoene(s)* wie *seltsaene(s)* *seitgedoene* (v. 3569 bzw. v. 3570) beherrscht, sodass der ganze Hof herbeigelaufen kommt. Tristans *sô hōfsche lêre* (v. 3580) und *alsô guote liste* (v. 3581), die manche, die zuhören, ihren Namen vergessen lassen oder in einem Zustand der Benommenheit der Wirklichkeit entrücken (vgl. v. 3591ff.), bringen ihn dem König noch näher³⁸⁰:

*nu Marke der sach allez zuo
und saz allez trahende,
sinen vriunt Tristanden ahtende ... (v. 3576ff.)*

Der Kausalzusammenhang von Betrachtung und gesteigerter Wertschätzung wie auch die Notwendigkeit der Stimme des Blutes als Motivation zeigen, dass Markes Liebe zunächst als Reaktion auf Tristans Vollkommenheit entsteht und erst sekundär ein psychisches Phänomen ist.³⁸¹ Aus dieser Situationsbedingtheit heraus versteht sich auch der gestische, d. h. asexuelle Charakter dieser in der Tristanforschung vielfach missverstandenen³⁸² Liebe:

„To enter the discourse and the mode of feeling at work here, we need to imagine the love of kings as first and foremost a way of behaving. It is a social and political gesture, part of an extensive public discourse expressing aristocratic patterns of behavior. Its ambitions are social and political, not sexual. [...] Social gesture is the fundamental act of a nonprivate love; it is the public manifestation of a sanctioned, idealized way of feeling. [...] It makes [...] admirable, gives prestige [...]. It demonstrates worth, raises status, and coalesces political support.“³⁸³

So erlangt Tristan das Prestige des einzig denkbaren und in der Logik des Textes ihm bereiteten Platzes in allernächster Nähe des Königs: Seine Musik führt ihn ans Bett des Königs³⁸⁴. Wenn Tristan (!) nicht schlafen kann, hat er die Erlaubnis, den König zu wecken:

³⁸⁰ Vgl. auch ŽAK, S. 145f. sowie S. 147: „Höfische Vollkommenheit [...] manifestiert sich in der Dichtung unter vielem anderen durch kunstgerechtes Singen und Musizieren auf Saiteninstrumenten, ausgeführt von meisterlichen Spielleuten oder Mitgliedern des Hofes selbst, wenn die Gelegenheit es erlaubte.“

³⁸¹ Zur kulturanthropologischen Deutung von Affekten in mittelalterlichen Kontexten vgl. MÜLLER 1998, S. 201ff.

³⁸² Vgl. Anm. 280.

³⁸³ JAEGER 1999, S. 18f.

³⁸⁴ Vgl. MÜLLER 1998, S. 315: Die räumliche Nähe zum König fungiert hier als Abkürzung der persönlichen Beziehung.

*„... dine leiche ich gerne hoeren sol
 underwilen wider naht,
 sô dû doch niht geslâfen macht.
 diz tuostu wol mir unde dir.“ (v. 3652ff.)*

Seine musikalische Begabung wird in Tristans Bericht über seine Ausbildung gegenüber Marke³⁸⁵ durch die zahlreichen verschiedenen Saiteninstrumente, die Tristan beherrscht, noch potenziert, seine Bildung mit seinen unglaublich vielseitigen Fremdsprachenkenntnissen in den Bereich des Wunders erhoben. So erklimmt Tristan die höchste Stufe in der Wertschätzung des Königs:

*Der künec sprach: „Tristan, hoere her:
 an dir ist allez, des ich ger.
 dû kanst allez, daz ich wil:
 jâgen, sprâche, seitspil.
 nu suln ouch wir gesellen sîn,
 dû der mîn und ich der dîn. ...“ (v. 3721ff.)*

Indem Marke Tristan seine Freundschaft anträgt, hat er Teil an dem bewunderten Können, eine Gunstbezeugung, die wie die Ernennung Tristans zum Jägermeister nach der Wiederholung des Hirschbasts eine Würdigung darstellt, die auf Tristans außerordentliche Fähigkeiten sie reflektierend antwortet. Marke seinerseits will Tristan Vergnügungen ermöglichen, die er zu bieten hat: Er schenkt ihm zur Bekräftigung ihrer Freundschaft Insignien der Männlichkeit und Ritterschaft als Ausdruck seiner Liebe: sein Schwert, seine Sporen, seine Armbrust und sein Horn. Sie sind zugleich als Insignien einer Tristan als Nicht-Adeligem nur ideell zu verleihenden Ritterschaft zu verstehen. Die prächtigen Kleider und Pferde in Hülle und Fülle, die Marke Tristan außerdem schenkt (v. 3734), ermöglichen ihm die Repräsentation des aufgrund seines höfischen Wesens erlangten ‚Standes‘ am Hof.

So etabliert sich Tristan: Aus dem *ellenden* wird *ze hove ein trût gesinde* (v. 3743). Dieses Verhältnis von Marke und Tristan folgt einem

„ideal of male friendship that does not aim at physical possession. This is the basis for the language of royal/princely favor, hence an important part of the structure of power at court. Unquestionably this is the language that Gottfried is speaking in depicting Tristan’s rise to favor at the court of King Mark. [...] The overtones of

³⁸⁵ Vgl. v. 3656ff.: Markes Mahnung zur Wahrheit bedient sich des expliziten Verweises auf die Qualität ihres Verhältnisses, die sich damit offenbart: *...“nu sage mir,/kanstû kein ander seitspil noch?“/...“nû iedoch?/rehte als lieb als ich dir sî,/Tristan, dâ vrâge ich dich es bî.“*

this statement, no longer audible to us, indicate that an especially fine and noble relationship unites Mark and Tristan.“³⁸⁶

Zugleich verweist die Funktion der Figur König Markes auf eine Mischform der für den höfischen Roman und die Heldenepik typischen Form von Vaterlosigkeit: „Nicht die Familie, der Geschlechterverband steht im Vordergrund, freilich als momentan unterbrochener, damit der Heros seine Chance erhält.“³⁸⁷ Das Verhältnis Marke-Tristan ist ein in der Schwebe befindlicher Zustand der Vaterlosigkeit, über welches sich bezüglich der Erbfolge aber wiederum in der Art der Heldenepik Herrscher und Heros, der potentielle Nachfolger, gleichsam als Vertreter einer Generation präsentieren. Ferner handelt es sich dabei um eine postulierte Nachfolge, die Tristan ebensowenig antritt, wie sich die Helden der Heldenepik ihr Erbe sichern können.³⁸⁸

Eine weitere männliche Figur, deren Liebe grundlegend für Tristans Männlichkeit ist, ist sein Ziehvater Rual li Foitenant.³⁸⁹ Seine Ankunft am Markehof verschafft Tristan nun *de facto* den aus der Perspektive des Hofes entbehrten Stand. Ruals Bericht legitimiert seine Stellung durch die Bestätigung seiner adeligen Abkunft³⁹⁰ und verstärkt auf der Basis verwandtschaftlicher Beziehungen die Bindung zwischen Marke und Tristan durch die Offenlegung von Tristans Herkunft (vgl. v. 4172ff.):

„... *Tristan, gâ her und küsse mich!*
und zwäre, soltu leben und ich,
ich wil din erbevater sin. ...“ (v. 4299ff.)

Zunächst nimmt Tristan diese Identität nicht an:

„Hatte Tristan zuvor nicht an der allgemeinen Trauer [um Riwalin und Blanscheflur, M. U.] teilgenommen, verweigert er sich nun der Aufhebung dieser Emotion und setzt dem *guoten ende* Trauer und Dissoziation entgegen. [...] Tristan beharrt auf seiner Zugehörigkeit zu Rual, und damit auf einem doppelten Verlust [Riwalins und Ruals, M. U.].“³⁹¹

³⁸⁶ JAEGER 1989, S. 194f.

³⁸⁷ MÜLLER 2007, S. 142.

³⁸⁸ Vgl. dazu MÜLLER 2007, S. 142f.

³⁸⁹ Die Vornehmheit Ruals offenbart sich u. a. auch wieder an *arme und... bein wol lanc* (v. 4037).

³⁹⁰ Vgl. KOCHS, S. 250ff., ausführliche rhetorische Analyse von Ruals Ansprache zu Tristans „verwandschaftliche[r] (Re-)Integration“ (S. 255).

³⁹¹ KOCH, S. 256, ebenso MÜLLER 2007, S. 149: „Die scheinbare Verdoppelung der Vaterposition macht Tristan faktisch vaterlos.“

Die „vervielfältigte Vaterinstanz“³⁹² ist nur eine der ersten in einer Reihe von gestörten Mustern im *Tristan*, die aber wieder geheilt wird, wenn sich letztlich die beiden genealogischen Linien in der Schwertleite verbinden, über die Tristan die verwandtschaftliche Bindung vollzieht. Mehr noch: Die Liebe des *tugende rîche(n)* (v. 4021), *guote(n)* und *gewaere(n)* Marke (v. 4290), die zuvor Tristans gesellschaftliches Ansehen erhöht hat, befördert nun die Institutionalisierung seiner ritterlich-höfischen Idealität in Form der Schwertleite, zu der Rual seinen Zögling zur „Restituierung des Herrschaftsanspruches“³⁹³ anregt. Tristans

„Integration in den mütterlichen Verwandtschaftsverband ist Mittel zu diesem Zweck, denn die Schwertleite durch Marke soll Tristan zur Wiedererlangung des väterlicherseits vererbten Landes befähigen.“

Damit löst Marke Rual ab, den ersten Mann, der Tristan in ergebener und inniger Liebe verbunden ist und der für die Ausbildung und Förderung seiner verwunderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse Sorge getragen hat. Er ist es, der Tristan auf die nächsthöhere Stufe höfisch-ritterlicher Identität geleitet.³⁹⁴

3.2.3 Tristans Schwertleite: Die Institutionalisierung ritterlich-höfischer Männlichkeit

Nachdem mit der Offenbarung seiner adeligen Abkunft die letzte noch offene Bedingung zur Realisierung von Tristans höfisch-ritterlicher Identität erfüllt ist, erscheint seine Schwertleite lediglich als natürliche Konsequenz seiner ideell schon längst erwiesenen Ritterschaft, die der Text so systematisch aufbaut:

„Gottfried stilisiert das Geschehen immer mehr in höfische Richtung und damit auf einen Höhepunkt hin, auf die Schwertleite [...]. [...] Offenbar bewusst hat Gottfried den Übertritt des Geschehens in die höfische Ebene hervorgehoben, hat den in der Quelle dominierenden – unhöfischen – Rachedgedanken zurückgedrängt zugunsten der Fähigkeit Tristans, nun selbst Herrscherverantwortung zu übernehmen, und schließlich Tristan die Rolle dessen zugeordnet, der sich nicht vor-

³⁹² MÜLLER 2007, S. 148, bezeichnet dies als „Mittel der Profilierung des Helden“, eines „neuen Typus des höfischen Helden, der nicht mehr genealogisch determiniert ist“, wobei dem letzten Teil der Äußerung, d. h. der Behauptung von der genealogischen Nichtdeterminiertheit Tristans allerdings die zuvor zitierten Passagen Kochs widersprechen.

³⁹³ Hier und im Folgenden KOCH, S. 257.

³⁹⁴ Vgl. etwa v. 4111f.: *daz er Tristanden sach,/daz was sîn meiste gemach*. – Markes Liebe zu Tristan offenbart sich auch an seiner Wertschätzung Ruals (vgl. v. 4322ff.).

drängt, sondern dessen höfisch-ritterliche Qualitäten es den anderen unbedingt nötig erscheinen lassen, ihn zum Ritter zu machen.“³⁹⁵

Letztlich werden vielmehr praktische Erwägungen als Motivation zur Schwertleite vorgestellt: Rual drängt mit dem Hinweis auf das brachliegende väterliche Erbe in Parmenien zur Ritterschaft. Höflinge und König unterstützen dieses Anliegen; sie bescheinigen Tristan *craft genuoge* (v. 4400), er sei *ein wol gewahsen man* (v. 4401); Marke signalisiert seine Bereitschaft, Tristan das Schwert umzugürten. Tristan braucht nur noch – bescheiden, dem Ziehvater die Bemühungen um seine standesgemäße Ausbildung lohnend und im Bewusstsein der Rolle, in die er hineingeboren wurde – der Stimme der Vernunft zu folgen.

Die Schwertleite ist die gesellschaftliche Bestätigung dafür, dass Tristan das Ideal adelig-ritterlicher Männlichkeit erfüllt: Sein Körper ist erstens durch seine Schönheit als von adeligem Stand markiert, zweitens besitzt er ein höfisches Wesen, d. h. er entspricht durch seine Einstellung und die Beachtung bestimmter geschlechtsspezifischer Verhaltensnormen dem höfischen Gesellschaftsideal.

Dieser männliche Körper wird durch eine ganz „epochenspezifische Wahrnehmungsweise“³⁹⁶ mittels des Fokus’ auf Arme und Beine³⁹⁷ diskursiv produziert. Der so mit männlichem Geschlecht versehene Körper entsteht aber erst durch die Zusammenführung mit bestimmten sozialen und geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen, d. h. er ist der Ort „der *ritualisierten Produktion* spezifischer Akte, die das Geschlecht sein sollen.“³⁹⁸

Die Schwertleite bestätigt in diesem Sinne nur, dass diese vorgeführte „Verkörperung von Normen“³⁹⁹ von der Gesellschaft akzeptiert wird. Sie erkennt damit dem Körper Männlichkeit und Intelligibilität zu und

³⁹⁵ Peter K. STEIN, Tristans Schwertleite. Zur Einschätzung ritterlich-höfischer Dichtung durch Gottfried von Straßburg, in: DVjs 51 (1977), S. 300-350, hier S. 307.

³⁹⁶ VILLA, S. 86. Vgl. auch BUTLER 1995, S. 22.

³⁹⁷ Vgl. auch S. 96, 127, 129f., 187f. und 203.

³⁹⁸ So paraphrasiert VILLA, S. 72, den Schlüsselbegriff der Butlerschen Geschlechtertheorie. Die von mir kursivierten Teile kennzeichnen ein Zitat aus BUTLER 1995, S. 133. VILLA, S. 73, weiter: „So werden aus idealtypischen, meist diffusen und in sich widersprüchlichen Normen von Weiblichkeit und Männlichkeit konkrete Handlungsweisen, die ihrerseits – insbesondere als Effekt von Zeitlichkeit – auch Körper formen oder Körper in bestimmter Weise sichtbar machen.“

³⁹⁹ BUTLER 1995, S. 305.

fixiert diesen Zustand⁴⁰⁰. Dementsprechend erhält Tristan von seinem Förderer Marke auch die Insignien höfisch-ritterlicher Männlichkeit: Schwert und Sporen (vgl. v. 5019ff.) und abschließend die zum Ritual der Schwertleite gehörenden Verhaltensmaßregeln:

*„sich“ sprach er „neve Tristan,
sît dir nu swert gesegenet ist
und sît du ritter worden bist,
nu bedenke ritterlîchen pris
und ouch dich selben, wer du sîs.
dîn geburt und dîn edelkeit
sî dînen ougen vûr geleit.
wis diemüete und wis unbetrogen,
wis wârhaft und wis wolgezogen;
den armen den wis iemer guot,
den rîchen iemer hôchgemuot;
ziere unde werde dînen lîp,
êre unde minne elliu wîp;
wis milte unde getriuwe
und iemer dar an niuwe!
wan ûf mîn êre nim ich daz,
daz golt noch zobel gestuont nie baz
dem sper unde dem schilte
dan triuwe unde milte.“ (v. 5022ff.)*

Das Schwert ist das Symbol, das auf die siegfriedgleiche Doppelcharakteristik von Gottfrieds Held als Ritter und Heros verweist und an dieser Stelle auf den Heros Tristan vorausdeutet.⁴⁰¹ Das Schwert, das Marke

⁴⁰⁰ Vgl. MCNAMARA 1994, S. 3, die aus der „Herrenfrage“ resultierende männliche Identitätskrise kommentierend: „[T]he masculine gender is fragile and tentative, with weaker biological underpinnings than the feminine. It requires strong social support to maintain fictions of superiority based solely on a measure of physical strength.“ Insofern stellt die Schwertleite eine Naturalisierungsstrategie dar, geboren aus dem Zwang der performativen Dimension der Konstruktion von Geschlecht. Dagegen bleibt die Analyse von GEROK-REITER, S. 160, auf der Oberfläche des Körpers, wenn ihre Interpretation bei der folgenden Schlussfolgerung verharrt: „In einer Art von semiotischem Kurzschluss deutet hier [bei Tristans Schwertleite, M. U.] die Kleidung nicht auf eine innere Befindlichkeit [laut Gerok-Reiter das übliche Verfahren des höfischen Romans, in der äußeren Erscheinung die innere Befindlichkeit zu spiegeln, M. U.], sondern die Befindlichkeit ist – in metaphorischer Verkürzung – die Kleidung selbst.“

⁴⁰¹ Vgl. zu Tristans Doppelcharakteristik auch S. 117ff., 126f., 136f. und 269f. Natürlich sind die Protagonisten höfischer Romane nie durchgängig das, was man unter einem höfischen Ritter versteht, und die Protagonisten von Heldenepen nie ausschließlich Heroen ohne höfische Züge. Vielmehr handelt es sich immer um „gemischte Charaktere“ und bei Tristan um eine Figur mit besonders harten Fügungen in der Figurenzeichnung, sodass Attribute beider Gattungen in ihm „aneinanderstoßen“. Vgl. etwa Hagens und Giselhers Charakteristik im Nibelungenlied (413, 415) sowie zu Tristan als Heros Kap. 3.3.

Tristan hier erneut überreicht, ist *seine* Waffe, und es wird noch mehrfach in Erscheinung treten: als Tristan an Morgan den Zweifel an seiner ehelichen Geburt rächt, indem er ihm mit dem Schwert den Schädel spaltet (vgl. v. 5451ff.), als er Morold damit den Kopf abschlägt (vgl. v. 7084f.), dem Drachen sein Schwert ins Herz stößt (vgl. v. 9046f.), Urgan damit die rechte Hand abhackt (vgl. v. 16050f.) und schließlich, als er Kaedin gegen Rugier und Rigolin in Arundel beisteht (vgl. v. 18875ff.).⁴⁰² Ferner dokumentiert die Übergabe des Schwertes – zur Besiegelung der Gefährtschaft, anlässlich der Schwertleite und im Zuge der Ausrüstung vor dem Morold-Kampf – Tristans gesellschaftlichen Aufstieg: „Anerkennung als *geselle* Markes, als mündiger Ritter und schließlich angesehener Vorkämpfer.“⁴⁰³ Neben dem Schwert erhält Tristan bei beiden Gelegenheiten – für die Schwertleite allerdings nur indirekt aus dem Literaturexkurs erschließbar (vgl. v. 4940ff.) – von Marke einen Schild,

*ein eber dar ûf gesniten was
vil meisterlîchen unde wol
von swarzem zobel alsam ein kol. (v. 6614ff.)*

Der Eber ist ein zweites Symbol, das in diesen beiden Zusammenhängen Aussagen über die jeweils aktualisierte Männlichkeitskonzeption wie für die Konzeption von Tristans Männlichkeit insgesamt, d. h. über diese Textstellen hinaus, zulässt. Im Kontext der Schwertleite ist der Eber als Wappentier Zeichen der Bekräftigung der Schwertleite und des durch sie sanktionierten Ideals höfisch-ritterlicher Männlichkeit:⁴⁰⁴ Von nun an gilt es, die Tristan von der Gesellschaft zugeschriebenen Fähigkeiten und Qualitäten unter Beweis zu stellen.⁴⁰⁵ Doch schon in der höfischen Sphäre der Schwertleite stellt der Eber eine weitere Verbin-

⁴⁰² Vgl. den auch bei Hannes KÄSTNER, *Harfe und Schwert*, Tübingen 1981, S. 64ff., angedeuteten Bezug des Männlichkeitsewurfes Tristans in diesen Episoden zur Epik: „Tristan stellt sich in diesen Szenen eindeutig in die Reihe der vornehmen und wehrhaften Sänger in Königsnähe, wie sie uns in der Spielmannsepik, in der Heldenepik und den skandinavischen Sagas begegnen.“

⁴⁰³ KÄSTNER, S. 64.

⁴⁰⁴ Vgl. Klaus SPECKENBACH, *Der Eber in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: *Verbum et Signum*. Bd. 1. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, hrsg. v. Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg, München 1975, S. 425-476, hier S. 444: Bei den Griechen, Römern und Germanen wurden häufig mittels des Ebers Eidbegründungen geleistet. Vgl. auch S. 128f.

⁴⁰⁵ So argumentiert auch Manfred ZIPS, *Tristan und die Ebersymbolik*, in PBB 94 (1972), S. 134-152, hier S. 148.

dung zur Heldenepik her⁴⁰⁶ und verweist bereits hier auf das Männlichkeitskonzept des Heros, das erst in den folgenden Kämpfen entfaltet werden wird. So unterstreicht der Eber auf Tristans Schild im Kontext des Morold-Kampfes als typisch heldenepisches Motiv der Bewährung männlicher Tüchtigkeit Tristans Vortrefflichkeit als Heros.⁴⁰⁷

Markes Unterstützung von Tristans Schwertnahme ist nicht nur rein ideeller Natur: Er sorgt mit Cornwall als *urbor* (v. 4468) und einer prunkvollen Ausrüstung Tristans und seiner Gefährten für die *vorderlichen êren* (v. 4464) eines Ritters. Allein die Ausstaffierung von Tristans Gefährten ist königlich:

*swaz sô daz ros und ouch den man
ze rittere geprüeven kann,
der geziuc was aller sêre rîch
und alsô rîch, daz iegelîch
einem kûnege wol gezaeme,
daz er swert dar inne naeme. (v. 4583ff.)*

So weist die Kleidung der *gesellen* (v. 4589), verziert von viererlei ‚Schmuckstücken‘, Allegorien ritterlicher Tugenden (*hôher muot, vollez guot, bescheidenheit, hofscher sin*, v. 4567ff.), auf ihren *werden houbetman* (v. 4592).⁴⁰⁸ Die diese *ritterlîchiu zierheit* (v. 4616) in ihrer Pracht noch überbietende Aufmachung Tristans ist durch verbale *descriptio* dagegen nicht mehr zu leisten; sie ist nur durch Verschweigen vermittelbar.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Vgl. die Feststellung von ZIPS, S. 140, dem zufolge sich „der Eber in den afrz. Chansons de geste als unheilbringendes Traumtier mehrfach belegen läßt“. Als solches erscheint er ja dann auch in Marjodos Ebertraum (vgl. v. 13511ff.). Für die Ebersymbolik weist ZIPS, S. 140ff., im Hinblick auf die Ritter-/Herosdiskussion bezeichnenderweise nach, dass sie der „wahrscheinlich aus piktischer Heldensage stammende[n] älteste[n] Schicht der Tristanüberlieferung“ angehört. Darüber hinaus verbindet das Ebermotiv ein weiteres Mal Tristan und Siegfried: Im *Nibelungenlied* symbolisiert der Keiler Siegfrieds Mörder in Kriemhilds Traum (vgl. 921).

⁴⁰⁷ Vgl. zur Gleichsetzung des kampfbegierigen Ebers und des mutigen Helden sowie dem Bezug des Ebers zum Kriegerischen im Umkreis germanischer Kultur SPECKENBACH, S. 439, 443 und S. 445 sowie Kapitel 3.3.2.

⁴⁰⁸ Vgl. STEIN 1977, S. 310 und 311.

⁴⁰⁹ Vgl. STEIN 1977, S. 313, mit einem Zitat von W. T. H. JACKSON, *The Literary Views of Gottfried von Strassburg*, in: PMLA 85 (1970), S. 992-1001, hier S. 992. STEIN 1977, S. 313, macht die rhetorische Sorgfalt der Konstruktion von Tristans Rittertum sichtbar: „[N]achdem durch die *bescheidenheit muot* und *guot*, [...] ins rechte Verhältnis zueinander gebracht und dadurch zum *hohen muot* und zum *vollen guot* geworden sind, ist Tristan der *hofsche Tristan* (4553), der die Schwertleite empfangen, aber auch seine Knappen ausrüsten, mit sich zur Schwertleite führen und schließlich zu Rittern schlagen kann. [...] Ausdrücklich betont er [Gottfried, M. U.] in der ganzen Partie Tristans höfische Vollkommenheit, die die Edlen geradezu zwingt, Marke das Angebot der Schwertleite an Tristan vorzu-

Dieser Glanz reflektiert sowohl die Herrlichkeit des frisch geweihten Ritters als auch seines großzügigen Förderers⁴¹⁰, die in der Lobeshymne der Hofgesellschaft gefeiert wird:

*si nigen al geliche,
die bi dem maere wâren.
si buten im unde bâren
êre unde lop mit schalle.
„künece Marke“ sprachen s’alle,
„du sprichest, als der höfsche sol.
diu wort gezement der crône wol.
dîn zunge, dîn herze und dîn hant
die gebieten iemer über diz lant!
wis iemer künec über curnwal!“ (v. 4490ff.)*

Damit kommt die Konstruktion adeliger Männlichkeit zu einem – mit BUTLER ja immer nur vorläufigen – Abschluss. Denn: „Tristans Karriere wird keine ritterliche sein [...]“.⁴¹¹ Dagegen steht ja schon

„Tristans Entschluss, die Komponenten, die den adeligen Mann ausmachen, *lîp* und *guot*, zu trennen, sein Land (*guot*) Rual zu überlassen, um selbst (*lîp*) an Markes Hof zu gehen, [es war zu sehen wie] sein *name* – Inbegriff dessen, was wer in der höfischen Gesellschaft ist – verlorenging und er, was seine ständisch vorgegebene Rolle betrifft, ‚halbiert‘ wurde (5708f.). [...] Diese Entfremdung Tristans von dem, was er von Geburt ist, ist ein Vorschein seiner exzentrischen Position nach Genuß des Minnetranks.“⁴¹²

Nicht zu vergessen der enorme Aufwand, den der Text betreibt, bis Tristan mit der Schwertleite an der gesellschaftlichen Position angelangt ist, die ihm die Geschichte von Anfang an bestimmt, hinzukommt, dass Tristan sich erst nach eindringlichem Einwirken zur Schwertnahme durchringt – all das sind Hinweise auf die Zerbrechlichkeit dieses Identitätskonzepts, dieser Form adeliger Männlichkeit. Die Tristan mit seiner Schwertleite attestierte Höflichkeit und der vom Text betriebene Lobpreis seiner Herrlichkeit werden immer wieder durchbrochen. Auch Tristans charakterliche Ambivalenz, die der Text unter dem Mantel von Bescheidenheit und Wohlerzogenheit verbirgt, reflektiert die Heteroge-

schlagen. Schließlich führt er Tristan als den vollendet Höfischen vor, der *guot*, *muot*, *bescheidenheit* und damit *höfischeit* besitzt, und kristallisiert auch noch in zwei Initialabschnitten, die in der Saga keine Entsprechung haben, all jene ‚so called courtly virtues, the qualities we associate with Hartmann’s heroes‘ heraus, die dann in den folgenden Versen allegorisiert werden.“

⁴¹⁰ Vgl. STEIN 1977, S. 314.

⁴¹¹ STEIN 1977, S. 334.

⁴¹² MÜLLER 2007, S. 257.

nität seiner Männlichkeitskonzeption. Tristans Liebe zur Selbstdarstellung oder seine berechnenden Lügen – von der Ehebruchsthematik ganz zu schweigen –, lassen ihn vielfach mindestens so vollkommen wie fragwürdig erscheinen.⁴¹³ Wie der Eber ein Indiz für das Ineinander zweier unterschiedlicher Männlichkeiten ist, ist er gleichermaßen ein Indiz für Tristans irisierenden Charakter, der sich mit der Verschmelzung von zwei unterschiedlichen und isoliert voneinander bestehenden Sichtweisen des Ebers durch Gottfried in seinem Protagonisten erklären lässt: Während die deutsche Literatur des Mittelalters, beeinflusst von der antik-germanischen Deutungstradition, den Mut des Ebers und seine Kampftüchtigkeit apostrophiert, hebt die lateinische Literatur in jüdisch-christlicher Deutungstradition nahezu ausschließlich auf seine Zerstörungswut und Schlechtigkeit ab. So entspricht der Eber, der in Marjodos Traum das königliche Lager mit seinem Geifer besudelt (vgl. v. 13511ff.)⁴¹⁴, dem Eber jüdisch-christlicher Deutungstradition, der in Psalm 79,14 den für Israel stehenden Weinberg verwüstet, eine auf Israels Verwahrlosung zielende Kritik in Allegorieform. Dieser Eber ist ebenso mit Tristan zu identifizieren⁴¹⁵ wie das Wappentier, das seinem Träger Mut, Kampfeskraft und Tapferkeit attestiert:

„Jedesmal meint der Eber Tristan, aber durchaus nicht in gleicher Weise. Gottfried nutzt die verschiedenen Ebertraditionen, um Tristan einmal als Kämpfenden, dann wieder als Zerstörenden erscheinen zu lassen. [...] Gottfried nutzt beide Ebertraditionen in ihrer Eigenständigkeit und verknüpft sie gleichzeitig und macht sie schillernd mit dem irisierenden Licht einer Bedeutungsvielfalt.“⁴¹⁶

⁴¹³ Dagegen sieht Gert HÜBNER, *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im Eneas, im Iwein und im Tristan*, Tübingen u. a. 2003, S. 394, in Tristan bis zu den „Ehebruchsepioden“ nach dem Minnetrank einen „unproblematischen Protagonisten“.

⁴¹⁴ ZIPS, S. 140, zufolge ist die Identifizierung Tristans mit einem Eber wie etwa in Gottfrieds Version in Marjodos Traum ein altes und wesentliches Motiv der afzr. Tristanüberlieferung.

⁴¹⁵ Ute SCHWAB, *Eber, aper und porcus in Notkers des Deutschen Rhetorik*, in: *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione Linguistica* 9 (1970), S. 109-245, hier S. 232, sieht, im wütenden, schäumenden Eber des Traumes „die wahre Identität mit Tristan“, wodurch, so SCHWAB, S. 234, der unerschrockene Held des *ad bonam partem* zu interpretierenden Wappentiers zur „ironischen Folie [...] herabgewürdigt“ werde. Wenngleich diese Interpretation die Brüche innerhalb der Tristanfigur auch nicht zufriedenstellend erklären kann, so verbindet sie doch mit dieser Arbeit, dass sie sie ebenfalls feststellt und über eine dem *gender*-Ansatz gar nicht so fernliegende Argumentation begründet.

⁴¹⁶ SPECKENBACH, S. 476. ZIPS, S. 145, kommt zum gleichen Ergebnis: „Gottfried hat die Symbolkraft des Ebers in seiner Ambivalenz verwertet.“

Dementsprechend ist der Eber auf Tristans Schild zum einen als Zeichen seiner Exzellenz, als Hinweis auf seine charakterliche Ambivalenz, im Hinblick auf *gender* als ein Verweis auf den Heros, der er auch ist, und schließlich als Vorausdeutung auf Tristans Rolle im Dreiecksverhältnis mit Marke und Isolde zu lesen.

Die Genese von Tristans Männlichkeit lässt sich nicht nur im Zusammenhang der wohlwollenden Förderung Markes und seiner erhöhenden Zuneigung beschreiben, sondern auch als Initiationsprozess⁴¹⁷. Die Initiation ist ein zentraler Bestandteil des Erzählschemas ‚Heldenleben‘, an das der Text bereits mit Tristans Entführung erneut anknüpft. Sie lässt sich als Trennungsritus⁴¹⁸, die Durchquerung der Wildnis bis zu seiner Begegnung mit den Pilgern, die ihn in die höfische Welt zurückführen, als Schwellenphase⁴¹⁹, der Hirschbast als Wiedereingliederungsritus und die Schwertnahme als eine erste Initiation in den Geltungsbereich ritterlich-höfischer Männlichkeit interpretieren.⁴²⁰

Der Initiationsprozess im *Tristan* ist jedoch zweigeteilt. Die Tötung des Drachens stellt die zweite Initialhandlung dar. Sie mündet in eine he-

⁴¹⁷ Vgl. Victor TURNER, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 94: Initiationsriten sind „Riten, die einen Orts-, Zustands-, Positions- oder Altersgruppenwechsel begleiten.“ Die Initiation führt den Initianden zunächst aus der Gesellschaft hinaus und überführt ihn vom sozialen Status eines unmündigen, noch sexuell unbestimmten Jünglings in den eines vollwertigen Mitglieds der Gesellschaft. Ein sog. Wiedereingliederungsritual – hier die Schwertleite – symbolisiert die erworbene Mündigkeit.

⁴¹⁸ Vgl. dazu Arnold VAN GENNEP, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. u. a. 1986. Mit seiner Entführung aus Parmenien lässt Tristan den ursprünglichen Fixpunkt seiner Identität (die von Beginn an eine – ihm nicht bewusste – gesplante ist: zum einen heimlicher Thronerbe, zum andern, offiziell, Sohn Ruals und Floraetes), d. h. den alten ‚Zustand‘ hinter sich.

⁴¹⁹ Vgl. TURNER, S. 94: „In der mittleren „Schwellenphase“ ist das rituelle Subjekt [...] von Ambiguität gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist.“ In dieser Phase ist Tristan sowohl topographisch heimatlos (*ellend*, v. 2483) als auch in Bezug auf seine Geschlechtsidentität unverortet und verkörpert verschiedene Status- und Identitätsentwürfe: Vor seinen Entführern ein potentielles, gewinnbringendes adeliges Tauschobjekt, vor den Pilgern ein Mitglied einer Jagdgesellschaft, vor der Jagdgesellschaft ein Kaufmannssohn. Eben hierauf zielt der Liminalitätsbegriff TURNERS: „Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen.“ (S. 95) Vgl. zur Kritik an Turners nur auf männliche Eliten adäquat anwendbare Theorie der Liminalität: Caroline WALKER-BYNUM, *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, Frankfurt a. M. 1996, S. 27-60, hier S. 31.

⁴²⁰ Vgl. die doppelte Lesart SCHMITTS 2002, S. 69ff., der Greifenepisode in der *Kudrun*.

roisch geprägte Männlichkeitskonstruktion. So erklärt sich die Auslagerung des Drachenkampfes als Herzstück des Umwandlungsritus⁴²¹ aus dem höfisch stilisierten Erzählrahmen bis zur Schwertleite in Tristans spätere Brautwerbungsmission. Der Kampf mit dem Drachen wiederholt weniger den Schöpfungsvorgang⁴²², als dass er die Dekonstruktion der von Tristan bis dahin verkörperten idealen Männlichkeit initiiert.⁴²³ Es kommt nicht durch die Eheschließung zu einem rituellen Abschluss der Initiation des Helden. Auch so erklärt sich, dass Tristans Männlichkeit in einem Prozess permanenten Werdens begriffen ist, geprägt von einem Oszillieren zwischen unterschiedlichen Konzepten von Männlichkeit und Verhaltensdispositionen. Tristans Karriere ist auch deshalb keine ritterliche, weil die Taten nach der „höfischen Stilisierung des Geschehens“⁴²⁴ bis zur Schwertleite in ihrer erzählerischen Gestaltung Taten eines Helden, nicht eines Ritters, sind und erneut das Heros-Konzept im Sinne eines Protagonisten heldenepischer Natur aktualisieren.

3.3 *er zucte swert und rande in an ...*⁴²⁵: Die performative Konstruktion von Tristans heroischer Männlichkeit im Kampf

3.3.1 Die Rache an Morgan

Die Schwertleite bestätigt Mündig- und Männlichkeit, d. h. über dieses Ritual erfolgt die gesellschaftliche Anerkennung von Tristans höfisch-ritterlicher Idealität. Zugleich ist sie der Ausgangspunkt für heldenepische Überblendungen des höfischen Romans.⁴²⁶ Die hier im stark höfisierten Kontext vorgestellte befördernde Liebe Markes ist im Grunde auch nichts anderes als das homosoziale Begehren zwischen zwei gesellschaftlich gleichgestellten und ihrer Gesinnung nach ebenbürtigen Männern, deren Zusammenschluss so zentral für die altfranzösische *chanson de geste* und ihre „monologische“ Konstruktionsweise von Männlichkeit sind. C. STEPHEN JAEGER beschreibt die Emotion, SIMON GAUNT ihre sozialen Implikationen im Hinblick auf einzelne Textgattungen. Auch im bisherigen Universum des Tristanromans sind Frauen

⁴²¹ Vgl. Jan DE VRIES, *Heldenlied und Heldensage*, Bern u. a. 1961, S. 288.

⁴²² Vgl. DE VRIES, S. 296ff.

⁴²³ Vgl. dazu auch S. 143, 164ff., 167ff., 171ff., 233, 249, 266 und 270ff.

⁴²⁴ Vgl. STEIN 1977, S. 307.

⁴²⁵ v. 5450.

⁴²⁶ Vgl. auch S. 79, 115ff., 126f., 247, 256ff., 274 und 276.

bestenfalls im Kollektiv der Hofgesellschaft mitgedacht, bis zum Lautwerden der neidmotivierten Rufe nach einer Königin aber marginal. Der narratologische Übergang vom Männlichkeitskonzept des vollkommen-höfischen Ritters der Schwertleite zum kriegesischen Heros in den Kämpfen danach vermittelt eine Emotion, das *staete leit* (v. 5069, 5071), das Tristan quält, weil er seinen Vater von Morgan erschlagen weiß. Es steht im scharfen Kontrast zu Tristans eben noch gefeierter *staeteclîcher saelekeit* (v. 5070): *haz* (v. 5100) ist die Folge dieses Leides, *daz im Riwalînes tôt/und Morgânes leben bôt* (v. 5107f.). Eine solche, d. h. eine affektive Reaktion infolge einer Handlungskonstellation, entspricht der „Psychologie“ der Heroen, wie sie JAN-DIRK MÜLLER für das *Nibelungenlied* beschreibt.⁴²⁷ Sie darf nicht als primär psychisch motiviert interpretiert werden und lässt sich auch psychologisierend nur unbefriedigend erklären – schon allein mangels einer engen Vater-Sohn-Bindung zwischen Tristan und Riwalin. Tristans Leid tritt plötzlich ein, als Reaktion „auf einen beschädigten Weltzustand.“⁴²⁸ War Tristans Kummer eben noch *verborgen ungemach* (v. 5105), ist im nächsten Moment schon ein Schiff abfahrbereit gemacht⁴²⁹:

*der sorcsame Tristan
und sîn getriulîcher rât ...,
die bereiteten zehant
mit rîchem geraete,
des man den wunsch dâ haete,
eine rîliche barken. (v. 5110ff.)*

Das allein macht Tristan noch nicht zum Heros, obwohl er im Gegensatz zu einer Vielzahl von Figuren der mittelalterlichen Literatur über

⁴²⁷ Vgl. MÜLLER 1998, S. 201ff.

⁴²⁸ MÜLLER 1998, S. 208. Dass Riwalin von Morgan *wart in eime strîte erslagen* (v. 4203), wie Tristan aus Ruals Bericht vor Marke weiß, stellt eine massive Verletzung der *êre* dar, die behoben werden muss. Gleichzeitig beinhaltet diese Herausforderung eine Gelegenheit, seine Heldenhaftigkeit zu beweisen.

⁴²⁹ Vgl. MÜLLER 1998 im Zuge seiner nibelungischen Anthropologie, die großteils als eine mittelalterliche verallgemeinerbar ist und deren folgende Beobachtung auch auf den *Tristan* zutrifft: „Es fehlt eine Ebene, auf der ein Impuls der Außenwelt gemäß persönlichen Dispositionen einer Figur verarbeitet wird und sich dann als Affekt dieser Figur äußert.“

„eine Ebene [verfügt], auf der ein Impuls der Außenwelt gemäß persönlichen Dispositionen einer Figur verarbeitet wird und sich dann als Affekt dieser Figur äußert.“⁴³⁰

Was hier greift, ist eine Art Reiz-Reaktionswirkung: dass die Kenntnis der Erschlagung des Vaters durch Morgan – im Grunde die Tilgung einer alten Schuld aufgrund von Riwalins Überfall aus *übermuot* (v. 342) auf seinen Lehnsherrn – bei Tristan *haz* hervorruft, was „einer typisch heroischen Reaktion, dem *zorn*“⁴³¹, sehr nahekommt. *Zorn* kann „zum einen der Habitus eines bestimmten Helden sein“, d. h. „daß er grundsätzlich heroisch-gewaltbereit ist.“ *Zorn* ist aber zum anderen das,

„was jedem Heros angemessen ist, wenn er *leit* erfährt [...], denn *zorn* ist nicht Ursache, sondern Erscheinungsform des feindseligen Zustandes, der in den Krieg mündet;“⁴³²

Tristans *haz* ist also zwar durchaus ein psychischer Impuls, vor allem aber Ausdruck eines feindseligen Habitus mit rechtlichen Implikationen und zugleich als Kriegserklärung an Morgan zu lesen.⁴³³ Daher tritt Tristan Morgan, der seinerseits die Fremden ahnungslos und im Kontrast zu deren kriegertischer Absicht in höfischer Idylle (vgl. v. 5346ff.) und geziemender Weise gastfreundlich empfängt, in Rächerattitüde selbstbewusst und fordernd gegenüber:

„*hêre, ich bin komen dâ her
nâch mînem lêhen unde ger,
daz ir mir daz hie lîhet
und mir des niht verzîhet,
des ich ze rehte haben sol. ...*“ (v. 5373ff.)

Morgan zeigt sich von dieser Forderung völlig unbeeindruckt. Auf Tristans unehelicher Geburt beharrend, verweigert er ihm die Erneuerung

⁴³⁰ MÜLLER 1998, S. 204. Das Zitat geht weiter: „Die affektische Reaktion ist unmittelbar von der Situation abhängig, so daß es keiner charakterlichen Disposition bedarf.“ Beide Feststellungen treffen jedoch nur auf den Teil des *Tristan* vor dem Minnetrank zu. In der Isolde-Weißhand-Episode etwa dominieren Tristans und Isoldes Innenweltdarstellungen das Geschehen.

⁴³¹ Hier und im Folgenden MÜLLER 1998, S. 204.

⁴³² MÜLLER 1998, S. 204f.

⁴³³ Vgl. dazu verdeutlichend MÜLLER 1998, S. 204: „*minne* meint das Verhältnis friedfertigen Umgangs und dessen rechtliche Absicherung; *haz* das Gegenteil. [...] *minne* und *haz* bezeichnen das intakte oder gestörte Verhältnis zweier Figuren nach der Seite ihrer rechtlichen Beziehungen, ihres Umgangs miteinander und ihrer psychischen Einstellung zueinander.“

des väterlichen Lehens, ohne darauf einzugehen, dass Tristan Zeugen für die Ehe zwischen Riwalin und Blanscheflur benennen kann:

„ûz“, sprach Morgân „in gotes haz!
iuwer bereden waz sol daz?
iuwer slac engât ze keinem man,
der ie ze hove reht gewan.“ (v. 5445ff.)

Angesichts von Morgans Unnachgiebigkeit kann nur ein tödlicher Schwerthieb von Tristan den Erfolg seines Unterfangens herbeiführen:

er sluoc im obene ze tal
beidiu hirne und hirmeschal,
daz ez im an der zungen want.
hie mite sô stach er ime zehant
daz swert gein dem herzen in. (v. 5450ff.)

Die Zunge, die ihn hinsichtlich seiner Legitimität der Lüge bezichtigte, straft Tristan Lügen mit diesem Schwertstreich, „a typical epic blow, examples of which are to be found in untold numbers in French *chansons de geste* and German heroic poetry.“⁴³⁴ Es ist der Schwertstreich des als Mann in seine Heimat zurückgekehrten Heros, der den alten Widersacher und einstigen Bedroher seiner Jugend richtet. So könnte die Morgan-Episode auf der Grundlage des narrativen Schemas ‚Heldenleben‘ gelesen werden. Das Selbstbewusstsein, das Tristan vor Morgan zeigt, entspricht dem *übermuot* des jungen Riwalin. Es ist das „Selbstgefühl des Heros, der seine Stärke kennt und sich um die der anderen nicht kümmern zu müssen glaubt.“⁴³⁵ KLAUS GRUBMÜLLERS Erkenntnis,

⁴³⁴ Martin H. JONES, The Depiction of Military Conflict in Gottfried's *Tristan*, in: Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium, ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey, Cambridge u. a. 1990, S. 45-65, hier S. 56.

⁴³⁵ MÜLLER 1998, S. 239. Vgl. weiter: „Im ‚Nibelungenlied‘ heißt *übermuot* die Haltung, die hinter Aggression steht. [...] Dabei ist die Frage von Recht oder Unrecht meist ausgeblendet. [...] So ist *übermuot* zwar keineswegs durchweg negativ besetzt, seine Bewertung aber strittig. Dabei ist der Terminus meist nicht Selbstbeschreibung, sondern Zuschreibung von außen. Gemeint ist ein für den potentiellen Gegner bedrohliches Selbstgefühl. [...] Das als *übermuot* qualifizierte Selbstgefühl macht die Qualität des Heros aus, der seine Stärke kennt und sich um die der anderen nicht kümmern zu müssen glaubt. [...] Selbstgewißheit kann in Aggressionsbereitschaft umschlagen [...]. Schließlich gerät *übermuot* in die Nähe von Verbrechen [...]“ So verhält es sich auch mit der Morgan-Episode, deren Rechtmäßigkeit auf wackligem Boden steht. Riwalin hat einst Morgan zu Unrecht angegriffen, doch davon weiß Tristan nichts. Aus seiner Sicht ist Morgan derjenige, der unrechterweise in das Land seines Vaters eingedrungen ist und ihn im Kampf erschlagen hat.

dass derartige „heldische[n] Pose[n]“⁴³⁶ diskursabhängig, d. h. nicht zwangsläufig an die Gattung der Heldenepik gebunden sind, ist eine zentrale Erkenntnis zum adäquaten Verständnis der heldenepischen Überblendungen im *Tristan*⁴³⁷:

„Nicht die Gattungen bestimmen [...] die Rede vom zornigen Helden, sondern Redetraditionen (Diskurse), die an Situations- und Verhaltenstypen gebunden sind: die spontane (und in aller Regel gerechte) Empörung und ihre Umsetzung in kämpferische Kraft. Die Unmittelbarkeit des Affekts und die auf ihn gestützte Unwiderstehlichkeit des Helden löschen alle Reflexion des Handelns aus. Der zornige Held ist der kopflose, aber auch der erfolgreiche und der gerechte Held.“⁴³⁸

GRUBMÜLLERS Beschreibung dieses heldischen Zorns beinhaltet zugleich die Erklärung der in der älteren Tristanforschung⁴³⁹ vielfach kritisierten ‚unritterlichen Manier‘, in der Tristan sein Lehen zurückerlangt – ein Bruch in der Figurenkonzeption im Hinblick auf die vormalige Idealität des vollkommen-höfischen Helden:

„Tristans erste ‚ritterliche‘ Tat ist ebensoweit von Idealität entfernt wie die seines Vaters. Er tötet Morgan auf unritterliche und hinterlistige, aber höchst praktische Weise. [...] Das ganze Unternehmen endet auch ziemlich unruhlich, nur mit der erwarteten Hilfe Ruals gelingt es, Sieg und Leben zu behalten [...].“⁴⁴⁰

Doch die Argumentation mit dem ‚Charakter‘ ist hinsichtlich dieses Bruches wenig ergiebig. Denn bei aller ‚Modernität‘, die der Tristanfigur durch ihre nicht in Abrede zu stellende psychische Komplexität bescheinigt wird⁴⁴¹, ist sie doch noch nicht das, was man einen

⁴³⁶ GRUBMÜLLER 2003, S. 53.

⁴³⁷ Vgl. dazu auch S. 79, 112, 126f., 247, 256ff., 274 und 276.

⁴³⁸ GRUBMÜLLER 2003, S. 54. Neben dem hier angesprochenen „Zorn des Helden“ nennt GRUBMÜLLER als weitere Erscheinungsformen des *zorns*: *zorn* im Zusammenhang von *nît* und *haz* (S. 49ff.), *gotes zorn* (S. 54ff.), *zorn* als Ausdruck des Verlustes der Selbstkontrolle im höfischen Bereich (S. 56ff.), *zorn* im Zuge eines „Wetteifern[s] in Freundschaft“ (S. 58f.) bzw. ganz im Gegenteil mit einer feindseligen Haltung („*haz*“, S. 63ff.), *zorn* als Sünde (S. 59f.) und schließlich *zorn* im Gespann mit „kämpferischem Eifer“ (S. 60ff.).

⁴³⁹ Vgl. etwa KECK, S. 205, sowie JACKSON 1971, S. 147, STEIN 1977, S. 334ff., Alois WOLF (Hrsg.), Gottfried von Strassburg, Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung; 320), S. 143, sowie neueren Datums KELLERMANN 2002.

⁴⁴⁰ STEIN 1977, S. 339. Dass Tristan Gilan mittels eines *don contraignant* als Belohnung für die Befreiung des Landes aus der Tributpflicht des Riesen Urgan Petitcriu abringt, des Herzogs *herzen wunne vil* (v. 16262), wird demgegenüber selten verurteilt: vgl. v. 15946, 15954f. und v. 16222ff.

⁴⁴¹ Vgl. dazu etwa Martin BAISCH, Einleitung, in: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Martin Baisch, Jutta Eming, Hendrikje Haufe und Andrea Sieber, Königstein/Taunus 2005, S. 11-15.

durchgängigen Charakter nennt. Die Zuflucht zu anachronistisch-neuzeitlichen Psychologisierungen, um ihre Inkohärenzen zu reduzieren, muss daher fehlschlagen. Der Riss in der höfischen Kulisse betrifft vielmehr die interdependenten Kategorien *genre* und *gender*. Den *Tristan* zeichnet eine nibelungenliedartige „Überblendung unterschiedlicher Gattungsmuster“⁴⁴² aus, d. h. eine Mischung höfischer und heldenepischer Elemente. Bereits HUGO KUHN bescheinigt Tristanroman und *Nibelungenlied* „eine lange Reihe paralleler Szenen und Motive.“⁴⁴³ So erscheint Tristan bis zur Schwertleite als höfischer Ritter, in seinen Kämpfen dominiert dagegen der „Heros-Anteil“⁴⁴⁴ des „synthetischen Helden“. Tristan ist mit MÜLLER ein Protagonist des „Siegfried-Typus“⁴⁴⁵: Auf ihn trifft die Feststellung einer „Doppelcharakteristik des Helden als Heros und höfischer Ritter“, die „auf der Erzähloberfläche seltsame Spannungen zur Folge“ hat, gleichermaßen zu wie auf Siegfried. Bereits als Tristan sich nach der Vorführung des Hirschbasts mit einem Kranz aus Lindenzweigen bekrönt, weist er sich quasi als Siegfried aus, für den die Linde der Schicksalsbaum ist.⁴⁴⁶ Der Kontrast zwischen Tristans „unhöfischer“ Handlungsweise gegenüber dem Verhalten *comme il faut*

„dient [...] doch nur dazu, die elementare Kraft dieser Emotion [des *zorns*, M. U.] herauszuarbeiten: nichts, schon gar nicht die kultivierten Umgangsformen des

⁴⁴² Jan-Dirk MÜLLER, *Das Nibelungenlied*, Berlin 2002, S. 72.

⁴⁴³ KUHN, S. 7. KUHN, S. 8, konstatiert eine „gemeinsame Gesellschaftshandlung“. Sie „ergibt sich aus dem Kontrast der Einzigartigkeit beider Helden, Tristans wie Siegfrieds, zur Normalität der Hofakteure [...]. Diese Hofakteure sind es, die beidemale gleich bei der Ankunft der Helden deren Einzigartigkeit erkennen [...]“.

⁴⁴⁴ Hier und im Folgenden SCHULZE, S. 687ff., in Bezug auf die Siegfriedfigur. Vgl. zu der inhomogenen Männlichkeitskonzeption Tristans auch Andrea CORNWALL und Nancy LINDISFARNE, *Dislocating Masculinity. Gender, Power and Anthropology*, in: *Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies*, ed. by Andrea Cornwall and Nancy Lindisfarne, London 1994, S. 12: „The many different images and behaviors contained in the notion of masculinity are not always coherent: they may be competing, contradictory and mutually undermining.“

⁴⁴⁵ Hier und im Folgenden MÜLLER 2002, S. 72. Müller weiter mit Bezug auf Siegfrieds „doppelte Jugendgeschichte“: „Mit Hagens nachgeholter Erzählung von Siegfrieds Heldentaten wird ein Signal gesetzt, daß es zwei Seiten Siegfrieds gibt, den höfischen Ritter und den Heros. Diese zwei Seiten werden nicht narrativ miteinander verknüpft, geschweige auseinander entwickelt, sondern einfach nebeneinander gesetzt.“ Vgl. zu r Doppelcharakteristik Tristans als musikalischer Held KÄSTNER.

⁴⁴⁶ Vgl. zu Tristans Doppelcharakteristik auch S. 106, 126f., 136f. und 269f.

Hofes oder die fragilen Bande der höfischen Liebe, kann der naturhaften Gewalt des Zornes widerstehen [...].⁴⁴⁷

Dementsprechend wird das Lager von Morgans Gefolge, auf das Tristan schließlich trifft, in eine stark höfisch stilisierte Kulisse gesetzt:

*den wâren pavelûne
und hûten ûf daz gras geslagen,
dar umbe und dar in getragen
loub unde liehter bluomen vil.
ir hunde unde ir vederspîl
daz haeten sî ze handen. (v. 5346ff.)*

Vor diesem Hintergrund ist Tristans Handeln keine Verzerrung des Ritterideals und erfordert auch keine kritische Stellungnahme des Textes, der lediglich vermerkt:

*dô wart diu wârheit wol schîn
des sprichwortes, daz dâ giht,
daz schulde ligen und vûlen niht. (v. 5456ff.)*

Wenngleich der bagatellisierende Ton zugegebenermaßen ebenso irritiert wie die Tatsache, dass der Erzähler sich im Hinblick auf Tristans Härte scheinbar unangemessen auf eine gemeine Redewendung zurückzieht, erklärt sich dies mit dem Diskurs, in dem die zuvor geschilderte Situation steht. Eine Verurteilung auf der Grundlage einer modernen Ethik und Moralauffassung wäre nicht nur anachronistisch, sondern würde auch bedeuten, die Redetradition zu verkennen, an die der *Tristan* hier anknüpft: Emotionale Aufgebrachtheit angesichts einer als Unrecht empfundenen Ehrverletzung, die die Heftigkeit seiner Aktion der Kritik enthebt, denn: „Der Zorn des Helden bedarf – jenseits der Anlässe – keiner Begründung. Er ist Konstitutionsbedingung der Figur.“⁴⁴⁸ So kann das Kapitel ‚Morgan‘ mit der Affirmation von Tristans neuem Status als Landesherr in Parmenien schließen:

*hie mite sô was Tristande
sîn lêhen und sîn sunderlant
verlihen ûz sîn selbes hant.
er was von dem hêrre unde man,
von dem sîn vater nie niht gewan.
sus haete er sich verrihtet
und al sîn dinc beslihtet:*

⁴⁴⁷ GRUBMÜLLER 2003, S. 52, über Achill und Hektor in Herborts von Fritzlar *Liet von Troye*.

⁴⁴⁸ GRUBMÜLLER 2003, S. 54.

*verrihtet an dem guote,
 beslihtet an dem muote.
 sîn unreht daz was allez reht,
 sîn swaerer muot liht unde sleht.
 sînes vater erbe und al sîn lant
 unversprochenliche unde alsô,
 daz nieman in den zîten dô
 ansprache haete an kein sîn guot. (v. 5618ff.)⁴⁴⁹*

Über das Thema der Durchsetzung und Sicherung seines Herrschaftsanspruches in Parmenien wird in der Morgan-Episode die Heros-Konzeption entfaltet, die im Subtext mit dem Erzählschema ‚Heldenleben‘ strukturell schon die ganze Zeit über präsent ist; es geht also nicht um die Demonstration von ritterlich-höfischen Idealen. Das höfische Gesellschaftsideal als Interpretationsbasis ist aus diesem Grund nicht der adäquate Bezugsrahmen für den Morgan-Kampf,⁴⁵⁰ der (zusammen mit dem anschließenden Krieg der beiden gegnerischen Streitmächte) eher als Teil eines literarischen ‚Experiments‘ mit unterschiedlichen *genres* und dazu gehörenden narrativen Mustern zu sehen ist denn als „Annäherung an die zeitgenössische Realität“ oder als etwaigen Beleg für Gottfrieds „Affinität zu feudalarrechtlichen Konstellationen“.⁴⁵¹ Wenn an dieser Stelle vermeintlich die historische Realität ins Romangeschehen hineinspielt, dann, weil heldenepisch erzählt wird, und dazu gehört die schonungslose Auseinandersetzung Mann gegen Mann⁴⁵². Tristans Kalkül und Vorausschau, die bisweilen an Hinterhältigkeit grenzen, sind mit dieser Schonungslosigkeit assoziierte Eigenschaften, die auch unter dem Aspekt der heroischen Maskulinität gesehen werden müssen.

⁴⁴⁹ In einem unvermittelten Einschub korrigiert Gottfried allerdings doch wieder, höfisierend: Rual, heißt es, *iedoch geriet ... die geschilt/umbe Morgânes schaden niht.* (v. 5555f.) Auch ist der Sieg der ‚Eindringlinge‘ nur ein knapp errungener.

⁴⁵⁰ Vgl. etwa JONES, S. 48: „[T]he Tristan story, for all its occasional links with the Arthurian literature, is inherently a different kind of narrative than the Arthurian romances represent, not least in those aspects which concern the life of the knight as fighting man. Incidents of feudal warfare, wars between princes, the legal and public implications of the challenge to Morholt’s demand for tribute, the motive of revenge for a father’s death – such things play no part in the early Arthurian romances, and they help to set the Tristan story as a whole, not just Gottfried’s version, apart from them.“

⁴⁵¹ Beide Male KELLERMANN 2002, S. 131f.

⁴⁵² Vgl. MÜLLER 2002, S. 72, mit Bezug auf Siegfrieds Werbungsfahrt nach Burgund im *Nibelungenlied* über die besondere Herausforderung, sich einem Gegner allein zu stellen: „[E]in Hindernis [reizt] den Heros erst recht, seine Stärke zu erproben, und zwar durch *mîn eines hant* („ganz allein“, 59,1) nur von elf Gefährten begleitet [...]“. Tristan steht ebenfalls Morgan allein Aug in Aug gegenüber und hat nur *wol drîzec ritter under in* (v. 5334) zu seiner Begleitung abgeordnet.

So rüstet sich Tristan, entschlossen, ihn zu treffen, für alle Eventualitäten, als er erfährt, dass Morgan sich auf der Jagd befindet:

*nû hiez er îlen balde,
die ritter sich bereiten
und under ir rocke leiten
ir halsperge unde ir dinc,
und sô daz nieman keinen rinc
ûz dem gewande lieze gân.
nu diz geschach, diz was getân.
und über daz leite ie der man
sîne reisekappen an
und sâzen ûf ir ors alsô. (v. 5314ff.)*

List und Verstellung, die an dem Wunderkind Tristan auf dem Weg zu Marke befremdlich und im Zuge des Männlichkeitsideals des vollkommenen höfischen Jünglings wie ein Fremdkörper wirkten, sind mit dem Entwurf einer heroischen Männlichkeit – etwa mit Blick auf die Protagonisten der Brautwerbungsepen – viel eher vereinbar.

Die Bestätigung von Tristans Männlichkeit und Heldentum steht wie seine ritterlich-höfische Idealität ebenfalls im Zeichen der befördernden Liebe Markes. Tristans erfolgreiche Rache an Morgan, die ihn nun auch hinsichtlich Rang und eigenem Besitz *allen kûnegen ebenhêr* (v. 4389) macht, wäre ohne die abermalige großzügige Förderung Markes nicht zustande gekommen, in der sich einmal mehr die tiefe Zuneigung spiegelt, die der König für seinen liebsten Vasall hegt. Marke gewährt Tristan für seine Heimfahrt und Rache *urloup* (v. 5168) und reiche Unterstützung für sein Unterfangen, so schmerzlich für ihn Tristans Abwesenheit auch sei:

*„... swie kûme ich dîn doch müge enbern
ich wil dich dirre bete gewern
var heim ze Parmenîe,
dû und dîn cupanîe.
bedarfst dû ritterschefte mê,
die nim, als dir ze muote stê.
nim ros, nim silber unde golt
und swes dû bedürfen solt,
als dû's bedürfen wellest. ...“ (v. 5127ff.)*

Dass er Tristan ziehen lässt, knüpft er an die Bedingung, Tristan möge nach Bereinigung seiner Angelegenheiten zu ihm zurückkommen. Daran schließt er das Gelöbnis an, mit Tristan seinen Besitz zu teilen und ihn zu seinem Erben zu machen; über diesen Konnex von Liebe und Macht bindet Marke den so schwer entbehrten und geliebten Nef-

fen über seinen Tod hinaus an sich (vgl. v. 5146ff.). Auch soll ihrer bei-
der Verhältnis nie durch die Existenz einer Ehefrau geschmälert werden:

*„... und sî'z an dînem heile,
daz dû mich sülest überleben,
sô sî dir allez z'eigene geben.
wan ich wil durch den willen dîn
êliches wibes âne sîn,
die wîle ich iemer leben sol.
neve, dû hâst vernomen wol
mîne bete und mînen sîn.
bistû mir holt, als ich dir bin,
treistû mir herze, als ich dir trage,
weiz got sô sul wir unser tage
vrôliche mit ein ander leben. ...“ (v. 5156ff.)*

Ennobling love bereichert allerdings nicht nur materiell, sondern auch
ideell. So entscheidet der Text die Frage, bei welchem der beiden von
Tristan gleichermaßen geliebten Männer er nach dem Sieg über Mor-
gan bleiben solle, Rual oder Marke (vgl. Tristans Zwiespalt, v. 5643ff.),
zugunsten des Königs:

*weiz got dâ muoz er wider varn.
daz sol man ime billichen.
er sol an êren rîchen
und stîgen an dem muote,
wil ez sich ime ze guote
und ouch ze saelden kêren.
er sol wol aller êren
billiche muoten unde gern. (v. 5669ff.)*

Der Ausbau der Heros-Konzeption⁴⁵³ und Stärkung der Bande zwischen
Marke und Tristan sind die beiden gemeinsamen und miteinander eng
in Verbindung zu sehenden Themen der Morgan- und der Morold-Epi-
sode.

3.3.2 Der Gerichtskampf mit Morold

Ausgangspunkt der Morold-Episode sind die inzwischen ins Unmorali-
sche gesteigerten und auf kein Recht, sondern reine Willkür gründen-

⁴⁵³ Ganz anderer Ansicht ist in Bezug auf den Heros Tristan GEROK-REITER, S. 156: Sie
konzediert, „dass die Fähigkeiten des Wunderkindes Tristan ganz und gar höfisch über-
formt sind“ – vgl. auch S. 88ff. – meint aber, dass „abgesehen davon [...] Tristan genau
jenes fehlt, was die Einzigartigkeit des Heros im Heldenlied zugleich provoziert und
bestätigt [...]“.

den Tributforderungen⁴⁵⁴ König Gurmuns von Irland, der Cornwall und England unterworfen hat und mittlerweile alle fünf Jahre 30 höfische Knaben aus jedem der beiden Länder fordert. Allein ein Sieg über Irland im Krieg oder über seinen *vorvehtaere* (v. 5941) im Zweikampf kann Cornwall von dieser Schmach befreien. Doch der Mann Gurmuns von Irland gilt als unbesiegbar. Es heißt, Herzog Morold sei

*... alse starc,
als unerbermig unde als arc,
daz wider in lützel kein man,
sach er in under ougen an,
getorste wâgen den lip
ihre mêre danne ein wîp. (v. 5973ff.)*

Vor diesem Hintergrund bietet sich Tristan bei seiner Rückkehr nach Tintajol nach seinem Sieg über Morgan und seine Leute ein Bild des Jammers und der Schande:

*die edelen lantgenôze
die giengen dâ ze lôze
ir kinden z'einem falle (v. 6035ff.)*

Unter ihnen fand sich bislang niemand,

*„... ern wolt ie
sîn kint für eigen gerner geben,
dan er verlür sîn selbes leben
wider disen vâlandes man.“ (v. 6210ff.)*

Tristan appelliert daraufhin in einer flammenden Rede (vgl. v. 6063ff.) an die Ehre der Landbarone: Zumindest der *Versuch* müsse unternommen werden, diesem *laster* (vgl. u. a. v. 6015) ein Ende zu setzen, und sei ein positiver Ausgang noch so unwahrscheinlich. Seine Ansprache ist rhetorisch so komponiert wie kalkuliert. Sie singt schon im Vorfeld und vor dem Hintergrund des gleichermaßen feigen wie lethargischen Hofes das Loblied auf den ja noch unbenannten Heilsbringer: Morolds Herausforderer muss ein an Moral, Mut und Idealismus unüberbietbarer Mann sein, bereit, sich göttlichem Gebot entsprechend im Dienst an der Gemeinschaft für das Kollektiv zu opfern (vgl. v. 6094ff.). Doch verfügt derjenige, der Morold bezwingt, auch über enorme kämpferische Fähigkeiten, denn

*diu zal von ime (Morold, M. U.) ist manicvalt,
daz er an muote, an groeze, an craft*

⁴⁵⁴ Vgl. v. 6003ff.

*ze vollekomenen ritterschaft
daz lob in allen rîchen rtuoc. (v. 6510ff.)*

Damit wird der Heros Morold zum Bewährungsmaßstab für den Heros Tristan. Seine Furchtlosigkeit ist so groß wie sein Mut, und als Tristan dann im Vertrauen auf Recht und Gottes Hilfe in einem Kampf gleich David gegen Goliath⁴⁵⁵ das Unmögliche schafft, sind ihm dadurch zum einen die Qualitäten des in seiner Ansprache entworfenen kriegerrisch-heroischen Männlichkeitsideals zugeschrieben, zum anderen gehen Morolds Mut und seine unüberwindbare Stärke und Größe, gleichsam auf Tristan über und signalisieren den Wandel in dem von ihm im Kampf gegen Morold repräsentierten Männlichkeitsideal: „Fear suppressed and rage expressed in battle are central elements of the heroic warrior ideal.“⁴⁵⁶ Der, der von sich als junger Ritter sagt,

*sô gân ich alrêrest an
an muote und an der crefte
und bin ze ritterscheft
niht alsô kürbaere,
als uns nu nôt waere ... (v. 6178ff.),*

erwirbt im Kampf gegen Morold die dem *vâlandes man* (v. 6213) zugeschriebenen Eigenschaften: *herze unde muot, trôst unde craft/und maneges mannes ritterschaft* (v. 7159f.). Hier, wo die heroische Determination Tristans herausgestellt ist, werden seine physischen, d. h. kämpferischen Qualitäten vorgeführt. So unübertrefflich der Ritter an höfischer Gesinnung und Bildung ist, so unübertrefflich ist der Heros an Kampfkraft und Waffenkunst, denn es ist ein Kampf auf Leben und Tod⁴⁵⁷, der *rehte manheit* (v. 6845) verlangt. Er ist geprägt von Schnelligkeit, v. a. aber von Kampfgier (*gîric was ouch Tristan sîn*, v. 6856) und wilder Entschlossenheit (*ger*, v. 6857), die dem gewalttätigen Rasen nahekomen, „das den Heros seit dem homerischen Aias [kennzeichnet].“⁴⁵⁸ Nach dem ersten Waffengang, in dem Lanzen und Schilde *wol ze tûsent stu-*

⁴⁵⁵ Vgl. 1. Sam., 17, 49. v. 6217ff. spielt noch deutlicher darauf an: „*jâ ist der dinge vil geschehen./man hât des wunder gesehen,/daz unrehtiu hôhvert/mit cleiner craft genidert wart. ...*“ Vgl. zur typologischen Entsprechung zwischen Tristan und David außerdem KÄSTNER, S. 54ff.

⁴⁵⁶ Klaus RIDDER, *Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. 2003 (= *Trends in Medieval Philology*; 1), S. 203–221, hier S. 203. RIDDER 2003, S. 211, stuft Zorn und Wut ebenfalls als „positive Qualität[en] des heroischen Kriegers“ ein.

⁴⁵⁷ Vgl. KELLERMANN 2002, S. 140ff.

⁴⁵⁸ Vgl. MÜLLER 1998, S. 204.

cken (v. 6861) zersplittern, erweitert Gottfried den Zweikampf Mann gegen Mann allegorisierend zum *offene(n) strit/von zwein ganzen rotten* (v. 6872f.), so *daz ûf zwei orsen zwei her/iemer möhten kommen ze wer.* (v. 6895f.) Tristan stehen gegen den vier Mann starken Morold Gott, das Recht und *willeger muot* (v. 6887) zur Seite. Mit Morolds erstem Schwertstreich ist der Gefechtseifer entfesselt, die Schläge prasseln auf Tristan wie auf den Leser ein: Morold geht *Tristanden alse ein dunre an* (v. 6905), mit Hieben, so gewaltig, dass sie Tristan ohne seinen Schild glatt erschlagen hätten (vgl. v. 6906ff.). Sie münden in die schicksalhafte und folgenschwere Wunde am Oberschenkel. Morold bringt Tristan *einen alsô hezlîchen slac* (v. 6925) bei,

*der vil nâch hin zem tôde wac,
daz ime daz vleisch und daz bein
durch hosen und durch halsperc schein
und daz daz bluot ûf schraete
und after dem werde waete. (v. 6926ff.)*

An dieser Stelle hat die Härte der Kampfdarstellung ihren ersten Höhepunkt erreicht. Blut spritzt, Knochen durchbohren das Fleisch. Doch Tristan gibt sich nicht geschlagen: „... *der zins ist dîn tôt oder der min./hie enmac niht anders ane gesîn.*“ (v. 6975f.) Nach einem heftigen Hieb auf Morolds Helm, dessen Antwort Tristans Pferd den Vorderhuf kostet, schlägt Tristan Morold die Schwerthand ab und fügt dem Wehrlosen noch im Stürzen einen tödlichen Schlag zu,

*reht obene, dâ diu kuppe lac,
und truoc ouch der sô sêre nider,
dô er daz wâfen zuchte wider,
daz von dem selben zucke
des swertes ein stucke
in sîner hîrneschal beleip ... (v. 7052ff.)*

Tristan gibt dem schwer verletzten Gegner nicht etwa Gelegenheit, sich zu ergeben, sondern verhöhnt Morold und schlägt ihm zur Bekräftigung seiner Verachtung den Kopf ab (vgl. v. 7082ff.).⁴⁵⁹ STEIN sieht deshalb auch im Morold-Kampf die schwerwiegendste Verfälschung ritterlichen Kampfs im *Tristan*:

„Kampf ist bei Gottfried Kriegshandwerk, aus einer bestimmten politisch nachvollziehbaren Situation sich ergebende, stark praxis- und nicht ethosbezogene Verteidigung oder [...] Angriff aus welchem Grunde auch immer. Für Tristan selbst ist Tüchtigkeit im Kampf Mittel, sich in Szene zu setzen bzw. Weg zur Er-

⁴⁵⁹ JONES, S. 59, sieht dies als eine Innovation Gottfrieds an.

reichung eines momentan erstrebenswerten Zieles. Von daher wird die Etikette des Aventure-Kampfes gesprengt, kommt es auch zu ‚unritterlicher‘ [...] Kampfesweise und zur Anwendung von List – auch beim Helden des Romans!⁴⁶⁰

Dabei ist jedoch zu bedenken, dass der ritterliche Zweikampf des höfischen Romans und der Rechtskampf im *Tristan* unterschiedliche Hintergründe haben. Tristan muss Morold besiegen, um Cornwall zu befreien. Er ist nicht auf dem Weg zu einer höheren moralischen Stufe oder kämpft zur Vermehrung seines Ansehens. Insofern wird es dieser Stelle nicht gerecht, das ritterlich-höfische Ritual des „*sicherheit nemens*“⁴⁶¹ anzuführen, das Tristan nicht zugelassen habe. Tristans Verhalten ist kein „unritterliches“, sondern das eines kriegerischen Heros im Gerichtskampf auf Leben und Tod:

„From the text’s perspective, Tristan is both ‘fighting mad’ and zealously angry [...] in at least two particular, culturally specific ways. [...] This kind of anger is not a drive or an inner psychological state in the modern sense. Rather, it is external and, as it were, cold. This is heroic anger, which accommodates immense capacity for battle. [...] Although the term *zorn* is not used in this scene, the entire episode enacts it.“⁴⁶²

Was zunächst kritikwürdig erscheint, erweist sich aus einem anderen Blickwinkel also als heldenepische Reminiszenzen: „Gottfried depicts here a fierce and vicious encounter with no holds barred on either side [...].“⁴⁶³ Dieser Kampf wird dementsprechend von Tristan mit dem Morold dargebotenen Fehdehandschuh besiegt.⁴⁶⁴ Morold nimmt mit derselben Geste gegenüber Tristan an, und zwar mit heroischem, Kampfbereitschaft signalisierendem Habitus:

*er bôt ouch ime dâ widere
des kampfes bewaerde
mit herter gebaerde,*

⁴⁶⁰ STEIN 1977, S. 340.

⁴⁶¹ Vgl. BUMKE 1997b, S. 122: „Was den ritterlichen Kampf so problematisch macht, ist vor allem die Tötungsgefahr. [...] Die ritterliche Gesellschaft versucht, der Tötungsgefahr durch ritualisierte Unterwerfungsformen (*sicherheit nemen*) entgegenzusteuern [...].“

⁴⁶² RASMUSSEN 2003, S. 180, mit Verweis auf MÜLLER 1998, S. 203ff., und noch einmal S. 182: „It is *zorn* [...], zealous anger and the heroic mood par excellence, that ensouls Tristan’s body and separates him, the human victor, from the pieces of cut-up flesh lying at his feet.“

⁴⁶³ JONES, S. 57.

⁴⁶⁴ Dementsprechend muss Tristan als Heros allein kämpfen; dagegen hat er als Ritter seinen Platz in der Hofgesellschaft. Vgl. MÜLLER 1998, S. 127, mit Bezug auf Siegfried: „Während der junge Ritter sich stets im Kreis der Hofleute bewegt, muß der Heros im Nibelungenland gemäß den Regeln der Sagenwelt allein handeln [...].“

*mit fierer contenance.
in dühte disiu schanze
vil wol nâch sinem willen wesen. (v. 6486ff.)*

Der Aventiurekampf des Artusromans ist deshalb nicht die angemessene Bewertungsgrundlage zur Einordnung des Moroldkampfes. Der *Tristan* hat streckenweise – nicht allein hinsichtlich der Martialität seiner Kämpfe – weitaus mehr mit Heldenepen als mit höfischen Romanen gemeinsam. In heldenepisch-heroische Erzählwelten gehört u. a. auch die Verfluchung des Gegners oder dass ihm Verbindungen zum Dämonischen zugeschrieben werden. Morold, zuvor von den Baronen schon als *vâlandes man* (v. 6213) tituiert, kommt, Tristan attackierend, herangest als *den der tiuvel vüeret* (v. 6852) und wird im weiteren Verlauf erneut als Vasall des Teufels bezeichnet (*der veige vâlandes man*, v. 6906). Wenn die Frage nach der Abweichung vom arthurischen Ritterideal hin zu der Frage nach Parallelen zu heldenepischen Traditionen bzw. einer heroischen Grundkonzeption der Tristanfigur⁴⁶⁵ verschoben wird, muss der *Tristan* nicht als „Absage an ritterliche Kampfschilderung“⁴⁶⁶ interpretiert werden, nicht als Abweichung vom „model of chivalry embodied in the Arthurian romance of the Chrétien-Hartmann variety.“⁴⁶⁷ Dann werden die vermeintlichen Divergenzen als Überblendung verschiedener *genres*⁴⁶⁸ und folglich abweichender *gender*-Entwürfe erkennbar – das Charakteristikum von Gottfrieds *Tristan*⁴⁶⁹, das in der

⁴⁶⁵ Vgl. SCHULZE, S. 672f., mit Verweis auf Stephan FUCHS, *Hybride Helden. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert*, Heidelberg 1997 (= *Frankfurter Beiträge zur Germanistik*; 31), S. 69-81, insbes. S. 70-81: Der Held des Epos repräsentiert Außerordentliches, das die Sympathie und Bewunderung der Hörer herausfordert, und ist „keinem bestimmten ethischen Normendiskurs verpflichtet [...]“

⁴⁶⁶ STEIN 1977, S. 334. Vgl. dazu die Feststellung KECKS, S. 206: „Eine Ablehnung des ritterlichen Ideals findet sich im *Tristan* nur insofern, als ein Heros kein Ritter ist: seine literarische Herkunft ist eine andere, ist das Epos und nicht der Roman.“

⁴⁶⁷ JONES, S. 45.

⁴⁶⁸ Vgl. dazu auch S. 79, 112, 115ff., 247, 256ff., 274 und 276.

⁴⁶⁹ Die schon mehrfach angesprochene Ambivalenz Tristans – wie übrigens auch Siegfrieds – sieht KUHN, S. 13, im Erzähltypus des Heilbringer Märchens begründet, das die Handlung bis hinein in die Brautwerbungsgeschichte umspannt: „Tristan ist illegitim, ja ‚im Tod‘ (Gottfried) gezeugt und aus dem Tod der Mutter geboren, weiter ein fast zu trickreicher Artist in vielerlei Künsten und Listen, moralisch gespalten. Siegfried wird von Anfang an geradezu zerrissen in eine höfische Prinzenrolle und eine märchenhafte Kraftrolle [...] Und vor allem: beide verschenken ihre Heilstaten an die Undankbarkeit, an die Feindschaft ihrer Nutznießer.“ Vgl. zur Heterogenität der Tristanfigur im Hinblick auf die Ritter-Thematik Kai LORENZ, *Konstruktion und Dekonstruktion des Ritterbildes in Gottfrieds von Strassburg Tristan*, Mag. arb. masch., Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaft

Morold-Episode besonders deutlich wird.⁴⁷⁰ Hinsichtlich der Doppelcharakteristik Tristans als Ritter und Heros sind in der Morold-Episode beide Seiten präsent.⁴⁷¹ Beide Männlichkeitsentwürfe sind bestimmten Sphären zugeordnet:

„Während der junge Ritter sich stets im Kreis der Hofleute bewegt, muß der Heros im Nibelungenland gemäß den Regeln der Sagenwelt allein handeln [...]“. ⁴⁷²

Diese auf Siegfried zielende Aussage gilt gleichermaßen für Tristan: Die Darstellung des Kampfes gegen Morold evoziert einen heldenepischen Männlichkeitsentwurf. Dagegen ist das in der Rede vor den Baronen entworfene Männlichkeitsideal eine Mischung aus christlich-ritterlichem Ethos und heroischer Kampfbereitschaft, d. h. der Text zeichnet das Bild eines Kriegers, der als einzelner für ein Kollektiv kämpft. In der Schilderung von Tristans Ausrüstung im höfischen Kontext hingegen feiert der Text Tristan wiederum als Inbegriff der Ritterlichkeit, sodass es sogar Morold schmerzt, ihn erschlagen zu müssen, denn ihm *geviel nie ritter alsô wol, /den (er) mit ougen ie gesach*. (v. 6818f.) Die erneute Konstruktion von Tristans ritterlicher Idealität anlässlich seiner Ausrüstung für den Kampf beginnt bei Körper und Beinen (*und sîniu bein/diu bewârte er schône und wol in ein*, v. 6539f.), die wieder als zentrales Kennzeichen für Maskulinität hervortreten⁴⁷³; als Merkmal des *sex* sind sie zugleich Ausdruck des *gender* in seiner Konstruiertheit: Mit anderen Worten: „Bodies matter in this scene.“⁴⁷⁴ Zu einem Körper,

ten der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2001. Ich danke ihm dafür, dass er mir das Manuskript seiner unveröffentlichten Magisterarbeit zur Verfügung gestellt hat.

⁴⁷⁰ Ganz anders KELLERMANN 2002, S. 150: „Hier bricht eben nicht eine heroische Welt in die höfisch-ritterliche Sphäre ein [...]. Das Entscheidende ist vielmehr, dass auch die Destruktion aus permanenter Artifizialität und dichterischer Verantwortung hervorgebracht wird.“ Kellermann zufolge ist die in der Morold-Episode festzustellende generelle Segmentierung im Kontext von Gottfrieds übergreifendem poetologischem Prinzip von künstlicher Einheit und ihrer Zerlegung zu erklären. Mit der Behauptung von der stückweisen Destruktion (nur eines!) der beiden Kontrahenten ist jedoch die gewalttätige und blutige Unmittelbarkeit der Kampfdarstellung ebenso wenig hinreichend begründet wie das damit verbundene ‚Tristan-typische‘ Phänomen von Gattungs- bzw. *gender*-Hybriden. Kellermanns Verständnis des Morold-Kampfes, wonach es sich dabei zunächst nur um „eine oberflächliche Martialität“ handelt, „die es zu durchdringen gilt“ (S. 152), übersieht die strukturellen Parallelen zu heldenepischen Texten.

⁴⁷¹ Vgl. zu Tristans Doppelcharakteristik auch S. 106, 117ff., 136f. und 269f.

⁴⁷² MÜLLER 1998, S. 127.

⁴⁷³ Vgl. auch S. 96, 105, 129f., 187f. und 203.

⁴⁷⁴ Vgl. RASMUSSEN 2003, S. 179.

wenn er ein Idealbild höfisch-ritterlicher Männlichkeit verkörpert, gehören starke, wohlgeformte Arme und Beine – im Kontext von Tristans Zurüstung zum Kampf Ausdruck von männlicher Stärke und Wehrfähigkeit. Dieser Körper zeichnet sich des weiteren aus durch Schönheit, die seinen Stand offenbart, und er ist aufs Herrlichste eingekleidet bzw. gerüstet, um diesen nach außen zu repräsentieren.

So kostbar und prachtvoll Tristans Rüstung⁴⁷⁵ ist, vermag sie doch seine Schönheit und innere Vollkommenheit nicht zu übertreffen, nur hervorzuheben. Welchen Bestandteil der Rüstung, welche Waffe auch immer Tristan anlegt, jedes Stück reflektiert die in ihrer Unübertrefflichkeit unbeschreibbare Vollkommenheit seines Trägers, der es trotz aller Kunstfertigkeit doch nicht gerecht werden kann, wie z. B. der Waffenrock:

*swie guot, swie lobebaere
der wâfenroc doch waere,
er was doch sîner werdekeit,
der in dô haete ane geleit,
kûme unde kûmeclîche wert. (v. 6573ff.)*

Mit JAN-DIRK MÜLLER lässt sich darin ein weiterer Verweis auf die spezifische Identitätskonstruktion Tristans sehen:

„Was Tristan ist, drückt sich nicht im Kleid (dem Zeichen seiner ständischen Existenz aus, sondern reicht darüber hinaus.“ D. h., dass „das Kleid [...] ihm eine mehr oder minder angemessene Hülle“ ist, womit Gottfried „auf eine Spaltung zwischen Ich und Stand in einem Helden [weist], der sich in jeder ständischen Rolle neu erfindet und in allen brilliert, der Exponent und Heilsbringer und andererseits nie vollständig in die höfische Gesellschaft integriert ist, obwohl er alle ihre Rollen perfekt spielt.“⁴⁷⁶

Der Preis des ritterlichen Helden setzt sich fort im Helm, *der was als ein cristalle var* (v. 6588), im Schild, *niuwan silberwîz* (v. 6608) der, zu Helm und Rüstung passend, mit *helm, halsperc* und *hosen* Tristans strahlende Erscheinung komplettiert. *Sex* wird als Effekt von *gender* – und gleichermaßen von *class* – auch daran erkennbar, dass der Schild mit einem schwarzen Eber aus Zobel darauf, den Marke Tristan anlegt, aus dem *kindesche(n) man* (v. 6623) einen *keiserlîche(n) man* (v. 6618) macht. Der

⁴⁷⁵ Vgl. HAHN, S. 404: „Hier wird das Prachtgewand – bei allem Schilderungsaufwand, den es in höfischer Dichtung erfahren kann – in seinem Zeichencharakter bewußt gemacht und damit entmaterialisiert; es ist hineingenommen in die geistige Strahlkraft eines auf sittliche Werte verpflichteten Menschentums“ und die Interpretation der Rüstung bei KELLERMANN 2002, S. 140f.

⁴⁷⁶ Hier und zuvor: MÜLLER 2007, S. 258.

Eber als Wappentier weist den Besitzer des Schildes als „mit allen vorbildlichen Tugenden ausgezeichnet“⁴⁷⁷ aus und rückt den Retter Tristan gleich Caesars Herrschaft in der Kaiserchronik „in das Licht prophetischer Verheißung“⁴⁷⁸. Der Eber ist hier wie dort

„rühmliches Zeichen der Macht und des Sieges, Bedeutungen, die dem Eber in theologischer Literatur sonst kaum zugesprochen werden, wohl aber in den zahllosen Ebervergleichen der Heldenepik und der frühhöfischen Dichtungen.“⁴⁷⁹

Primär in der Heldenepik ist „der Vergleich des Helden mit dem tapferen und mutigen Eber häufig“⁴⁸⁰, die Beschreibung seines Zorns aufgrund der „Beziehung des Ebers zum Kriegerischen“⁴⁸¹ ein unabdingbarer Topos zur Illustration des Mutes, der Kampfkraft und des Durchhaltevermögens des Helden. Eigenschaften, die dem Eber im Anschluss an Psalm 79,14 zugesprochen werden, die Tristan im Kampf mit Morold zeigt und die ihn einerseits einmal mehr als Heros ausweisen, aber gleichzeitig wiederum seinen heiklen Charakter belegen, sind das Einzelgängertum des Ebers sowie seine außerordentliche Wildheit und Kühnheit.⁴⁸²

Tristans Schild deutet damit bildlich auf das voraus, was der Text unmittelbar danach zur Sicherheit auch noch einmal verbalisiert: Tristan ist *daz niuwe wunder* (v. 6635). Doch nicht nur seine Ausrüstung, auch sein Körper, seine Brust, Arme und Beine offenbaren in ihrer Wohlgeformtheit und Kraft versprechenden Stärke diese Vollendung⁴⁸³, die als Ergebnis höchster Kunstfertigkeit dargestellt wird:

*swie sô der ûzer waere,
der innere bildaere
der was baz betihtet,
bemeistert unde berihtet
ze ritters figure*

⁴⁷⁷ SPECKENBACH, S. 427. Speckenbach belegt, wie nach der radikalen Umdeutung des Ebers in der Kaiserchronik das einstige Symboltier des Antichrists der jüdisch-christlichen Tradition unter dem Einfluss insbesondere griechischer und germanischer Vorstellungen für die mittelhochdeutsche Literatur zum Zeichen der Vorbildlichkeit und Macht avanciert ist. Vgl. auch S. 107ff.

⁴⁷⁸ SPECKENBACH, S. 426.

⁴⁷⁹ SPECKENBACH, S. 427.

⁴⁸⁰ SPECKENBACH, S. 439.

⁴⁸¹ SPECKENBACH, S. 445.

⁴⁸² Vgl. zur Deutung des Ebers in der Tradition der Exegese von Ps 79, 14 und im Anschluss daran in enzyklopädischen Werken und Bestiarien der lateinischen Literatur des Mittelalters SPECKENBACH S. 425-438.

⁴⁸³ Vgl. auch S. 96, 105, 127, 187f. und 203.

*dan diu üzere faitiure. ...
des wercmannes wisheit
hî, wie wol diu dar an schein!
sîn brust, sîn arme und sîniu bein
diu wâren hêrlich unde rîch,
wol gestalt und edelîch. (v. 6643ff.)*

Das Pferd – ebenfalls stark und breit an Brust und Hinterhand und vollkommen vorne und hinten (vgl. v. 6663ff.) – spiegelt die Männlichkeitsattribute seines Reiters, die zu Pferd noch einmal gesondert hervortreten⁴⁸⁴:

*arme und ahsele beide
die haeten breite weide.
... hîn neben des orses bûegen
dâ swebeten sîniu schoeniu bein
strac unde sleht alsam ein zein. (v. 6699ff.)*

Zusammen bilden Ross und Reiter ein ritterliches Gesamtkunstwerk (vgl. v. 6692ff.), an dem Tristans „adlige Qualität und höfischer Rang“⁴⁸⁵ sichtbar gemacht wird.

Im Kontext der Vorbereitungen zum Kampf apostrophiert der Text einmal mehr Markes Liebe zu Tristan. Aus dem Maß an Sorge um den geliebten Neffen spricht das Maß dieser Liebe, das in Markes Verzagtsein nach einem erfolglosen Interventionsversuch (vgl. v. 6242ff.) gegen Tristans Gang in den sicheren Tod fassbar wird:

*Der guote Künîc Marke
dem gie der kampf sô starke
mit herzeleide an sînen lîp,
daz nie kein herzelôsez wîp
die nôt umbe einen man gewan.
er enhaete keinen trôst dar an,
ez enwaere Tristandes tût,
und haete gerne jene nôt
iemer umbe den zîns geliten,
daz der kampf waere vermiten. (v. 6521ff.)*

⁴⁸⁴ Vgl. ähnlich KELLERMANN 2002, S. 141: „Die perfekte innere und äußere Verfaßtheit des Ritters Tristan wird ergänzt und komplettiert durch sein Pferd. Das spanische Streitroß, das er reitet, wird zu Tristans Partner aufgebaut, es ist ihm an Schönheit, Stärke und Erfüllung der höfischen Norm ebenbürtig: Als Ritter auf dem Pferd gibt Tristan das vollendete Reiterbildnis ab.“

⁴⁸⁵ Vgl. WENZEL 1994, S. 204: „Erst durch die Inszenierung der adligen Körper in öffentlichen Konfigurationen werden adlige Qualität und höfischer Rang eigentlich sichtbar, wird die Idee des Adels bildhaft wahrnehmbar.“

Dieses Zitat stellt die *ennobling love* als eine Liebe vor, die in ihrer Intensität der Liebe zwischen einem Mann und einer Frau in nichts nachsteht.

(M)it weinendem herzen (v. 6550) schnallt *sîn vriunt Marke/und sîn getriuwer dienstman* (v. 6548f.) daraufhin Tristan die Sporen um. Auch die übrigen wichtigsten Waffen und Schutzvorrichtungen legt er ihm eigenhändig an: Schwert, Helm und Schild, begleitet von einer weiteren Klage:

„â neve, daz ich dich ie gesach,
daz wil ich gote vil tiure clagen.
ich wil dem allem widersagen,
des kein man ze vröuden gihet,
ist, daz mir leide an dir geschiht.“ (v. 6600ff.)

Diese in der Morold-Episode noch sichtlich enge, durch ein doppeltes Loyalitätsverhältnis von vasallischer wie verwandtschaftlicher *triuwe* verfestigte Bindung zwischen Marke und Tristan lockert sich mit Tristans Fahrt nach Irland bereits. Das ist daran erkennbar, dass die Verweise auf die Enge der Bindung zwischen Marke und Tristan im Text abnehmen.

Mit dem Einbruch des *amour passion* in eine Welt, die „a strong and pervasive myth of brotherhood, of the unity of the masculine“⁴⁸⁶ lebt, wird diese Einheit zwischen Marke und Tristan zerstört. Schon nach Tristans Rückkehr aus Irland, wo er von Morolds Schwester Isolde, Königin von Irland, von der Giftwunde geheilt wird, die ihm Morolds Schwerthieb beigebracht hatte, ist der Text mit Zuneigungsbekundungen von seiten des Königs sparsam: Marke und die *lantliut* (v. 8227) sind *alle rehte unde ûz allem herzen vrô* (v. 8231) über Tristans Heilung und Rückkehr. Der König, *sîn vriunt* (v. 8232), lässt sich alle Details berichten. Doch gemessen an seiner übermächtigen Sorge um den geliebten Neffen vor dem Morold-Kampf fällt die Freude über dessen gesunde Heimkehr gedämpft aus. Markes Liebe wird noch einmal greifbar, als Hofkabaln gegen Tristan die allgemeine Hochstimmung überschatten, die nach seiner Rückkehr aus Irland in Tintajol herrscht. Aus Tristans Lobpreis wird Verleumdung; seine Heldentaten, so wird das Gerücht verbreitet, seien *ûz zoubere geschehen* (v. 8332ff.). So schlägt u. a. der durch den Sieg über Morold errungene Ruhm ins Gegenteil um. Der

⁴⁸⁶ GAUNT, S. 23.

Grund dieser Missgunst gegenüber dem einst beliebtesten Mitglied der Hofgesellschaft liegt darin, dass

„Tristan [...] has upset the homosocial balance that once linked Marc to his ‚men‘. It was the barons, [...] who, distressed by Marc’s favoritism [...] encouraged the king to marry. Their hope was to replace Tristan as the object of Marc’s affection with a new bride, expecting that this woman would cement male ties of friendship, honor, and prowess.“⁴⁸⁷

Tristan verdrängt sie nicht nur in der Gunst des Königs, eine Ehre, die sie als ihr Recht ansehen, sondern stellt darüber hinaus ihre Schwäche heraus, dadurch, dass er, der junge unerfahrene Ritter, den Zweikampf mit Morold wagt und gewinnt. Ziel der Hetzkampagne gegen Tristan wie des Plans, Marke zur Heirat zu drängen, ist es, das Band zwischen Marke und Tristan zu schwächen: Eine Königin soll den Liebling des Königs ins Abseits drängen, damit zugleich die Machtkonzentration um Marke und Tristan aufbrechen und nicht zuletzt den Fortbestand der Dynastie sichern – ein Vorhaben, das bei Marke auf taube Ohren stößt und belegt, dass im Band zwischen Marke und Tristan weitaus mehr als „an aristocratic ideal of non-erotic male friendship common in medieval courts“⁴⁸⁸ zu sehen ist:

*Marke sprach: „got der hât uns
einen guoten erben geben.
got helfe uns, daz er müeze leben!
Tristan die wîle er leben sol,
sô wizzet endelîche wol,
sone sol niemer künigin
noch vrouwe hie ze hove gesîn.“ (v. 8358ff.)*

Der dadurch nur angeschürte Neid wächst sich zu einem für Tristan lebensbedrohlichen Hass aus, sodass er Marke bittet, dem Wunsch der *lanthêrren* (v. 8380) zu entsprechen. Marke geht darauf nicht ein, sondern antwortet mit dem Verweis auf *nît* als Kehrseite der *êre*: *der man der werdet al die vrist,/die wîle und er geniten ist.* (v. 8397f.) Erst Tristans insistierende Ankündigung, Tintajol unter diesen Umständen verlassen zu wollen, führt zum Einlenken Markes, verbunden mit einer weiteren Versicherung seiner Liebe, die eine implizite Warnung vor den Folgen einer Heirat für Tristans Person enthält:

*„neve, swie gerne ich staete
und triuwe zuo dir haete,*

⁴⁸⁷ BURNS 1993, S. 219, mit Bezug auf Béroutl.

⁴⁸⁸ JAEGER 1989, S. 184.

sone gestatestû mir's niht.
 swaz sô nû hier ûz geschiht,
 dâ bin ich unschuldic an. ...“ (v. 8435ff.)

Hier deutet Marke ein zweites Mal⁴⁸⁹ an, was letztendlich eintreten wird: dass eine Heirat ihrer beider Relation beeinträchtigt, nicht rettet, wie Tristan meint.⁴⁹⁰ Mit der Bestimmung Tristans gegen Markes Willen zum Brautwerber durch die Landbarone, die auf seinen Tod bei dieser im Grunde unlösbaren Aufgabe spekulieren⁴⁹¹, werden schließlich in der Brautwerbungsgeschichte⁴⁹² die höfische Vordergrundhandlung und das heroische Erzählschema *par excellence* enggeführt⁴⁹³:

„Das Thema Brautwerbung verspricht traditionell heroische Taten. Durch sie kann der Held sich als einzelner wie als Führer eines Gefolgschaftsverbandes bewähren.“⁴⁹⁴

3.3.3 Der Drachenkampf

Eingebettet in die Brautwerbungshandlung als literarischem Ort heroischer Männlichkeit ist im *Tristan* mit dem Drachenkampf zudem das heroische Motiv schlechthin vertreten. Realisierte Komponenten des Brautwerbungsschemas⁴⁹⁵ sind die Beratung über eine ebenbürtige Frau

⁴⁸⁹ Vgl. zuvor: „... enrât mir niht mère,/daz dir ze schaden müge ergân! ...“ (v. 8420f.)

⁴⁹⁰ Bei Bérout geht die Rechnung auf. Vgl. BURNS, S. 219, zur gegenteiligen Entwicklung zu Gottfried bei Bérout: „[T]he traditional marriage bond uniting a man and a woman can also serve to join two men [...]. Women's role in the marriage contract then becomes less that of a partner than an object of exchange and conduit between men.“

⁴⁹¹ Die Tatsache, dass Markes Berater Tristan mit der Behauptung in Verruf bringen wollen, er sei *ein zouberaere* (v. 8331), ist ein schlagendes Argument gegen die vielfach verfolgte These einer homosexuellen Beziehung zwischen Marke und Tristan, wie JAEGER 1989, S. 195 erläutert: „If illicit dealings with the king were suggested by the love between them, the barons would surely have fastened on it and cried out against it. [...] The love of Mark and Tristan gives Tristan political power, and that is the area of concern of the barons.“

⁴⁹² Vgl. zur Produktivität dieses narrativen Schemas in seiner spezifischen Ausprägung im *Tristan* KUHN, S. 17: „Das Brautwerbungsschema mit dem außergewöhnlichen Werbungshelfer scheint im 12. und 13. Jahrhundert nur in Deutschland literarisch produktiv zu sein. [...] [N]ur im Tristanroman und im Nibelungenlied wird dieses Schema gestört, gebrochen durch den Kurzschluss zwischen Werbungshelfer und Königsbraut.“

⁴⁹³ Vgl. MÜLLER 2002, S. 72.

⁴⁹⁴ MÜLLER 2002, S. 72.

⁴⁹⁵ KUHN, S. 19, versteht „unter Brautwerbungsschema im strengen Sinn die Handlungsparallelen, das Strukturschema der ‚gefährlichen Brautwerbung‘ in deutschen Reimpaarepen des 12./13. Jahrhunderts vom *König Rother* und den sog. Spielmannsepen bis zu *Ortnit* und *Kudrun* [...].“

für den Fürsten, die zur einzigartigen „Königstochter über Meer“⁴⁹⁶ führt. Es folgen Ausrüstung und Ausfahrt des Fürsten bzw. seiner Boten, die sich einer Ankunftslist bedienen müssen. Nach der „gefährlichen Erkennung“ zwischen Werber und Braut wird die Ehe geschlossen.⁴⁹⁷

Im *Tristan* ist der Drachenkampf der zentrale Bestandteil der Ankunftslist, der Sieg über den Drachen die *conditio sine qua non* des Brautwerbungsplans. Damit

„ist der Drachenkampf in ein Geflecht von persönlichen Wünschen und politischen Zielen einbezogen und dient in erster Linie zur Begründung eines Rechtsanspruches“⁴⁹⁸,

d. h. des Anspruches auf Isolde (vgl. v. 8911ff.).

„Durch den Sieg über den Drachen werden die politischen Ziele, die Befriedung Irlands, die Versöhnung der beiden Länder und die Verlobung Isoldes mit Marke erreicht.“⁴⁹⁹

Darum ist auch die Funktion des Drachenkampfs primär eine andere als die ursprüngliche, die Glorifizierung des Heros. Über die Strategie, deren Dreh- und Angelpunkt der Drachenkampf ist, offenbart sich weit- aus stärker als zuvor, wie intellektbetont der Entwurf ritterlich-höfischer Männlichkeit im Roman gestaltet ist:

„Indem er seine Kenntnis der Regeln des Brauterwerbs durch Kampf und Sieg über den Drachen nutzt, durch sein Wissen die Regeln in seinem Sinne zur Brauterwerbung für Marke und zu eigenem politischen Vorteil instrumentalisiert, treibt er sein Spiel mit diesen Regeln.“⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ KUHN, S. 19.

⁴⁹⁷ Vgl. KUHN, S. 19. Vgl. darüber hinaus umfassend zum Erzählschema der (gefährlichen) Brautwerbung SCHMITT, S. 96ff. Die noch in Irland zustandekommende Versöhnung zwischen den verfeindeten Ländern von Braut und Werber macht die letzten Elemente des Brautwerbungschemas – Entführung der Braut und Verfolgung – im *Tristan* überflüssig.

⁴⁹⁸ Herta ZUTT, Drachenkämpfe, in: Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Günter Schnitzler in Verbindung mit Gerhard Neumann und Jürgen Schröder, München 1980, S. 206-217, hier S. 208. Monika UNZEITIG-HERZOG, Vom Sieg über den Drachen: alte und neue Helden, in: Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Trude Ehlert, Göttingen 1998 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik; 644), S. 41-61, hier S. 51, zufolge ist „die Verbindung von Brautbeschaffung und Drachenkampf als Teil eines Gesamtplans erst von Gottfried von Strassburg konstruiert worden.“

⁴⁹⁹ ZUTT, S. 209.

⁵⁰⁰ Unzeitig-Herzog, S. 52.

Gerade in der Episode, in der der Heros üblicherweise in der Heldenrolle schlechthin, als Drachentöter, brillieren kann, liegt der Akzent weniger auf der Darstellung originär heroischer Attribute wie kämpferisches Geschick, *muot* oder *craft*. Die aus dem Selbstgefühl des Heros erwachsende *vrecheit* (v. 8665) und *gemuotheit* (v. 8667) werden vom Text ausdrücklich angesichts der heiklen Lage als bedenklich abqualifiziert. Die Hoffnung auf Erfolg stützt sich vielmehr auf *âventiure oder list* (v. 8654), d. h. Tristans *wîsheit unde vuoge* (v. 8660), *witz* (v. 8673) und nicht zuletzt *lieden* (v. 8705). So erwirkt er Sicherheit beim Marschall von Irland, indem er vorgibt, er und seine Begleiter seien Kaufleute aus der Normandie, die im Sturm vom Kurs abgekommen seien. Nun wolle er nach den verlorenen Landsleuten suchen. Rotes Gold besiegelt das Schutzabkommen, und so zieht Tristan aus, den Drachen zu suchen. Die Angst und der Schrecken, die der Drache verbreitet, weisen Tristan den Weg, bis er *sîner ougen ungemach,/den egeslîchen trachen* (v. 8968f.) erblickt:

*der warf ûz sînem rachen
rouch unde vlammen unde wint
alse des tiuveles kint ... (v. 8970ff.)*

Tristans Anritt mit dem Speer, bei dem er gegen den Drachen prallt, ist so gewaltig,

*daz er'm daz sper zem giele in stach,
sô daz er ime den rachen brach
und innen an dem herzen want ... (v. 8977ff.)*

Diese Begegnung kostet Tristan erneut sein Pferd, das der Drache unter Feuer und Rauch verschlingt (vgl. v. 8985ff.).

Die Gefährlichkeit dieses *tiuveles kint* (v. 8972), dem Tristan sich stellt und vor dem er besteht, unterstreicht wiederum seine Großartigkeit: Die Schmerzen, die Tristans Speer in seinem Herzen verursachen, machen den Drachen rasend: Seine *egeslîche* () *stimme* (v. 8997) erfüllt dröhnend den Wald, der seiner Wut zum Opfer fällt (vgl. v. 8998f.), bis der Drache, schmerzüberwältigt, wie Tristan meint, ihm die Gelegenheit für einen weiteren Angriff bietet. Ihre Pein aber macht die *mortsame slange* (v. 9038) nur noch *engestlîcher* (v. 9006) und Tristans Angriff zu einem noch größeren Wagnis, aber: *doch enwas ez nie sô swaere,/Tristan ruorte aber den trachen an* (v. 9009f.). Die Idealität des Helden offenbart sich in größter Not, und dementsprechend gerät Tristan bei seinem Wagnis auch in so große Bedrängnis, *daz er wânde wesen tôt* (v. 9012), denn der

Drache – wie Morold *des tiuvels genôz* (v. 9343) – führt wie der Ire ein *michel her* (v. 9016) mit sich,

*beidiu rouch unde tampf
und andere stiure
an slegen unde an viure
an zenen unde an griffen:
die wären gesliffen,
sêre scharpf unde wahs,
noch wahser danne ein scharsahs. (v. 9018ff.)*

Tristan kann zum ersten Mal nur abwarten und hoffen:

*dâ muose er sich vertuschen
und vristen, swie er mohte,
wan ime der kampf niht tohte. (v. 9028ff.)*

Die Übermächtigkeit des Gegners zwingt Tristan in die Passivität, ganz im Gegensatz zu Siegfried, der sich allein aufgrund seiner Stärke und Kraft im Kampf gegen den Drachen behauptet⁵⁰¹. Erst als die Verletzung durch den Speer den Drachen schließlich so geschwächt hat,

*daz er zwîvelen began
und ime daz sper sô nâhe gie,
daz er sich aber nider lie, (v. 9040ff.)*

kann Tristan nahe genug herankommen, um der Bestie auch noch das Schwert ins Herz zu stoßen.

Die Dramatik des Kampfes, die Gefährlichkeit bzw. Schrecklichkeit des Gegners, die dem Drachen zugeordneten Epitheta aus dem Bereich der Verdammnis wie auch die Brachialgewalt, mit der Tristan den Drachen attackiert, verweisen einerseits in Anlehnung an den Morold-Kampf auf den Heros Tristan. Andererseits offenbart sich in diesem unverbundenen Nebeneinander von Intellekt und Brachialgewalt einmal mehr die Hybridität der Tristanfigur, deren Männlichkeitskonstruktion zwischen den Polen des kriegerischen Heros und des höfischen Ritters oszilliert. Diese kontrastive Vielschichtigkeit ist im *Tristan* programmatisch:

⁵⁰¹ Vgl. *Nibelungenlied* 100,2, zitiert nach folgender Ausgabe: Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. v. Helmut de Boor. 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Wiesbaden 1996: *einen lintrachen den sluoc des heldes hant*. Aufgrund der Knappheit der Darstellung – nur Strophe 902 gibt noch Auskunft über den Hergang des Kampfes Siegfrieds mit dem Drachen – ist eine List Siegfrieds zwar denkbar, doch erscheint diese Möglichkeit angesichts der permanenten Betonung seiner Stärke und Tapferkeit nicht sehr wahrscheinlich. *Sivrit der vrêislîche man* (97,4) vollbringt seine Heldentaten mit der Hand, nicht in erster Linie mit dem Verstand wie Tristan (vgl. Hagens Erzählung in 87-101).

„Man kann in dieser Identitätsproblematik einen Leitfaden der Konzeption von Gottfrieds Hauptfigur erkennen. Immer neu muss der Held in wechselnden gesellschaftlichen Kontexten ein neues Rollenverhalten, ein gewandeltes Selbstverständnis aufbauen. Tristan gelingt dies jedes Mal mit virtuoser Anpassungsfähigkeit – bis zum nächsten Einbruch.“⁵⁰²

Nur unter Berücksichtigung der Doppelcharakteristik Tristans als Heros und Ritter⁵⁰³ ist die Ambivalenz des Drachenkampfes zu erklären: Seinen ursprünglichen Initialcharakter reflektierend, ist der Sieg über den Drachen konstitutiv für heroische Männlichkeit und damit ein Grundelement der Heldenbiographie: „The defeat of the giant enables the young knight’s sexual and social passage to maturity.“⁵⁰⁴ Durch Kontakt mit dem Blut oder der Haut des Drachen gehen dessen Kräfte auf den Bezwinger über.⁵⁰⁵ Körpersaft oder -teile werden damit zu Insignien der Stärke und Mannhaftigkeit des Siegers. Sie bestätigen seinen „full status as hero, as a man to be revered as vehicle of a cultural ethic [...]“.“⁵⁰⁶ Indem Gottfried aus dem Drachen einen gewaltigeren, furchterregenderen Gegner macht als andere Versionen⁵⁰⁷, erhöht er noch die symbolische Aussagekraft dieses Sieges hinsichtlich der Bestätigung von Heldentum und Maskulinität Tristans: je grauenhafter und schreckenerregender die

⁵⁰² HUBER 2001, S. 56.

⁵⁰³ Vgl. zu Tristans Doppelcharakteristik auch S. 106, 117ff., 126f. und 269f.

⁵⁰⁴ Jeffrey Jerome COHEN, *Decapitation and Coming of Age: Constructing Masculinity and the Monstrous*, in: *The Arthurian Yearbook III*, ed. by Keith Busby, New York 1993, S. 173–192, hier S. 174. Weiter bezeichnet Cohen, S. 179, den Sieg über Drachen und andere monsterartige Kreaturen in der Literatur als „a narrative coming of age“, als „rite de passage from boyhood to manhood, from mistakes and potential ambiguity into certain heroism. The „passion of a virginal youth, who longs to break into adulthood through some brutal act“ (Milan Kundera) is tamed, channelled, trimmed. Such initiation rites are meant to ensure, through their successful completion, the adoption of a culture’s conventionally male behaviors within what Gayle Rubin calls its sex/gender system. The giant’s destruction, therefore, serves an enabling function in the text: it is the penultimate task in a series, allowing the knight to accomplish next that feat which will provoke public recognition of his true identity as hero (that is, as a man powerfully aligned with the text’s construction of masculinity).“ Damit gehören Begegnungen mit Drachen oder anderen Untieren – z. B. Greifen – zu den typischen Elementen von Initiationsriten: Todesnähe, in der Drachenbegegnung in Gottfrieds *Tristan* in Form der Gefahr verschlungen zu werden, symbolisieren das Ende eines vorherigen Zustands und den Eintritt in einen neuen.

⁵⁰⁵ Vgl. UNZEITIG-HERZOG, S. 43.

⁵⁰⁶ COHEN, S. 173.

⁵⁰⁷ Vgl. JONES, S. 61, der den Vergleich zur norwegischen Prosa-Version, der *Tristrams Saga ok Ískondar* des Bruders Robert und dem mittellenglischen Versroman *Sir Tristrem* zieht und Félix PIQUET zitiert: *L’Originalité de Gottfried de Strasbourg dans son poème de Tristan et Isolde*, Lille 1905, S. 191: „Le poète a fait du serpent un monstre de dimensions formidables.“

Darstellung des Ungeheuers, umso deutlicher hebt sich davon die übermenschliche Kraft des Helden ab, umso anerkennenswerter ist die Anstrengung des Helden, der Todesgefahr unerschrocken zu begegnen,

„ein Charakteristikum des heroischen Heldenideals. Der Held agiert im ungebrochenen Vertrauen auf seine Körperkraft [...] – er verkörpert die Möglichkeit der Missachtung des Todes als letzter Grenze des Menschseins. Die Emotion der Angst ist ausgelagert und stigmatisiert den Gegner. Die Verdrängung der Furcht und das Ausagieren im Kampf sind zentrale Elemente des heroischen Kriegerideals.“⁵⁰⁸

Andererseits wohnt dem dazu betriebenen Aufwand auch schon eine Ahnung der Brüchigkeit dieses Ideals inne, die sich darin zeigt, dass Tristans Triumph nicht auf einen reinen Kraftakt zurückgeht, sondern er den Drachen erst tötet, nachdem ihn die Speerwunde geschwächt hat, dass also vielmehr die Zeit für Tristan arbeitet. Auch erwirbt Tristan keine Unverwundbarkeit wie Siegfried, sondern geht ganz im Gegenteil geschwächt – um nicht zu sagen halbtot – aus dem Kampf hervor:

*nu zôch in aber diu hitze nider,
die er beidiu von der arbeit
und dâ zuo von dem trachen leit,
und müedete in sô sêre,
daz er iezuo niemêre
und vil kûme mohte leben. (v. 9072ff.)*

Der Geruch der Zunge, die Tristan dem toten Drachen als Trophäe aus dem Maul geschnitten hat, lässt ihn besinnungslos in einen Tümpel stürzen (vgl. v. 9086ff.). Dort liegt der Drachentöter in todesähnlicher Ohnmacht, bis ihn Königin Isolde von Irland, zusammen mit Isolde, Brangäne und dem Knappen Paranis, wieder herausziehen. Damit ist es auch nicht getan: *(S)în leben clebete/kûme also an einem hâre* (v. 9406f.), als die Frauen ihn finden. Erst die Gabe von Theriak erweckt den Helden wieder zum Leben, der einmal mehr auf weibliche Unterstützung angewiesen ist, die die spätere Bedeutung von Weiblichkeit für die männliche Idenitätskonstitution antizipiert.

3.3.4 Der Kampf mit Urgan

Mit der Petitcriu-Episode unterbricht ein unvermittelter Exkurs in die außerhöfische Welt die im höfischen Milieu situierte Ehebruchshandlung am Markhof. Nach Isoldes glücklichem Bestehen des Gottesur-

⁵⁰⁸ RIDDER 2003, S. 211.

teils bricht der *trûraere Tristan* (v. 15786) – Zerstreuung suchend vom Grübeln über sein Schicksal – zu Herzog Gilan auf:

*der haete ouch ê von ime vernomen
vil manlicher dinge
und vil seltsaener linge.
der was vil harte sêre
vervlizzen an sîn êre,
an sîne vrôude, an sîn gemach. (v. 15776ff.)*

Dieser Passus hat eine ähnlich deiktische Funktion wie etwa Hagens Erzählung vom Drachentöter und Hortbesitzer Siegfried (vgl. 86ff.).⁵⁰⁹ Zwischen der ausgesetzten Haupthandlung nach dem Gottesurteil-Kapitel und Tristans Fahrt zu Gilan entsteht eine harte Fügung. Dadurch gelangen die Ankunft Tristans in der Fremde und seine Heldentaten in eine exponierte Stellung, die Signalwirkung hat und die Kühnheit und Besonderheit seiner Taten hervorhebt. Sie verweist auf die Ankunft eines Heros im Lande Herzog Gilans. Die Hoffnung auf Partizipation am Ansehen des Besuchers beflügelt dessen Gastfreundschaft. Hier wiederholt sich erneut das Motiv des *male bonding* in enger Verknüpfung mit der Bestätigung von Tristans Heldentum im Kampf gegen einen weiteren übermächtigen und übernatürlichen Gegner, der unberechtigte Tributforderungen an Tristans Gastgeber stellt. Urgan, *der ungehiure rise* (v. 16028), ist ein ‚zweiter‘ Morold, und das gerade, weil er es nicht sein will: Er prophezeit, es werde Tristan mit ihm anders ergehen als mit Morold, den er, so Urgans Worte, aus großem Unrecht und aus Hochmut erschlagen habe (vgl. v. 16000ff.). Urgan verhöhnt Tristan in einer ironischen Anspielung auf den Anlass des Morold-Kampfes. Doch ihn ereilt dasselbe Schicksal wie Morold. Am Ende findet man am Ort des Kampfes nur noch *einen zervallenenen man* (v. 16199) vor, so wie die Iren anstelle Morolds *einen zestücketen man* (v. 7141) finden. Der Kampf mit dem Riesen ist gleichmaßen blutig und „unritterlich“ wie der mit Morold: Die erste Attacke von *Urgân li vilûs* (v. 15922) trifft Tristans Pferd und spaltet es in zwei Teile. Dieses Motiv kehrt hier zum dritten Mal wieder: Morold schlug Tristans Schlachtross den Vorderhuf ab, der Drache vernichtete sein zweites Pferd mit Feuer und Zähnen. Tristans Erwidern auf Urgans Hohn ist eine Trias von gravierenden Verstümmelungen: ein Speerstich kostet den Riesen das Auge, ein

⁵⁰⁹ Vgl. MÜLLER 1998, S. 126: „Daß Hagens Erzählung von Sivrits Jugendtaten als erratischer Block eingeführt wird und nicht narrativ mit dem Vorausgehenden verknüpft, hat Signalcharakter. Es unterstreicht die Außergewöhnlichkeit dieser Heldentaten.“

Schwerthieb trennt die rechte Hand ab und verletzt ihn am Schenkel. Urgans Kampfeswut lässt erst nach, als der Blutverlust gefährlich wird. Wie im Drachenkampf arbeitet auch hier die Zeit für Tristan:

*Sus wart der vlôz alse grôz,
der von Urgânes wunden vlôz,
daz der vâlandes man
vil sêre vûrhten began,
im sollte von dem bluote
an crefte unde an muote
in kurzen zîten abe gân. (v. 16063ff.)*

Da Tristan Gilan gegenüber einen Beweis für Urgans Vernichtung braucht, verfolgt er den verwundeten Riesen zu seiner Burg, entlang der Spur, *dâ diu erde und daz gras/mit bluote hin geverwet was* (v. 16093f.), und nimmt Urgans abgetrennte Hand an sich. Der Verlust der Hand macht den Riesen rasend (vgl. v. 16122ff.) und noch gefährlicher. Tristans Speer zerbricht in einem neuerlichen Angriff, auf den Urgan, Tristans *gîrec* (v. 16147), mit so wilden Hieben (*sô gîteclîche er ûf in sluoc*, v. 16143) antwortet,

*wan daz der slac verre über truoc,
waere er von êre gewesen,
ern waere niemer genesen.
nu half aber ime, daz er genas,
daz sîn Urgân sô gîrec was. (v. 16144ff.)*

Nachdem Tristan Urgan, *des vâlandes barn* (v. 15961), auch das andere Auge ausgestochen hat, stürzt er den orientierungslos Taumelnden gnadenlos von der Brücke:

*er stiz in ebene hin ze tal,
daz der unghiure last
an dem velse aller zebrast. (v. 16172ff.)*

Die Parallelen von Morold-, Drachen- und Urgan-Kampf erstrecken sich nicht nur auf die gleichartige Gestaltung der Kampfdarstellungen hinsichtlich ihrer Drastik, Martialität und Blutrünstigkeit, auch die Epitheta – Verwünschungen und Zuordnungen der Gegner zur Sphäre des Satans – sind dieselben und stellen die Verbindung zu einer heroischen Welt, d. h. heroischer Maskulinität, her: Urgan ist *der vâlandes man* (v. 16065), ja gar *des vâlandes barn* (v. 15961), wird als *der veige rise Urgân* (v. 15972) bezeichnet, als *unghiure(r) man* (v. 16133).⁵¹⁰

⁵¹⁰ Vgl. etwa die Titulierung Morolds ebenfalls als *vâlandes man* (v. 6213) oder die Charakterisierung des Drachen als *der veige vâlant* (v. 9048).

Tristans Sieg, der jegliche Kritik hinsichtlich eines „unritterlichen“ Verhaltens entkräftet, auf die ja auch Urgans Spott abzielte, bestätigt einerseits ein weiteres Mal *eines mannes manheit* (v. 16210), während der als hoffnungslos überlegen vorgestellte Gegner schließlich als Vertreter eines defizienten Modells kriegerischer Männlichkeit unterliegt und sein Körper, Ursprung seiner Überlegenheit, zerschmettert bzw. zerstückt ist – vgl. Morgan und Morold.

Andererseits lässt auch Tristans Idealität in dieser nach dem Minnetrank situierten Episode bereits eine deutliche Beeinträchtigung erkennen: Der Held, der den *vâlandes barn* noch in heroischem Selbstgefühl mit den Worten herausforderte:

*„... weistû's nu wol, nu vürhte ich
dine stange unde dich
niht eine halbe bône ...“ (v. 15989ff.),*

wird zum Gejagten (vgl. v. 16060ff.) und empfindet im Widerspruch zu seiner behaupteten Furchtlosigkeit mehrfach *angest*: Zum Auftakt des zweiten Teils des Kampfes angesichts von Urgans blindem Rasen

*... was sîn angest starc
zuo dem ungehiuren man,
wan dâ was kein zwîvel an,
ezn müese ir eines tût sîn ... (v. 16132ff.)*

(A)*ngest* ist auch die Verbalisierung von Tristans großer Sorge, aufgrund von Urgans Flucht ohne Beweis vor Gilan zu stehen und so seinen Lohn nicht einfordern zu können:

*sîn angest was niht cleine,
daz Urgân lebende dannen was.
er saz nider ûf daz gras
gedenkende unde trachtende ... (v. 16076ff.)*

Furcht ist im Gegensatz zu Tristans vorherigen Kämpfen nicht länger die „ausgelagerte“ und vom heroischen Selbstvertrauen verdrängbare Emotion der Epik, sondern der Text nimmt an dieser Stelle wie der höfische Roman „Angst [...] in die Konzeption einer reflektierten Emotionalität als wichtige den Helden vorwärts treibende Kraft hinein.“⁵¹¹ Neben

⁵¹¹ RIDDER 2003, S. 216. Zur Integration von Angst in die Männlichkeitskonzeption des ‚ritterlichen Helden‘ vgl. Angelika LEHMANN, Angst, Gefahr und Angstbewältigung, in: An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des Mittelalters, hrsg. v. Gert Kaiser, München 1991 (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 12), S. 211-236, hier S. 227.

Reflexion und Erkennen wird sie im höfischen Roman zu einer wichtigen Qualität des Helden.⁵¹²

Demgegenüber „stabilisiert“ die Handschrift M mit dem Verzicht auf die Überlieferung des von Urgan durch den Wald getriebenen Tristan und einer deutlichen Vereinfachung von Tristans sorgenvollen Überlegungen, sich eines Beweisstückes wegen erneut dem Riesen stellen zu müssen

„das Bild des furchtlosen, vor keiner Gefahr weichenden Helden [...], wie es sich auch auf der die Urgan-Episode kommentierenden Bildseiten [...] präsentiert. [...] Ein Flussriese kann dem exorbitanten Helden nichts anhaben.“⁵¹³

Derartige figurenmodellierende Eingriffe des Münchner Redaktors wirken sich auf der Ebene des Geschlechterverhältnisses aus, stehen aber auch in M in dem für die ungekürzten Fassungen behaupteten Zusammenhang zwischen Liebeskonzeption und Geschlecht:

„Als ob der Redaktor der Münchner Tristan-Handschrift es nicht erwarten konnte, wieder von *Petitcreiu* und dem Paar, also der Liebeshandlung, zu erzählen, kürzt er in der Passage, die vom Treffen Herzog Gilans mit Tristan nach dem Kampf und dem durch den Sieg über Urgan entstandenen Ruhm Tristans erzählt. Schnell leitet er über zu der Verhandlung um *Petitcreiu*.“⁵¹⁴

Mit dem Minnetrank und Isolde sind eine leidenschaftliche (Ehebruchs)Liebe und Weiblichkeit in eine Welt eingebrochen, die zuvor nur durch Relationen zwischen Männern bestimmt wurde. Das Gleichgewicht dieses Männer-Kosmos gerät dadurch ins Wanken. Angesichts dessen mag mit dem Kampf gegen Urgan der angestrenzte Versuch unternommen worden sein, die aus den Angeln gehobene Welt des Helden noch einmal zu rekalisieren und affirmierend erneut den – wenngleich nur mit List und Tücke errungenen – Sieg des Heros über das Böse zu feiern. Auch der Sieg über den Drachen gelang schon nicht mehr siegfriedgleich in einem heroischen Kraftakt.

Der bislang unübertroffene Held Tristan hat plötzlich Angst vor der Ausgeburts des Teufels. Der Listenreiche und nie um eine Lüge Verlegene bleibt ratlos zurück, als Urgan verwundet in seiner Burg Zuflucht sucht (vgl. v. 16074ff.), bereit, nur mit der abgehackten Hand zu fliehen, ohne den Riesen getötet zu haben. Darüber hinaus kommt Tristan nur dank des glücklichen Umstands mit heiler Haut davon, dass er Urgan

⁵¹² Vgl. RIDDER 2003, S. 219.

⁵¹³ BAISCH 2006, S. 222.

⁵¹⁴ BAISCH 2006, S. 224.

auch noch das zweite Auge ausstechen und den Hilflosen dann in den Tod stürzen kann. Tristans Sieg über den Riesen ist also kaum als der Triumph zu bezeichnen, als der gefeiert wird: Die Kunde von der heldenhaften Überwindung des Riesen geht durchs Land, und *man sagete dâ Tristande/prîs unde lop und êre* (v. 16206f.). Solche Schattenseiten der Passion eliminiert der Münchner Bearbeiter nachdrücklich, wobei von diesen Eingriffen insbesondere die weibliche Seite, d. h. Figur Isoldes betroffen ist. Ihre Extrempositionen „entschärft“ der Redaktor von Cgm 51 in der Petitcriu-Episode beispielsweise durch die Kürzung von Isoldes leidenschaftlichem Bekenntnis zum Wesen der Minnetrankliebe und zu Tristan vor der Vernichtung des Zauberglöckchens. Dieser Monolog antizipiert quasi Isoldes Abschiedsrede, die M aus den dargelegten Gründen ebenfalls entsprechend modelliert⁵¹⁵, und ihren Schlussmonolog.

Was der Bearbeiter der Münchner Handschrift damit korrigiert, ist die kontinuierliche Dekonstruktion idealer Maskulinität, d. h. in erster Linie heroischer oder ritterlich-höfischer Prägung, die die Passion in den längeren *Tristan*-Fassungen bewirkt.⁵¹⁶ Der Urgan-Kampf der Petitcriu-Episode, als ein pervertierter Initiationsritus gelesen, präsentiert sich als Indiz einer Störung des vorgeblichen Heldentums. Der Kampf gegen Riesen oder ähnlich ungeheuerartige Wesen ist ursprünglich ein Grundelement der Männlichkeitskonstruktion des Heros. Angezeigt wird das Mündigwerden des Helden in der Präsentation des abgeschlagenen Kopfes des übermächtigen Gegners⁵¹⁷, wie es in Morolds Fall geschehen ist (vgl. v. 7084f.). Der Urgan-Kampf dagegen kann nicht mehr als Versuch interpretiert werden, das vorgestellte Männlichkeitsideal zu glorifizieren. Hier schlägt Tristan auch nicht den Kopf ab, sondern zerstört seine Augen als zentrales Sinnesorgan des Kopfes.⁵¹⁸ Die Vernichtung des Riesen, die üblicherweise den Übergang zur sexuellen

⁵¹⁵ Vgl. dazu S. 228.

⁵¹⁶ Vgl. dazu auch S. 112, 164ff., 167ff., 171ff., 233, 249, 266 und 270ff.

⁵¹⁷ Vgl. die Studie des Verhältnisses von Enthauptungsszenen in der Literatur des Mittelalters und Übergangsriten von COHEN, S. 173, mit Bezug auf den *Beowulf*: „The ritualized display of the severed head is public theatre in narrative theatre: the highly charged exhibit validates the conservative, nostalgic ethos of the poem’s imaged culture and unambiguously announces Beowulf’s full status as hero, as a man to be revered as vehicle of a cultural ethic.“

⁵¹⁸ Vgl. JONES, S. 61: Darin, dass Tristan Urgan blind macht, besteht ein markanter Unterschied Gottfrieds zu *Saga* oder zum *Sir Tristrem*.

wie sozialen Reife thematisiert⁵¹⁹, ist im *Tristan* vielmehr Indikator für eine Aufweichung des bislang entwickelten Männlichkeitsideals, erkennbar auch daran, dass *Tristan der wunderaere* (v. 16216), der *Urgânen li viliu/durch niht wan durch Petitcreiu* (v. 16237f.) tötete, in krassem Gegensatz zu dem Ruhm, der ihm nach Swales vorausgeeilt ist, dort als trauernder Held ankommt: Herzog Gilan bemüht sich eifrig um das Wohlergehen seines Gastes,

*wan der trûreraere Tristan
der was ze allen stunden
mit gedanken gebunden,
mit trahte und mit triure
umbe sîn âventiure. (v. 15784ff.)*

Wie Tristans *haz* als Reaktion auf das ihm durch die Erschlagung Riwalins durch Morgan zugefügte *leit* ‚empfindet‘, ist *trûren* ebenfalls Ausdruck eines beschädigten Weltzustandes. Hervorgerufen hat ihn die Trennung von Isolde aufgrund der erhitzten Gemüter in Tintajol nach dem Ehebruchsvorwurf und dem anschließenden Gottesurteil. Isolde ist der Grund, weshalb Tristan sein Leben aufs Spiel setzt. Er will für Isolde das Feenhündchen Petitcreiu von Herzog Gilan. Der Klang seines Zauberglöckchens, der denjenigen, der ihn hört, sein Leid vergessen macht, soll ihren Liebeskummer lindern. Somit ist das Hündchen keine Siegestrophäe, die die Männlichkeit ihres Besitzers unterstreicht, im Gegenteil. Anstatt aktiv dem Leid entgegenzuwirken, überdeckt Petitcreius Wirkung lediglich den Zustand des *trûrens*. (*T*)*rûren* ist nicht nur im *Nibelungenlied* ein „Zeichen von Unentschiedenheit und Mangel“⁵²⁰, wo es einen Schwebezustand infolge eines erlittenen Leids bezeichnet, der leicht in Aggression umschlagen kann. Auch Tristans passive Traurigkeit schlägt in gewalttätige Aktion in Form des Kampfes gegen Urgan um. Die Begeisterung über das Feenhündchen Petitcreiu ist der Impuls, der die *triure* in Kampfeswillen umwandelt, die nach dem Sieg mit dem Glück des *sigesaelige(n) man(nes)* (v. 16212) völlig vergessen ist. Doch dieses *trûren* ist weitaus mehr als nur eine Reaktion auf erfahrenes *leit*, es ist hier auch bereits und vor allem durchaus schon die Empfindung seelischen Schmerzes, was etwa für das *Nibelungenlied* eine unzulässige „typisch neuzeitliche Bedeutungsverengung“⁵²¹ wäre.

⁵¹⁹ Vgl. COHEN, S. 174, mit Bezug auf die walisische Erzählung *Culhwch ac Olwen*: „[T]he defeat of the giant enables the young knight's sexual and social passage to maturity.“

⁵²⁰ MÜLLER 1998, S. 210.

⁵²¹ MÜLLER 1998, S. 208.

Im Doppelcharakter dieses zwischen Affekt und Emotion angesiedelten *trürens* ist der emotionale Aspekt der Männlichkeitskonzeption Tristans angedeutet. Weitaus virulenter wird diese Verknüpfung von heroischer Idealität und Emotionalität im Kontext zweier ganz unterschiedlicher Leidbewältigungsstrategien angesichts der Trennung von der Geliebten in der Isolde-Weißhand-Episode.⁵²²

3.3.5 Tristans Kämpfe als Söldner

*nu gedächte er, sollte im disiu nôt
iemer ûf der erden sô tragebaere werden,
daz er ir möhte genesen,
daz müese an ritterscheft wesen. (v. 18438ff.)*

Die *nôt*, die Tristan sucht und die auf die noch zu besprechende Emotionalitätskomponente seiner Männlichkeit hindeutet, führt ihn nach Deutschland, wo *grôz urluige waere* (v. 18443) – ein willkommenes Betätigungsfeld für den *trûreraere(n) Tristan* (v. 18645) wie für den Heros, der dem Kollektiv seine Kampfkraft mit rühmenswertem Erfolg zur Verfügung stellt. Seine furiosen Heldentaten als Söldner in der Hoffnung, sich so von seinem Kummer über die Trennung von Isolde abzulenken, geben der Identität des Heros neue Nahrung. Er

*... diente alsô schône
dem zepter unde der crône,
daz roemesch rîche nie gewan
under sînem vanen einen man,
der ie würde alsô sagehaft
von manlicher ritterschaft.
gelückes unde linge
an manlichem dinge
und âventiure erwarp er vil ... (v. 18449ff.)*

Mit der Erwähnung von Tristans zahlreichen Heldentaten, die wiedergegeben eine wunderbare Geschichte ergäben (vgl. v. 18462: *des maeres würde ein wunder*), fällt ein Signalwort der Heldenepik, das das von Tristan hier verkörperte Männlichkeitsideal in diesem *genre* verortet. Nach dieser Erzählerrede unterbricht Isoldes Monolog über ihren Kummer nach Tristans Weggang die erneute Konstruktion des heroischen Männlichkeitsideals und unterstreicht auf diese Weise den Zweck der *tôtliche(n) nôt* (v. 18422), die Tristan sucht, wie die Sinnlosigkeit dieses Unterfangens angesichts des absoluten Wesens dieser Liebe. –

⁵²² Vgl. dazu auch S. 168ff., 194ff. und S. 243f.

In der Hoffnung, etwas über Isolde und Zuspruch von Rual zu erfahren, wendet Tristan sich nach Parmenien, wo er von Ruals Tod erfährt – neben Marke der zweite Beförderer seiner Männlichkeit, der weggebrochen ist. Der Bericht von Krieg im Herzogtum Arundel birgt für Tristan eine neue Hoffnung auf Ablenkung von seinem Kummer. Das Setting, d. h. die Beschreibung Arundels und seines Herrscherhauses, signalisiert, dass im Folgenden explizit der Herosanteil in Tristans heterogener Maskulinität wieder zum Tragen kommt:

*an tugenden unde an lîbe
wâren si beidiu vollekomen.
der sun der haete swert genomen
und was dar an vervlizzen gâr.
dâ mîte haete er wol diur jâr
vil lobes und êren bejaget.
sin swester was schoene unde maget ... (v. 18702ff.)*

Mit dem ‚edlen‘ Kâedin⁵²³ und seiner Schwester, der *juncvrouwe* Isolde Weißhand, sind GAUNTS ‚Grundmerkmale‘ heroischer Identität gegeben, ein Schema, in das der Heros Tristan ‚einrasten‘ könnte: Mit Kâedin ist ein gleichrangiger Partner für Tristan bereitgestellt, die Voraussetzung für den Kern der Männlichkeitskonstitution der afzr. Heldenepik angebahnt: „a relationship of a pair of men“⁵²⁴, „its [der *chanson de geste*, M. U.] central ideal – male bonding and solidarity“⁵²⁵. Der Duktus der zitierten Exposition erinnert an nibelungische Stilgesten in der Art der „was-gesezzen-Formel“, mit der hier wie im *Nibelungenlied* eine „neue Handlungsfolge[] aus der heldenepischen Welt herausgesponnen“⁵²⁶ wird. Anders als bei der Konstruktion heroischer Identität mittels heldenepischer Motive in seiner Jugendgeschichte bzw. *qua* Kampf gegen Morgan führt der Ruf, der ihm vorausgeeilt ist, ihn bei seiner Ankunft in Arundel als Heros ein. D. h. Tristans Aufstieg wiederholt sich in Karke im Prinzip auf einer höheren Stufe und könnte gleichzeitig eine Re-Etablierung seiner handlungsmächtigen Männlichkeit bedeuten, die mit dem Einbruch der Liebe geschwunden ist. Wieder ist Tristan *der ellende* (v. 18752), doch diesmal kennt man ihn *von sage wol* (v. 18728), denn:

⁵²³ Das hier von Gottfried übernommenen *li frains* (v. 18710), ist eine lautliche Variante zu afzr. *li frans*, was ‚der Freie, der Edle‘ bedeutet.

⁵²⁴ GAUNT, S. 23.

⁵²⁵ GAUNT, S. 23.

⁵²⁶ Vgl. MÜLLER 2002, S. 54. Dort heißt es: „Der formelhafte Einsatz dissimuliert Schriftlichkeit, sucht Mimikry an mündliches Erzählen.“

*Tristan, als uns diz maere seit,
der was von sîner manheit
in al den inselen erkant,
die wider Occène sint gewant.
durch daz wâren sîn diese vrô. (v. 18729ff.)*

Dabei sind *sage* und *maere* weitere Signalwörter der Heldenepik⁵²⁷, die als Gattung „privileges male bonding as the supreme emotional experience of the ideal knight [...]“⁵²⁸ Vor diesem Hintergrund ist die gegenseitige Ergebenheit Kaedins und Tristans zu sehen:

*... der höfsche Kâedîn
was sêre an in vervlizzen.
swar an er mohte wizzen
sine wirde und sîn êre
dar an vleiz er sich sêre,
dâ stuont al sîn gedanc hin.
si zwêne wâren under in
alle stunde und alle zît
inwette unde inwiderstrît
wider ein ander diensthaft.
triuwe unde geselleschaft
gelobeten sî zêne under in zwein
und behielten ouch die wol in ein
unz an ir beider ende. (v. 18738ff.)*

Was GAUNT für die altfranzösische *chanson de geste* gezeigt hat, gilt in der Isolde-Weißhand-Episode auch für Gottfrieds *Tristan*: „[I]t promotes an ideal of a seamless and harmonious community of fighting men, who will stand and fight [...] come what may [...]“⁵²⁹ Die Verbundenheit Kaedins und Tristans verdeutlicht ein weiteres Heldenpaar, dem Kaedin und Tristan – „competing elements of the same heroic force“⁵³⁰ – auf dem Schlachtfeld, dem Ort heroischer Männlichkeit⁵³¹, gegenüberstehen:

*alhie vlouc sper unde sper,
ros unde ros, man unde man
sô vîntliche ein ander an,
daz dâ vil michel schade ergie.*

⁵²⁷ Vgl. MÜLLER 2002, S. 52ff.

⁵²⁸ GAUNT, S. 31. Dieser Kultur männlicher Freundschaft, die Gaunt hier beschreibt, entspricht das Phänomen, das Jaeger als *ennobling love* bezeichnet.

⁵²⁹ GAUNT, S. 26.

⁵³⁰ GAUNT, S. 27.

⁵³¹ Vgl. GAUNT, S. 26: „The battlefield is the space in which men are united, fight together and die together.“

*si tâten schaden dort unde hie.
hie Tristan unde Kâedîn,
dort Rugier unde Rigolîn. (v. 18868ff.)*⁵³²

Das Band zwischen Tristan und Kaedin symbolisiert Isolde Weißhand⁵³³, wie Kaedins Hoffnung zeigt, *ob s'ime [Kaedins Schwester Isolde Tristan, M. U.] ze herzen beclibe, / daz er si naeme und dâ beliebe. (v. 19093f.)* Isolde Weißhand steht aber zugleich – wie die zuvor als Braut benötigte Isolde – für die Zerbrechlichkeit des männlichen Universums:

„[P]erhaps the most powerful signal that all is not well in the epic's all-male club is the inclusion of women characters in many texts as protagonists who partake in and sometimes direct the action, despite the fact that they are excluded from the genre's value system, unable as they are to participate in the privileged male bonds which represent the pinnacle of human emotional and ethical experience.“⁵³⁴

Angesichts von Isolde Weißhands Schönheit sind dann auch Tristans eben noch im Kampf bewiesene Stärke, alle Souveranität, ausgelöscht. Sie lässt *sîn altiu herzeriuwe* (v. 18967) wiederaufleben und verwandelt den eben noch überlegenen Helden (vgl. den Lobpreis *sîne(r) sinne und sîne(r) manheit*, v. 18949ff.) in einen *trûreraere(n) Tristan* (v. 18645). Mit der *manheit*, die Tristan hier erstmalig explizit zugeschrieben wird, erwirbt er im Kampf für Arundel und mit *sîn(em) geselle(n) Kâedîn* (v. 18857) *vil lob() und ere()* (v. 18951). In dieser im Kampf verfestigten Gefährtschaft mit Kaedin könnte Tristan eine identitätskonstituierende Basis zurückgewinnen, die er an Markes Liebe und Mentorenschaft zum einen durch den geargwöhnten Ehebruch, zum anderen durch die Passion in der Liebe zu Isolde verloren hat. Dafür spricht, dass das Bildprogramm des Cgm 51 mit der Betonung der Freundschaft von Kaedin und Tristan den Bruch zwischen Tristan und Isolde überspielen zu wollen scheint⁵³⁵ und der Bearbeiter zur Stärkung heroischer Männlichkeit beiträgt, indem er Tristans Aufenthalt in Parmenien kürzt:

„Wovon der Redaktor lieber erzählt, sind die Kriegstaten Tristans, die er vollbringt, als er erfährt, dass der Herzog Jovelin in Arundel in Not ist. [...] Das Heldentum Tristans, das er hier als kämpfender Ritter beweisen kann, ist fester Bestandteil der Konzeption, die der Redaktor der Münchner Handschrift in seiner Textfassung umsetzte.“⁵³⁶

⁵³² Vgl. zu den heldenepisch gestalteten Kampfschilderungen v. 18828ff., 18865ff.

⁵³³ Vgl. zu Frauenfiguren, die Beziehungen zwischen Männern vermitteln, GAUNT, S. 37.

⁵³⁴ GAUNT, S. 62f.

⁵³⁵ Vgl. BAISCH 2006, S. 264.

⁵³⁶ BAISCH 2006, S. 266f.

Dass eine Liebesbeziehung zwischen Isolde Weißhand und Tristan für Tristan die neue homosoziale Bindung mit Kaedin stärken könnte, zeigt dessen positive – in der Münchner Handschrift noch viel ausgeprägtere – Bestärkung der Annäherung seiner Schwester und des fremden Helden⁵³⁷. Isolde Weißhand ist hier zugleich ein Symbol dieser Bindung wie in diesem Zusammenhang ein weiteres Beispiel für die Verobjektivierung von Weiblichkeit im *Tristan* als „Marionette der intrigierenden, politisierenden Männer“⁵³⁸. Über die Liebe zu Isolde Weißhand nämlich, die Tristan in seinem Leich dem äußeren Anschein nach enthüllt,

*vröuten sich es sêre
und nieman mêre
dan sîn geselle Kâedîn.
der vuorte in ûz, der vuorte in in
und sazte in z'allen zîten
der swester an ir sîten. (v. 19219ff.)*

Schon Tristans und Kaedins geschlossenes Agieren im Kampf wie ein Mann (vgl. v. 18873f.) deutet an, dass sich hier ein Paar einander ebenbürtiger Helden gefunden hätte, stünde da nicht anstatt verbindend (Isolde Weißhand) eine Frau trennend zwischen ihnen (die Geliebte Isolde).⁵³⁹

3.4 Musik und List als Konstituenten von Tristans Männlichkeit

3.4.1 *Rotte und Harfe*: Die Bühne – nicht nur – artistisch-intellektueller Männlichkeit

Die Auseinandersetzung mit Gandin wird mit Hilfe ganz anderer Mittel ausgetragen als die zuvor beschriebenen Konflikte mit Morgan, Morold, dem Drachen und Urgan. Obwohl ihre ‚Waffen‘, Musik und List, eher der höfischen Sphäre zuzurechnen sind und den artistisch-intellektuellen Zug der Tristanfigur stärker betonen, ist die Gandin-Episode überdies nach dem Morold-Kapitel ein weiterer Ort, an dem höfische und

⁵³⁷ Vgl. BAISCH 2006, S. 271: „Im Text der Münchner Handschrift ist es vor allem das Engagement von Tristans *geselle*, das [...] auf eine Bindung zwischen Tristan und Isolde drängt.“

⁵³⁸ HUBER 1986, S. 126.

⁵³⁹ Vgl. zu dem in dieser Hinsicht noch stärker auf Eintracht angelegten Verhältnis Kaherdins und Tristans bei Thomas STEVENS, S. 90f. und S. 95f.: „Die Freundesliebe Tristans und Kaherdins, die bei Thomas als beispielhafte Instanz der *fine amur* (Vv. 2546f.) qualifiziert wird, drückt sich nicht nur in ihrer gegenseitigen Treue, sondern auch in der Einheligkeit der Emotionen aus, die beide in gleichem Maß bewegen [...]“ (S. 95).

heroische Männlichkeit unmittelbar nebeneinanderstehen. So vertreibt sich Tristan, „exemplary knight that he is“⁵⁴⁰, mit den dafür typischen Betätigungen die Zeit: Kampf, Ritterspiele, Falkenjagd (vgl. v. 13097ff.). Auch Gandin erscheint auf den ersten Blick als Ritter *par excellence*,

*höfisch, schoene unde rich,
des lîbes alsô menlich,
daz allez Îrland seite
von sîner manheite. (v. 13109ff.)*

Als Ritter von eben *rittlicher schönheit* (v. 13114) mit *hêrlîchen siten* (v. 13115) ins Geschehen eingeführt, hat er zum Befremden aller keine standesgemäßen Utensilien wie Schild oder Lanze bei sich – er ist *âne schilt und âne sper* (v. 13317) –, sondern eine kostbar verzierte Rotte, die abzulegen er auch zum gemeinsamen Mahl mit dem Königspaar nicht bereit ist. Gandins Maskulinität ist in ihren disparaten Facetten ebenso hybrid wie die Tristans. Von seinen pervertierten höfischen Zügen abgesehen hat Gandin das Äußere und die Ausstrahlung eines Heros. Er tritt – nach Urgan – als zweiter Morold auf⁵⁴¹:

*wan Gandin was von solher craft,
sô menlich und sô herzehaft:
ir keiner kêrte sich dar an.
Nu was ouch mîn hêr Tristan
bîrsen geritten ze walde. (v. 13251ff.)*

Nahezu mit den gleichen Worten präsentiert Tristan Morold in seiner Rede vor den Baronen, die ebenso *Môroldes groeze und sîne craft* (v. 6125) herausstellt, wie dass er *von muote und ouch von craft* (v. 6175) sei. Gandin und Morold sind damit überraschenderweise die einzigen (!) Figuren, denen *manheit* – und dies *expressis verbis* – zugeschrieben wird (vgl. auch v. 18952). Tristans Männlichkeit wird dagegen prinzipiell als Antwort auf seinen Gegner erst konstruiert: Mit Gandin sucht einmal mehr ein Gewaltbereiter und kräftemäßig Überlegener seinesgleichen und

⁵⁴⁰ Judith A. DAVIDSON, The Cur, the Serpent, and the Knight of the Rote. Three Villains from Gottfried's *Tristan*, in: *Colloquia Germanica* 15 (1982), S. 17-31.

⁵⁴¹ Auch bei DICKE 1998, S. 140, kommen Gandins unstimmige Erscheinung und Auftreten zur Sprache, allerdings leitet er daraus eine der vorgestellten Interpretation völlig gegenläufige Männlichkeitskonzeption ab: „In der Zeichnung des Entführers wahrte die frühe Artusepik die geheimnisvoll-bedrohlichen Züge, die ihm als Herrn eines jenseitigen Reiches vom keltischen Feenmärchen her anhaften, während sie sich im ‚Tristan‘ der Thomas-Gruppe in [...] recht absonderliche[] Allüren [...] verwandeln, der in seiner selbstgewählten Spielmannsrolle wenig Bedrohliches hat. Die ihm bei Gottfried beigelegten Attribute scheinen eher auf komische Kontraste aus [...]“

findet seinen Meister in Tristan, vor dessen Verwegenheit und Kühnheit Gandins Gefolge nur warnen kann:

*„hërre, hërre, gât her an!
und kumet mîn hêr Tristan,
die wîle ir an dem lande sit,
uns begât ein übel zît.
ez stât gâr in sîner hant
beidiu liut unde lant.
ouch ist er selbe, sô man seit,
von alsô grôzer vrecheit,
sô geherze und sô gemuot,
daz er iu lîhte schaden tuot.“ (v. 13331ff.)*

Bei diesem Kräfteressen kommt es allerdings auf Kunstfertigkeit und Schläue an, die Tristan beide bereits gegenüber den Pilgern bei seiner Ankunft in Cornwall, bei seinem ersten Zusammentreffen mit Markes Höflingen und seinen Irlandfahrten bewiesen hat. Tristans und Gandins Äquivalenz⁵⁴² – OSWALD spricht von der „Austauschbarkeit von Gandin und Tristan als Gegenspieler Markes“⁵⁴³ – wird ferner durch den Hinweis auf Tristan als einzig denkbaren Retter gesetzt, der ein Reimpaar mit den Schlussworten der Darlegung von Gandins heldenhaft-männlicher Erscheinung bildet (vgl. v. 13253f.). Doch Gandin und Tristan verbindet mehr als das: musikalische Virtuosität, (Hinter)Listigkeit⁵⁴⁴, an Frechheit grenzender Mut, körperliche Schönheit, Kampfkraft und nicht zuletzt Isolde, die ihren perfiden Entführer ebenso verabscheuen muss wie zunächst Tristan als Mörder ihres Onkels. Und auch Gandin begehrt sie, besitzt sie für kurze Zeit, während sie doch nicht die seine wird – eine sehr ähnliche Konstellation wie die zwischen Tristan und Isolde. Nicht ohne einen Hauch Pikanterie⁵⁴⁵ klärt der Erzähler über Gandin auf:

⁵⁴² Vgl. etwa DAVIDSON, S. 20: „It cannot escape our notice that virtually every element in Gandin's scheme has its counterpart in Tristan's own exploits. Indeed, Gandin is at the same time both a foil and double for Tristan“, sowie darüber hinaus die Behandlung der aufgezeigten Parallelen zwischen beiden Figuren bei JACKSON 1971, S. 105, HUBER 1986, S. 82 und DICKE 1998, S. 142f.

⁵⁴³ OSWALD, S. 142.

⁵⁴⁴ Gandin ist vor Marke ebenfalls ein Meister doppeldeutiger Kommunikation: Vgl. OSWALD, S. 133: „Die Unausgesprochenheit der unterschiedlichen Erwartungshaltungen in bezug auf den Lohn, d. h. die nicht aufgelöste Mehrdeutigkeit der Tauschbedingungen, war die Voraussetzung für Gandins Erfolg.“

⁵⁴⁵ Vgl. DICKE 1998, S. 140: „Die früheren Beziehungen der Königin zu ihrem Entführer – motivgeschichtlich Reflexe ihrer einstigen Feennatur – bleiben [...] im Dunkeln. Der fast beiläufige Hinweis [auf den einstigen *amis*, M. U.] verrät aber nicht nur, er macht auch

*der (Isoldes, M. U.) ritter unde der amis
was er gewesen manege wis
und ouch ze manegem mâle ... (v. 13127ff.)*

Insofern ist die Episode von Rotte und Harfe mit ihrer hohen erzählerischen Dichte das Brennglas⁵⁴⁶, in dem die Tristanfigur mit ihrer ambigen Männlichkeit, ihrem ambivalenten Charakter⁵⁴⁷ und mit ihr die zentralen Stationen ihrer literarischen Vita gebündelt werden, gleichsam „potenziert durch die Analogie der Vorfälle“.⁵⁴⁸

Angesichts der wiederholten Hervorhebung von Tristans Exzellenz in Antwort auf Gandins Fähigkeiten – als Musiker, als höfischer Ritter (und auch wieder nicht) und als Heros – stellt sich die Frage, weshalb das, was doch im Vorfeld doch schon mannigfach so virtuos konstruiert und expliziert worden ist, an dieser Stelle noch einmal inszeniert werden muss. Hinter der Schilderung von Tristans Triumph über Gandin, die zunächst als ein weiterer Beweis seiner Unübertrefflichkeit gelesen werden kann, zumal er erneut sein Recht auf Isolde geltend macht⁵⁴⁹

unübersehbar, daß es Marke und späterhin Tristan [...] mit einem Minnekonkurrenten zu tun haben.“

⁵⁴⁶ Vgl. das dementsprechende Fazit von DICKE 1998, S. 148: „[D]ie Überschneidung der in der hybriden Gandin-Episode nachwirkenden Erzählmuster [vervielfältigt] die Deutungsstandpunkte. Sie macht den als Geflecht aus inter- und infratextuellen Bezügen sich anbietenden Text von verschiedenen Bezugspunkten aus lesbar und läßt die Perspektiven auf das Geschehen damit ‚mehrdimensional‘ werden. Die narrativen Muster und Schemata relativieren sich, werden durch Überblendung für neue Sinnimplikationen durchlässig, treten zueinander in ein Spannungsverhältnis. [...] [T]ypenhafte[] Rollenkonzepte [...] büßen an Verbindlichkeit ein [...]. Die generalisierenden Kategorien – im ‚Tristan‘ greifen sie nicht.“

⁵⁴⁷ Vgl. zu Gandin als Spiegelfigur für Tristan und bezüglich der sie charakterisierenden Ambivalenz OSWALD, S. 130: „Gandin [...] erfährt [...] eine ähnliche Rollenkonstitution wie auch Tristan. Denn [...] er [ist] seiner äußeren Erscheinung nach höchst ambivalent. Gandin wird zwar als *ein ritter* (V. 13106) [...] vorgestellt, doch macht er *âne schilt und âne sper* (V. 13117) einen ganz und gar unritterlichen Eindruck [...]. Statt der Zeichen des Ritters trägt er eine Rotte *über sinen rucke* (V. 13118), die ihn als Spielmann ausweist.“ (Oswalds Versangaben beziehen sich auf die *Tristan*-Ausgabe von Rüdiger Krohn.) Dieselbe Situation liegt vor, als Tristan als Spielmann Heilung in Irland sucht. Im Hinblick auf die Ambivalenz Gandins ist der folgende Hinweis OSWALDS, S. 133, interessant: „Zwar täuscht Gandin eine spielmännische Gesinnung vor – als *hövscher ritter* hätte er eine vorab geforderte Gabe nicht nötig –, doch sein Begehren richtet sich auf eine Gabe, die jenseits des erwartbaren Spektrums von Belohnungen für Fahrende liegt.“

⁵⁴⁸ Vgl. STEIN 1980, S. 594.

⁵⁴⁹ Wenn mit DICKE 1998, S. 128f., davon auszugehen ist, dass „die reiche Bearbeitungsgeschichte der Entführungsepisode stoffliche Vorkenntnisse des Publikums vermuten [lässt], die der Sinnbildung einer Neu- und Umgestaltung nutzbar gemacht werden konnten“, so muss die Herausstellung Tristans als „wahrer Ehemann“ für die zeitgenössischen Rezi-

und von daher auf dem Höhepunkt seiner epischen Karriere zu stehen scheint, lässt sich das Bestreben vermuten, mittels des Motivs des *don contraignant* den Protagonisten noch einmal auf den Zenit zu heben, den er schon überschritten hat.⁵⁵⁰ Diese Ambivalenz resultiert strukturell gesehen aus dem Schwebezustand, in dem die Brautwerbungsgeschichte verbleibt, die wieder nicht zum schemagemäßen Abschluss gelangt.⁵⁵¹ Mit der Rückeroberung Isolde wird noch einmal die „Entführung und Rückgewinnung einer Braut“⁵⁵² durchgespielt. Das Ungewöhnliche im Gegensatz zur bisherigen Erzähllogik, das im obigen Zitat angesprochen ist, besteht darin, dass die Konfliktlösung in dieser Passage auf einen Zweikampf eben nur hinauszulaufen *scheint*, als Gandin, die Rechtmäßigkeit seines Anspruchs auf Isolde verteidigend⁵⁵³, verspricht:

pienten von Gottfrieds Tristan aufgrund ihrer Kenntnis der konstitutiven Inhaltskomponenten noch viel deutlicher gewesen sein. Vgl. dazu das von Gertrude SCHOEPPERLE, *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*, ed. by Roger Sherman Loomis. Bd. 2, New York 1963, S. 428, abstrahierte Erzählschema der Königinentführung mittels *rash boon* als Grundlage der Gandin-Episode: „A magnificent and mysterious stranger appears to the king. His race and lineage are known only to the queen, to whom he has a claim owing to some previous attachment. He gives a display of skill, in recognition of which the king promises him any boon he shall name. He demands the queen. The king hesitates, but, taunted with having compromised his honor, unwillingly accedes. The stranger departs with the queen, no one daring to lift a hand to prevent him. The husband [!] later pursues and recovers the lady by ruse or magic.“ Vgl. in diesem Sinne DICKE 1998, S. 132: „Der Struktursinn des modifizierten Erzähltyps setzt Tristan damit ideell in die Rechte an Isolde ein, die ihm in der epischen Realität versagt bleiben.“

⁵⁵⁰ Damit trifft auf die soziale Kategorie der Geschlechteridentität zu, was WENZEL 1990, S. 175, für das soziale Kollektiv der höfischen Gesellschaft allgemein feststellt: „Die labile gesellschaftliche Rangordnung manifestiert sich [...] in der repräsentativen Ausgestaltung des adlig-höfischen Lebens als eine stabile gesellschaftliche Konfiguration [...]“

⁵⁵¹ Vgl. hierzu S. 251ff.

⁵⁵² Vgl. DICKE 1998, S. 130: „Im erwähnten Erzähltyp geht es um konkurrierende Ansprüche auf die Königin, um eine Fee zumeist, die einem Sterblichen vermählt ist, in einer jenseitigen Welt aber schon verheiratet [...] oder zumindest versprochen war [...]. Ihr übernatürlicher Partner weiß sich in der Menschenwelt ein *rash boon* des ahnungslosen Königs zu erwerben, das seinen in der Anderswelt bestehenden Anspruch auf die Dame in einen auch diesseitig gültigen auf die Gewährung der blanko zugesagten Gabe verwandelt. Der König hat sich damit unwissentlich einem Jenseitigen ausgeliefert. Alle Versuche, sich seinen Versprechen zu entziehen und die Gattin zu schützen, können ihre Entführung durch den Konkurrenten nicht verhindern, denn das ihm gegebene Wort wirkt hier unverkennbar noch magisch und erfüllt sich gegen alle Widerstände. Erst dank magischer Hilfe der Entführten oder Dritter gelingt es dem König denn auch, die Gattin zurückzugewinnen, sich also als der letztlich potentere Beschützer der Fee zu erweisen und damit sein höheres Anrecht auf sie zu bewahren.“

⁵⁵³ Vgl. zu Gandins Motiv für die Drohung mit einem Zweikampf OSWALD, S. 134.

„... mîn lîp der ist geveilet
mit kampfe und mit vechte,
ine kome ze mînem rehte ...“ (v. 13236ff.)

De facto jedoch erweist sich Musik – nicht nur im Konflikt mit Gandin –

„als eine zum ritterlichen Kampf alternative Artikulationsform agonalen Handelns. Die agonale Struktur [...] wird also im wesentlichen im Medium des Sanges und weniger durch den Einsatz von Waffen codiert. Tristan wird dabei wesentlich über seine Kunstfertigkeit konstituiert, und so agiert er auch als der Held der Brautwerbung.“⁵⁵⁴

Tristan lässt also sein Schwert zurück⁵⁵⁵ und greift zu denselben ‚Waffen‘ wie sein Kontrahent – Musik und List:

*sîne harpfen nam er an die hant,
er kam wol balde gerant
bî unde nâhe zuo der habe
und kêrte dô mit listen abe
ze einem busche und bant dâ vaste
sîn ors zuo z’einem aste.
sîn swert daz hancte er dar an.* (v. 13275ff.)

Hiermit greift die Gandin-Episode auch Tristan in der Rolle des Spielmannes erneut auf, die durch das beherrschende Handlungsprogramm der Brautwerbungsgeschichte bedingt ist,

„das Motive wie Verschlagenheit und List, Verstellung und Verkleidung, musikalische Darbietung als Mittel der Annäherung, gefährliche Erkennung usw. als Bestandteile enthält.“⁵⁵⁶

Auf dieser Ebene tritt erneut eine Parallele zum *Nibelungenlied* zutage, die Tristan als zweiten Volker erscheinen lässt, den wie Tristan „[a]delige Abkunft, Herrschaft über Land und Leute und Frauen-

⁵⁵⁴ OSWALD, S. 143. OSWALD, S. 143, sieht in Tristans Kunstfertigkeit eine Grundvoraussetzung für seinen Erfolg als Werbungshelfer.

⁵⁵⁵ Vgl. P. W. TAX, Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman. Studien zum Denken und Werten Gottfrieds von Straßburg, Berlin 1961 (= Philologische Studien und Quellen; 8), S. 80: „[Tristan] hängt also in diesem Augenblick gleichsam sein Schwert an den Nagel [...]“. Ähnlich beurteilt Oswald, S. 135, die Form von Isolde Rückeroberung: „Erzählt wird [...] von einem [...] ‚Sängerwettstreit‘ [...]“. [Tristan] lässt Pferd und Schwert, die Zeichen seiner Ritterschaft, in Reichweite zurück [...] und nimmt *sîne harpfen* [...]. Tristans Verkleidung als Spielmann sowie Sprachkompetenz und Kunstfertigkeit ermöglichen ihm den unmittelbaren Zugang zu Gandins ‚mobilem Hof‘ [...].“

⁵⁵⁶ KASTNER, S. 41, mit Blick auf die Spielmannsfiguren Volker, Horand, König Rother und Morolf, deren Handlungsweisen ebenfalls vom Erzählschema der Brautwerbung bestimmt werden.

dienst“⁵⁵⁷ kennzeichnen. Tristan teilt die „List“ und „verblüffende Raffinesse“ der Helden der vormals als Spielmannsepen gefassten Texte; die Stilisierung „stärker zum Kriegsheld hin“⁵⁵⁸, die KÄSTNER Spielmannsfiguren in der Heldenepik attestiert, deutet sich in den zuvor besprochenen Kämpfen bereits an und ist dann stärker in seinen Kämpfen als Söldner ausgeprägt. Mit Volker verbindet Tristan ferner die besondere Wirkung seiner Musik⁵⁵⁹: Am Etzelhof befreit der Klang von Volkers Fidel die Recken von ihren Sorgen und lässt sie einschlafen:

*Dô klungen sine seiten, daz al daz hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge, diu beide wâren grôz.
senfter unde sûezer videln er began:
dô entswebter an dem bette vil manigen sorgenden man. (1835)*

Weit ausgeprägter ist die Wirkung von Tristans Musik. Sie ist keineswegs so gewöhnlich, wie sein Auftreten vor Gandin als einfacher Spielmann, unberitten und somit rangniedriger⁵⁶⁰, vermuten lässt. Tristans Musik manipuliert, sodass Isoldes Rückgewinnung nicht nur Gandins Stolz – oder vielmehr seiner Ignoranz – der nahenden Flut wie des vermeintlich erst noch nahenden Rächers – zu verdanken ist. Es ist auch die betörende Wirkung von Tristans Musik, die Gandin gleichgültig

⁵⁵⁷ KÄSTNER, S. 45.

⁵⁵⁸ Hier und zuvor KÄSTNER, S. 44. Vgl. jedoch KÄSTNER, S. 101f.: „Die augenfälligste Differenz, die [...] Tristan von seinen Spielmannskollegen abhebt, liegt im Bereich der Personencharakterisierung. Tristan ist eine von innerer Zerrissenheit geprägte Figur, kein unproblematischer, typenhaft konzipierter Held, wie er in der Spielmannsepi oder den Brautwerben der Heldenepik auftritt. Deren *listiges* Handeln ist zweckgerichtet, nur darauf gerichtet, die Widerstände der Außenwelt zu überwinden. Anders bei Tristan. Er wird stets dann, wenn er ein gestecktes Ziel erreicht hat, in einen Zwiespalt gestürzt, der aus dem Ungenügen am jeweils erlangten Zustand resultiert.“

⁵⁵⁹ KÄSTNER, S. 46, weist außerdem auf die gemeinsame Metaphorik des Ebers hin, die in Bezug auf Tristan bereits erläutert wurde: „Der Eber ist Tristans Wappentier und er symbolisiert u. a. auch seinen Mut und seine Kampfkraft. [...] Das Bild des Ebers wählt auch König Etzel, wenn er die Verluste beklagt, die der *künige spieleman* ihm zugefügt hat. *Ach wê der hohgezîte, sprach der künec hêr./dâ vihtet einer inne, der heizet Volkêr,/als ein eber wilde, und ist ein spilman./ich danes mînem heile, daz ich dem tiuvel entran.* (2001)“ Hier findet sich auch noch einmal die Verbindung des Heroischen und des Dämonischen.

⁵⁶⁰ Vgl. entsprechende Belege von Walter SALMEN, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960 (= *Die Musik im alten und neuen Europa*; 4), S. 140ff. Dass Tristan sich sozial bewusst niedriger gestellt gibt als Gandin, betont mit Verweis auf das beim Pferd zurückgelassene Schwert auch KÄSTNER, S. 71. Zur unterschiedlichen Wertschätzung von Rotte und Harfe, die sich in der Gandin-Episode manifestiert, vgl. KÄSTNER, S. 72f.

bezüglich der Flut macht, denn Tristans Musik ruft ungewöhnliche psychische Wirkungen bei seinen Zuhörern hervor:

*er harphete an der stunde
sô rehte süezen einen leich,
der Îsôte in ir herze sleich
und ir gedanken alle ergie
sô verre, daz s'ir weinen lie
und an ir amis was verdâht. (v. 13320ff.)*

Der Text sagt nichts darüber aus, wann Isolde Tristan erkennt, schildert keine Erleichterung angesichts des rettenden Geliebten o. Ä., sondern blendet diese vergleichsweise naheliegende Reaktion zugunsten dessen aus, dass Tristans Musik bei ihr *Gedanken* an ihn weckt. Auch während seines zweiten Leichs ist Isolde *sêre an die harpfen (...) verdâht* (v. 13363). Dass Isolde Tristan erkannt haben kann, lässt sich – wenn überhaupt – nur aus ihrem Beharren schließen, „... daz ich niemêre kume dar an [an Bord von Gandins Schiff, M. U.],/mich envüre der spilman.“ (v. 13401f.) Ein Grund dafür mag sein, dass der Fokus auf die beiden Kontrahenten gerichtet ist, während Isolde dagegen eher den Status der zentralen Requisite im Erzählschema der Königinentführung bekleidet.⁵⁶¹ Mit der Rückeroberung ist eine weitere Plattform für die Entfaltung von Tristans außergewöhnlichen Fähigkeiten gegeben – neben dem schemagemäßen *display of skill* des Entführers⁵⁶². Neben ihrem Konzert am irischen Hof, wo sie das aktive Medium für die Darstellung von Tristans musikalischer Perfektion ist⁵⁶³, ist sie es hier nun passiv: Ihr *inneclîches weinen* und *maneges clagen* (vgl. v. 13263f.) werden zum Anlass für Tristans Vorspielen.

⁵⁶¹ Vgl. ferner dazu die Theorie von Rüdiger SCHNELL zum Erkennen und Verkennen in Gottfrieds *Tristan*: Suche nach Wahrheit: Gottfrieds „Tristan und Isolde“ als erkenntniskritischer Roman, Tübingen 1992, S. 6: „[W]ofür ein Zeichen steht, ist nur erkennbar, wenn die Intention [...] der ‚Zeichenproduzenten‘ [...] bekannt ist. Das nach Wahrheit forschende Subjekt wird dann unzureichend erkennen und falsch bewerten, wenn es sich über die intentio des (der) anderen täuscht oder im unklaren ist.

⁵⁶² Vgl. DICKE 1998, S. 129: Während die Artusdichtung keine derartige Demonstration besonderer Fähigkeiten kennt, wie sie die *Tristan*-Bearbeiter der Thomas-Gruppe in Form von Gandins musikalischer Darbietung ausfüllen, fehlen „dem Entführer Isoldes die mysteriösen, auf eine numinose Abkunft verweisenden Züge [...], die dem Entführer der Artuskönigin als Relikte seiner aus keltischen mythischen Zeiten angestammten Rolle vielfach noch anhaften.“

⁵⁶³ Vgl. S. 182f.

Wie ganz zu anfangs bei Tristans und auch zuvor bei Gandins Vorspiel am Markhof korrelieren Macht und Musik.⁵⁶⁴ Am Hafen bei Gandins Schiff ist Tristans Musik noch Ausdruck seiner herausragenden Fähigkeiten, insbesondere seines Intellekts, seiner Listigkeit, die mit der Musik gegen Gandin wirken. Wenn Tristan nach der Zurückgewinnung Isolde mit eben den Worten kontern kann,

„... vriunt, ir gebt rîliche wât.
ich hân daz beste gewant,
daz ich in dem gezelte vant!“ (v. 13420ff.),

dann wirkt einmal mehr das Prinzip auch der späteren Ehebruchslisten Isolde, nämlich dass eine Äußerung auf zwei Sachverhalte zutrifft, wobei der Gesprächspartner nur von der von ihm intendierten Bedeutung weiß und somit von dieser als einzig denkbarer ausgeht, während Tristan bzw. Isolde die mitunter auch von ihnen selbst evozierte Doppeldeutigkeit für ihre Zwecke zu nutzen wissen:

„Nur in den Augen des Iren ist das *gewant* ein beliebiges Kleidungsstück, im Sinne Tristans ist es hingegen anderweitig referentialisierbar: Tristan ist derjenige, der den Stoff des reinsten und ursprünglichsten Gewandes, das Isolde besaß, als erster berühren durfte. Denn ihre Virginität, *daz hemedē wîz*, hat sie Tristan zum Geschenk gemacht. Damit holt er nur zurück, was Gandin nicht Marke, sondern ihm raubte.“⁵⁶⁵

Diesmal ist es Gandin selbst, der in die ausgelegte Schlinge der doppelten Referentialisierung der Sprache tappt. Auch in dem Punkt, dass sich früher zum eigenen Nutzen eingesetzte List gegen ihn wendet, entspricht Gandin Tristan. Die Gandin-Episode ist somit auch eine der Passagen, in denen sich mit am deutlichsten Intellekt als zentraler Aspekt von Tristans Männlichkeit offenbart. Außer in Tristans Listen manifestiert sich diese Intellektualität insbesondere in seiner Bildung, und diesbezüglich konkret in seiner Musik.

3.4.2 Exkurs: Die Musik als Instrument und Indikator männlicher Macht in Gottfrieds *Tristan*

Der im Kontext der Konstruktion des höfischen Männlichkeitsideals bereits angeklungene artistisch-intellektuelle Aspekt der Männlichkeitskonzeption Tristans ist ebenso eine Besonderheit des *Tristan* wie die prinzipielle Doppelkonzeption des Protagonisten als Ritter und Heros.

⁵⁶⁴ Vgl. OSWALD, S. 131f.

⁵⁶⁵ Vgl. OSWALD, S. 136.

Gleich diesen beiden Spielarten von Männlichkeit, die in einem variierenden Verhältnis immer beide präsent sind, durchzieht auch das Motiv der Musik als Instrument männlicher Macht den Roman.⁵⁶⁶ Unter dem Blickwinkel von KÄSTNERS Interpretation der Tristanfigur als höfischer Spielmann erscheint der Motivkomplex der Musik als Brückenschlag zwischen den unverbunden nebeneinander stehenden bzw. sich überlagernden Männlichkeitskonzepten Ritter und Heros. Das Spielmann-Motiv umschließt im ‚Aktionsfeld‘ von Harfe und Schwert, die der Held beide vollkommen beherrscht, sämtliche Aspekte von Tristans hybrider Maskulinität: Erstens eine ritterlich-höfische Männlichkeit, die sich in enger Verbindung zur Musik konstituiert und zweitens einem intellektbetonten Entwurf von Männlichkeit nahesteht, der durch den Einsatz von Listen und Finten, das Spiel mit sprachlichen Mehrdeutigkeiten und ebenso durch die Dienstbarmachung der Musik wie von Bildung allgemein gekennzeichnet ist, sowie drittens eine heroische Maskulinität, die sich im Einsatzbereich des Schwertes manifestiert. Die Motiv-Parallelen zwischen *de(m) niuwe(n) spilman* Tristan (v. 3563)⁵⁶⁷, David als der „bedeutendste[n] und traditionsreichste[n] Spielmannsfigur der christlichen Überlieferung“⁵⁶⁸ und Orpheus⁵⁶⁹ als Vertreter der antiken

⁵⁶⁶ Herbert RIEDEL, *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn 1959, S. 197, bezeichnet Tristan als „die erste eigentliche Künstlergestalt der deutschen erzählenden Dichtung“. Auch KÄSTNER, S. 47, betont die „Einmaligkeit der Figur [Tristan, M. U.] in der mhd. Erzählkunst“.

⁵⁶⁷ Vgl. zur Spielmannsfigur im zeitgenössischen literarischen Umfeld von Gottfrieds *Tristan* KÄSTNER, S. 40ff.

⁵⁶⁸ KÄSTNER, S. 54. Vgl. zur Reihe der Motivanspielungen KÄSTNER, S. 56ff.: „David schließt sich dem Gefolge Sauls an und spielt vor dem König. Die Erzählung stellt immer wieder die jugendliche Gestalt Davids, seine Schönheit, seinen Charme und seine Beliebtheit der zunehmenden Depression Sauls gegenüber, die oft von Krämpfen begleitet war [...]. Der Harfenspieler David beruhigt den König mit seinem Saitenspiel.“ Die Vorzeichen in Gottfrieds *Tristan* sind umgekehrt, die Szene ansonsten die gleiche: Wenn Tristan nicht schlafen kann, soll er Marke vorspielen (vgl. v. 3652ff.).

⁵⁶⁹ Schon mit der Auslösung Isoldes aus Gandins Gewalt durch Tristans entrückende Musik sind Anleihen beim Orpheusmythos genommen. Vgl. weiter die Parallele zu Tristans Musizieren vor Isolde Weißhand bei VERGIL, *Georgica*, Buch 4, Vers 453-527. In: *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Hrsg. v. Wolfgang Storch. Leipzig 1997 (= RUB; 1590), S. 28f.: „Er aber, einsam sitzend am Meerstrand, stellte des Herzens/Not mit gerundeter Leier Gesang, Euridice, deiner/Mit dem erscheinenden Tag, mit dem scheidenden deiner gedenkend“, zum anderen eine Parallele zur Wirkung von Tristans Musik: „Ja und das Haus des Tods und des Tartarus innerste Tiefen/Schwiegen, die Furien standen erstarrt, die schlangenumschnürten;/Staunend schwieg des höllischen Hunds dreifältiger Rachen,/Schwieg der Sturm; still ruhten Ixions gräßliche Speichen.“

Tradition zeigen, dass die Hybridität der Tristanfigur nicht auf die Ebene der Geschlechtsidentität beschränkt ist, sondern auch für die Dimension der Musik gilt.⁵⁷⁰

Das Besondere an der Musik im *Tristan*, das die Musik und ihre Wirkung neben ihrem Urheber für geschlechtertheoretische Fragen bedeutsam macht, besteht in dem von PETER K. STEIN aufgedeckten Einfluss auf die Handlung. STEIN konstatiert in Gottfrieds *Tristan* „ein besonderes Verhältnis der Musik zur epischen Wirklichkeit“⁵⁷¹. Er spricht dem Motivkomplex Musik „Textkompetenz“⁵⁷² zu. Im Hinblick auf die unausweichliche Fatalität des Romans besteht dieses besondere Verhältnis der Musik zur epischen Wirklichkeit darin,

„daß sich das Geschehen in seiner Entwicklung nicht als von den künstlerischen Qualitäten nicht beeinflußbar erweist, sondern daß sich die Ergebnisse der künstlerischen Tätigkeit und ihre Primärwirkung gegen Tristan selbst wenden können.“⁵⁷³

D. h. aus STEINS Sicht relativiert sich die Wirkung von Tristans Musik, insofern als Tristan

„immer nur kurzfristig und geringfügig jene Ereigniskette korrigieren [kann], die sich aus seiner Entführung ergeben hat, und er gelangt aus der geschehensbestimmenden Schwäche seiner abhängigen Position nicht heraus.“⁵⁷⁴

Diese Abhängigkeit resultiert für STEIN aus der

„Art der Erfolge. Tristan erringt zwar sowohl bei Marke als auch in Irland eine bevorzugte Position, aber nur im Vergleich zur Dienerschaft, im Gefolge, in dessen gesellschaftlichem Status er bleibt. Seine Kunstfertigkeit kann ihn in der epischen Realität nicht aus jenem Motivkomplex ‚Fremdheit – Abhängigkeit‘ befreien, in den er selbst hineingeraten war durch seine damals noch unreflektierte Selbstpräsentation als artistisches Wunderkind bei den Norwegern. Damit bleibt Tristan aber weit unter dem Stand, dem er von Geburt aus angehört. [...] Gesellschaftliche Unabhängigkeit [...] bringt ihm auch der Gandin-Erfolg nicht.“⁵⁷⁵

[...].“ Vergleichbares findet sich bei OVID, *Metamorphosen*, Buch 10, Vers. 1-105. In: Storch, S. 32ff. Tristan-Orpheus steht die Sirene Isolde (vgl. v. 8085ff.) gegenüber.

⁵⁷⁰ KÄSTNER, S. 103, spricht von der „Kontamination dreier so verschiedenartiger Traditionsstränge, [...] die zu einzigartigen Überlagerungen verschiedener Sinnschichten [...] führt [...]“

⁵⁷¹ STEIN 1980, S. 590.

⁵⁷² STEIN 1980, S. 624.

⁵⁷³ STEIN 1980, S. 590.

⁵⁷⁴ STEIN 1980, S. 596.

⁵⁷⁵ STEIN 1980, S. 595f.

Dem wäre entgegen zu halten, dass gesellschaftliche Unabhängigkeit als Gradmesser für das Maß der Geschehensbeeinflussung durch Tristan dem Plot der Tristan-und-Isolde-Geschichte entgegensteht, weshalb die Frage fruchtbarer erscheint, inwieweit Tristan die „epische Realität“ dominiert. Denn ungeachtet des Romanendes *fungiert* die Musik im *Tristan* als Instrument männlicher Macht und ist ein konstitutives Element des von Tristan verkörperten höfischen Männlichkeitsideals.⁵⁷⁶ Schließlich beeinflusst Tristan über gezielten Einsatz des „Sensationelle[n] seines Könnens“ durchaus mehrmals das Geschehen in für ihn günstiger Weise. Die Instrumentalisierung der Musik durch Tristan geht im Zusammenhang des ritterlich-höfischen Männlichkeitskonzepts soweit, dass „das physische Element in Tristans Wesen zurückgedrängt wird.“⁵⁷⁷ Tristans „Selbstpräsentation als Künstler“⁵⁷⁸ wird zum Mittel seines gesellschaftlichen Erfolges. Dies gilt insbesondere für das Geschehen bis zur Brautwerbungshandlung: Zunächst ist die Musik neben Bildungswissen, Fremdsprachen und der Unterweisung in obligatorischen ritterlichen Fertigkeiten, d. h. Kampf, *birsen unde jagen* (v. 2118), zentraler Bestandteil der so außergewöhnlichen wie allumfassenden höfischen Erziehung Tristans:

*Under disen zwein lernungen
der buoche und der zungen
sô vertete er sîner stunden vil
an iegelîchem seitspil.
dâ kêrte er spâte unde vruo
sîn emezekeit sô sêre zuo,
bis er es wunder kunde.
er lernete alle stunde
hiute diz, morgen daz,
hiure wol, he jâre baz. ...
aller hande hovespil
diu tete er wol und kunde ir vil. (v. 2093ff.)*⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Vgl. zur Bedeutung der Musik u. a. für die Konstruktion des von Tristan verkörperten höfischen Männlichkeitsideals Kap. 3.2.

⁵⁷⁷ W. T. H. JACKSON, Der Künstler Tristan in Gottfrieds Dichtung, in: Gottfried von Strassburg, hrsg. v. Alois Wolf, Darmstadt 1973, S. 280-304, hier S. 285.

⁵⁷⁸ STEIN 1980, S. 591.

⁵⁷⁹ Vgl. STEIN 1980, S. 587f.: „Sie ist trotz ihrer knappen Erwähnung insofern hervorgehoben, als sie nicht von der negativ vorausdeutenden Erzählerstelle über *der buoche lère* (2063; 2066-2084) betroffen erscheint. [...] Dem entspricht, daß die Musik bei der nächsten Vorführung von Tristans Fähigkeiten, die hier ausdrücklich als *cûrtosie* (2294) bezeichnet werden, den krönenden Abschluß einer Reihe bildet.“

Die Musik ist eine der zahlreichen höfischen Künste, die Tristan so *ze prise* (v. 2293) beherrscht, dass es den norwegischen Kaufleuten, die in Kanoel vor Anker liegen, einträglich genug erscheint, ihn zu entführen.⁵⁸⁰ Der *tugende rîche* (v. 2270), *wol gezogene* (v. 2271) und *höfsche hovebaere* (v. 2287) *jungelinc* (v. 2240) ist so schön und hat ein so feines Benehmen, wie die Kaufleute noch nie vorher einen Jungen gesehen haben (vgl. v. 2241). Damit ist Tristan eine begehrenswerte Beute, verspricht er doch reichen Gewinn:

*ouch sang er wol ze prise
 schanzûne und spaeh wise,
 refloit und stampenîe.
 alsolher cûrtôsîe
 treip er vil und sô vil an,
 biz aber die werbenden man
 ze râte wurden under in:
 kunden s'in iemer bringen hin
 mit keiner slahte sinnen,
 si möhten sîn gewinnen
 grôzen vrumen und êre. (v. 2293ff.)*

Sind Tristan seine *cûrtôsîe* (v. 2296) und seine „revuehafte Selbstinszenierung“⁵⁸¹ auch zum Verhängnis geworden, so verhelfen sie ihm nach seiner Aussetzung in Cornwall doch wieder zur Wendung zum Besseren. Seine Musik, die auch als Ausdruck seines höfischen Wesens verstanden werden kann, öffnet Tristan Markes Hof und Herz.⁵⁸² Von seiner Musik in Verbindung mit seiner Schönheit und seiner Bildung geht der erste Impuls für die Liebe des Königs aus, die von konstitutiver Bedeutung für Tristans Maskulinität ist. Daher befördert die Musik sie nicht nur, sondern sie gibt ihr überhaupt erst Raum.

Tristan spielt sich noch weiter in Markes Herz, als ein walischer Harfenspieler, *ein meister sîner liste* (v. 3511), die Hofgesellschaft unterhält. Hier kann jedermann erneut erkennen, wer der wahre Meister seines Fachs ist. Sich zunächst bescheiden zurückhaltend, lässt sich Tristan letztlich gerne zum Vorspielen drängen:

⁵⁸⁰ Vgl. STEIN 1980, S. 588: „Dadurch gerät die Musik in unmittelbaren Kontakt mit den, hier noch unbeabsichtigten, Handlungsfolgen dieser *cûrtôisen* Ein-Mann-Show Tristans. Nach der Erwähnung des Gesangs beschließen die Kaufleute das Kidnapping des Wohlgebildeten.“

⁵⁸¹ STEIN 1980, S. 589.

⁵⁸² Vgl. auch S. 94f.

*do begunde er suoze doenen ...
 daz maneger dâ stuont unde saz,
 der sîn selbes namen vergaz.
 dâ begunden herze und ôren
 tumben unde tôren
 und ûz ir rehte wanken.
 dâ wurden gedanken
 in maneger wîse vûr brâht. (v. 3588ff.)*

Diese hier beschriebene „Dimensionen des Seelischen umgreif[ende]“⁵⁸³, entrückende Wirkung von Tristans Musik ist es, die Tristan in Irland in zweifacher Hinsicht das Leben rettet: Als Spielmann verkleidet gelingt es ihm, ungeachtet des königlichen Bannes, der alle Ankömmlinge aus Cornwall mit der Todesstrafe belegt (vgl. v. 7208), unbehelligt zu Königin Isolde und damit zur Heilung der tödlichen Giftwunde zu gelangen, die er aus dem Kampf mit Morold davongetragen hat. Die Boten, die die Bewohner Dublins zu dem scheinbar herrenlos treibenden Boot schicken, hören eine bezaubernde Musik angesichts derer kein Misstrauen gegenüber dem Fremden aufkommen kann:

*nu gehörten s'al dort her
 suoze unde nâch ir herzen ger
 eine süeze harpfen clingen
 und mit der harpfen singen
 einen man so rehte suoze,
 daz sîz in z'eime gruoze
 und ze âventiure nâmen
 und von der stat nie kâmen,
 die wîle er harpfete unde sanc. (v. 7515ff.)*

⁵⁸³ STEIN 1980, S. 598. Vgl. zum Anklang an die entrückende Wirkung von Orpheus' Musik KÄSTNER, S. 77. Die im Vordergrund stehende Wirkung der Musik kann mit Volker KALISCH, Musik, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Barck, Bd. 4. Medien – Populär, Stuttgart u. a. 2002, S. 256-308, hier S. 257, als Andeutung eines neuzeitlichen Musikauffassungen nahestehenden Musikverständnisses interpretiert werden, das sich „am Resultat der Klangerzeugung aus[richtet], gipfelnd in einer Ästhetik und einer Ökonomie des Werks“, während antike mittelalterliche Musikauffassungen „den Prozeß der Hervorbringung“ betonen. Musik im Mittelalter erscheint als das Vermögen, gut zu gestalten, die Kenntnis maßvoller Gestaltung, die Fähigkeit, richtig zu singen, also „als ein Tun, als praktischer Vollzug.“ Die einschlägige und umfassende Arbeit von Louise GNAEDINGER, Musik und Minne im *Tristan* Gotfrids von Strassburg, Düsseldorf 1967, richtet den Blick auf die Produktionsaspekte der Musik im *Tristan*, weshalb es ihr nicht gelingen kann, deren gesamte Tragweite zu erfassen.

Sie begrüßen Tristan *als einen man,/der guoten gruoz verdienen kann* (v. 7553ff.) und versprechen Hilfe. Den Todfeind macht seine Musik zum Freund:

*„Geselle“ sprächen aber die boten
„diner süezen stimme und diner nōten
der soltu hie geniezen. (v. 7607ff.)*

Diese wohlwollende Aufnahme verdankt Tristan wieder der manipulierenden Wirkung seiner Musik, die der Schwäche des Musizierenden zum Trotz das Realitätsbewusstsein der Zuhörer beeinträchtigt: Die Boten vom Hafen lauschen pflichtvergessen der bezaubernden Musik des Ankömmlings; dessen Bericht über seine Herkunft wird ferner gar nicht in Frage gestellt, weil *er daz wunder kunde/mit handen und mit munde*. Die Nachricht von dem todsiechen Spielmann, der dennoch so herrlich musiziert (vgl. auch v. 7673ff. und 7746ff.), erreicht schließlich auch den königlichen Hauslehrer, einen Priester, der

*... ouch selbe kunde
list unde kunst genuoge,
mit handen manege vuoge
an iegellichem seitspil ... (v. 7700ff.),*

und durch diesen die Königin. Auch sie erliegt dem Bann von Tristans Musik: Für seine Heilung *si gerne haete gegeben/ir lip und alle ir êre* (v. 7917f.). Vor ihr und der jungen Isolde musiziert der Todkranke daraufhin und erspielt sich einmal mehr königliche Gewogenheit:

*machete ez in sô rehte guot
mit handen und mit munde,
daz er in der kurzen stunde
ir aller hulde alsô gevienc,
daz ez im z' allem guote ergienc. (v. 7828ff.)*

Was er dafür erlangt, ist nicht nur die Heilung seiner Wunde, d. h. sein Leben, sondern er erhält auch seine gesellschaftliche Integrität zurück.⁵⁸⁴ Denn die Wunde

*machete einen solhen smac,
daz nieman keine stunde
bî ime belîben kunde. (v. 7836ff.)*

⁵⁸⁴ Vgl. zur identitätsstiftenden Rolle der Isolden Kap. 4.2.1.

Zunächst ist der zuvor beschriebene, mit der Musik verbundene „Realitätsverlust“⁵⁸⁵ für Tristan nur von Vorteil, weil er günstig und allein auf die Rezipienten wirkt.

Dieser Effekt verliert sich jedoch mit der Wirkung des Minnetranks. Anhand der (In)Effektivität der Musik als Instrument männlicher Macht lässt sich die Dekonstruktion von Tristans Idealität und (Geschlechts)Identität nach dem Einbruch von Liebe und Weiblichkeit ins Erzählgeschehen nachzeichnen.⁵⁸⁶ Wenn STEIN von einer absoluten Irrelevanz der Musik beim Zustandekommen der Liebe zwischen Tristan und Isolde spricht, ist dies symptomatisch für Tristans schwindende Kontrolle über das Geschehen nach dem Minnetrank:

„[D]ie Musik [spielt] bei jenem Wendepunkt des Geschehens, das als Kurzschluß im zugrundegelegten Brautwerbungsschema gestaltet ist, überhaupt keine Rolle. Ein Zaubersrank gerät in Mund und Magen dessen, für den er gerade nicht bestimmt ist [...]. Schon davor hat Tristan die von Heimweh oder Haß (oder was auch immer!) geplagte Isôt nicht mit seiner seelenbewegenden musikalischen Kunst, sondern (ein wenig doppeldeutig?) *als ein man sine vrouwen sol* (11565) getröstet – jedenfalls nicht mit künstlerischen Mitteln, sondern eher etwas handgreiflicher.“⁵⁸⁷

Nichtsdestotrotz übertrifft Tristans Virtuosität auch nach dem Minnetrank noch alles „damals Denkbare“⁵⁸⁸, als er Gandin übertölpelt, ebenfalls „ein künstlerisch hochqualifizierter Dilettant“⁵⁸⁹. Tristans musikalische Fähigkeiten in den zuvor vorgestellten Szenen mit dem walisischen Harfner, dem irischen Hofkaplan und Gandin sind

„denen dreier Vertreter jener Stände überlegen, für die um 1200 Kunstaussübung typisch war: ein fahrender Spielmann, einer der in Sachen Kunst und Liebe als bewandert geltenden oder sich bewandert fühlenden *clerici* und ein Vertreter der neuerdings zu diesen in Konkurrenz tretenden, in diesen Bereichen dilettierenden *militēs* [...]“⁵⁹⁰

Dieser von STEIN hergestellte lebensweltliche Bezug, der die literarische Überhöhung Tristans sichtbar macht, ist in Verbindung mit der diskursiven Erzeugung eines allumfassenden, unerreichbaren Männlichkeits-

⁵⁸⁵ STEIN 1980, S. 590.

⁵⁸⁶ Vgl. dazu auch S. 112, 143, 165ff., 171ff., 233, 249, 266 und 270ff.

⁵⁸⁷ STEIN 1980, S. 602f. Bezeichnenderweise wird parallel zur Dekonstruktion von Tristans dominanter Männlichkeit eine Weiblichkeitskonzeption konstruiert, deren Machtmittel die Sprache ist. Vgl. dazu Kap. 4.2.

⁵⁸⁸ STEIN 1980, S. 594.

⁵⁸⁹ STEIN 1980, S. 594. Vgl. ausführlicher zur Gandin-Episode Kap. 3.4.1 und 4.1.2.

⁵⁹⁰ STEIN 1980, S. 594.

ideals zu sehen. Aber: Die Vorahnung von der Fragilität dieses Männlichkeitsentwurfs wird in der Gandin-Episode spürbar, dadurch, dass der Triumph über Gandin im Gegensatz zu den vorherigen Musikszenen keine Früchte mehr in Bezug auf die weitere Handlung trägt, d. h. keinerlei gesellschaftlich wirksame Konsequenzen mehr hat. Tristan verharret im unlösbaren Konflikt der sich immer weiter zuspitzenden Ehebruchsliebe; Isolde wird zu Marke zurückgebracht: „Das einzige Resultat ist damit die Marke-Schelte Tristans (13442-13454), die unbeantwortet und wirkungslos verhallt – wie die Kunstausübung selbst.“⁵⁹¹ Die Gandin-Episode bildet damit den Endpunkt der Musik als Instrument männlicher Macht.⁵⁹² Sie weicht mit dem Wirksamwerden des Minnetranks der weiblichen Macht der Sprache:

„Weder Intellekt noch Kunst vermögen die [...] *von-âventiure*-Entwicklung zu korrigieren, die im zweiten Teil des Romans offen zu andauerndem Reagieren [Tristans, M. U.] (statt des intellektbetonten [...] Agierens im ersten Teil) führt. Tristans gesellschaftsmanipulierend gedachte Aktionen führen ihn ausweglos zu Isôt und damit in beider Untergang [...].“⁵⁹³

So erscheint Tristan im zweiten Teil des Romans, d. h. nach dem Minnetrank, als den sich immer weiter zuspitzenden Ereignissen zunehmend ‚ausgeliefert‘⁵⁹⁴: Zuvor gingen „von Szenen der Musikdarstellung wiederholt entscheidende Impulse für die Handlungsgestaltung der Erzählung aus.“⁵⁹⁵ Doch bereits die Gandin-Episode verdeutlicht, dass das mit dem Einbruch von Liebe und damit Weiblichkeit ins Erzählgeschehen nicht mehr der Fall ist. Tristan bestätigt zwar einmal mehr das Recht auf Isolde, aber „nach dem obligatorischen Liebesintermezzo im

⁵⁹¹ STEIN 1980, S. 598.

⁵⁹² STEIN 1980, S. 595, sieht Tristans Kunstfertigkeit auch vor dem Minnetrank mit Verweis auf die Notwendigkeit, Listen als ‚Schützenhilfe‘ der Musik einzusetzen, als begrenzt an. Auch dass seine Erfolge ihn nicht dem Motivkomplex „Fremdheit-Abhängigkeit“ entkommen lassen, dokumentiert Stein zufolge die „Begrenztheit des gesellschaftlichen Erfolgsmittels Kunst“.

⁵⁹³ STEIN 1980, S. 597.

⁵⁹⁴ So ist wohl auch GNAEDINGER, S. 10, zu verstehen: „Sie [die Musik] bleibt aber für den Gang der Geschichte im Grunde wirkungslos. [...] Die Musik bleibt [...] ein isoliertes Phänomen [...]“. Vgl. Stein 1980, S. 601: „Tristan verliert nach seiner Rückkehr jene gesellschaftliche Souveränität, mit der er bisher seinen [generellen, M. U.] Abhängigkeitsstatus noch einigermaßen kompensieren konnte.“

⁵⁹⁵ DRAESNER, S. 77. Vgl. auch JACKSON 1973, S. 287f. Die Tatsache, dass die Musik der Unterstützung von Listen oder weiteren Künsten bedarf – in Markes Falle der Stimme des Blutes –, demonstriert ihren begrenzten Einfluss auf die epische Realität.

locus amoenus“⁵⁹⁶ (Vgl. v. 13432ff.) bringt Tristan Isolde zu Marke zurück.⁵⁹⁷

Dagegen wächst mit schwindendem Einfluss der Musik auf ihre Zuhörer im Laufe der Handlung die realitätsverschleiende Wirkung der Musik auf Tristan.⁵⁹⁸ In der Petitcriu-Episode und in der Minnegrotte werden Musik und Klang⁵⁹⁹ vom Mittel der Realitätsgestaltung zum „Mittel der Realitätsverweigerung“⁶⁰⁰:

*sô süeze was der schellen clanc,
daz si nieman gehôrte,
sine benaeme im und zestôrte
sine sorge und al sin ungemach. (v. 15856ff.)*

So ist der Lebenskünstler am Ende nur noch ein Überlebenskünstler: Tristan bringt sich auf rücksichtslose Weise in den Besitz eines „magischen Aufputschmittels“⁶⁰¹, in Form des Zauberbündchens Petitcriu, das „für den illusionsbildenden Charakter der Kunst“⁶⁰² steht, wie sie in Form einer das Vergessen fördernden Musik bereits in der Minnegrotte zum Einsatz kommt:

*Sô s'aber ...
vergezzen wollten ...
sô slichen s'in ir clûse hin
und nâmen aber ze handen,
dar an s'ir lust erkanden,
und leizen danne clingen
ir harphen unde ir singen ... (v. 17200ff.)*

Musik wird zum Mittel, um der epischen Realität zu entkommen. Sie ist nicht mehr das Medium zur Gestaltung des Geschehens. Dasselbe gilt

⁵⁹⁶ BENNEWITZ 2000, S. 168.

⁵⁹⁷ Dazu BENNEWITZ 2000, S. 168: „Nichts und niemand könnte die beiden Liebenden daran hindern, nun ihrerseits zu flüchten, zumal Markes Schwäche das Unterfangen moralisch geradezu legitimieren würde, [...]“ aber der *amour passion* lebt von den Hindernissen, die er überwinden muss und anhand derer er sich immer wieder neu bewähren kann. Der Moment, in dem dem Happy End nichts mehr im Wege steht, bedeutet das Ende der leidenschaftlichen Liebe. Vgl. hierzu auch BENNEWITZ 2000, S. 167.

⁵⁹⁸ STEIN 1980, S. 601, stellt fest: „Wirkungslosigkeit und Ohnmacht der epischen Wirklichkeit gegenüber, andererseits geschlechtsbezogen negativer Einfluß auf Tristan [...]“

⁵⁹⁹ STEIN 1980, S. 615. Er rechnet den Klang von Petitcrius Glöckchen ebenfalls der Musik zu.

⁶⁰⁰ STEIN 1980, S. 605. Christoph HUBER, Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*. Eine Einführung, München u. a. 1986 (= Artemis-Einführungen; 24), S. 90, spricht von einem „Ersatzobjekt der Minne“.

⁶⁰¹ STEIN 1980, S. 609.

⁶⁰² STEIN 1980, S. 610.

für Kunst allgemein, sei es in der Minnegrotte oder im Statuensaal bei Thomas bzw. in der *Saga* Bruder Roberts. Weder Tristans Intellekt noch Kunst können dem sich abzeichnenden Scheitern entgegenwirken⁶⁰³, es sind Scheinwirklichkeiten, die mit ihrer Hilfe geschaffen werden, d. h. es kommt zu keiner tatsächlichen Einflussnahme auf das Geschehen mehr:

„Die Trennung von Isolde (und in anderer Weise von Marke) hat ihn als Tabubruch tödlich verwundet. Er [...] ist in die Passivität geworfen. Wieder ist er wie Tantris mit der Moroldwunde den Wellen ausgeliefert.“⁶⁰⁴

Doch diesmal führt die Musik Tristan nicht in den rettenden Hafen, sondern besiegelt im doppeldeutigen Isolde-Refrain vor der Hofgesellschaft in Karke den Niedergang des idealen Ritter-Heros, der in der Glorifizierung von Tristans Heldentaten als Söldner und im Krieg in Arundel wiederaufzuleben scheint. Die bislang auf die Zuhörer gerichtete hypnotisch-verwirrende Musik Tristans wendet sich im Isolde-Refrain in Arundel sogar gegen ihren Urheber und wird somit – „fehlrezipiert“⁶⁰⁵ – zum Auslöser der Katastrophe:

„In signifikanter Abweichung von den zuvor erzählten Musikszenen des Textes fehlt gerade in Karke jeder Hinweis darauf, dass Tristans Vortrag die Zuhörer auf Grund seiner Musikalität in Bann schlage. Die eintretende Wirkung bezieht sich vielmehr auf den semantischen Gehalt des Namens [Isolde, M. U.] [...]“⁶⁰⁶

Die Identifikationsfunktion des Eigennamens⁶⁰⁷ ist nicht mehr gegeben, sie wird überlagert von Tristans Streben nach einer Ersatzliebe und seinem Begehren des präsenten Körpers.⁶⁰⁸ Vor diesem Hintergrund wird die früher nützliche, weil die Rezipienten verklärende Wirkung der Musik diesmal für ihren Urheber verheerend.⁶⁰⁹ Insofern sich die De-

⁶⁰³ Vgl. STEIN 1980, S. 597.

⁶⁰⁴ HUBER 1986, S. 128.

⁶⁰⁵ Vgl. STEIN 1980, S. 616 u. S. 620ff.

⁶⁰⁶ Ulrike DRAESNER, Zeichen – Körper – Gesang. Das Lied in der Isolde-Weißhand-Episode des *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, in: Wechselspiele: Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, hrsg. v. Michael Schilling und Peter Strohschneider, Heidelberg 1996, S. 77-101, hier S. 83.

⁶⁰⁷ Vgl. DRAESNER, S. 86.

⁶⁰⁸ DRAESNER, S. 87, zufolge spielt andererseits auch eine Rolle, dass Tristan im Hinblick auf die Geliebte Isolde bestrebt ist, „den Namen (wieder) mit einem anwesenden Körper zu vereinen [...]“. Gleiches gilt für den Statuensaal.

⁶⁰⁹ STEIN 1980, S. 620f. Damit ist, so Stein 1980, S. 623, „am Schluß wieder das Anfangsstadium erreicht [...], vermehrt aber um das endgültige Scheitern alles dessen, was inzwischen gegen dieses Anfangsstadium, gegen Gesellschaftskonformität [...] versucht worden war. [...] [S]eine Rolle ist erschöpft.“ Vgl. auch Klaus RIDDER, Ästhetisierte Erinne-

konstruktion des idealen Helden im Laufe der sich immer weiter zuspitzenden Ehebruchshandlung mittels des nachlassenden Wirkungsgrades der Musik nachzeichnen lässt⁶¹⁰, ist die Musik nicht nur „Medium und [...] Metapher der List“⁶¹¹, sondern gleichfalls der Dekonstruktion idealer Maskulinität durch den *amour passion*⁶¹².

3.5 *Der trûreraere Tristan*⁶¹³: Die Kultivierung von Liebesleid und die Dekonstruktion des idealen Helden durch das reaktualisierte Erbe der *triure*

3.5.1 Die Kultivierung expressiver Emotionalität nach der Trennung der Liebenden: Die Bewahrung der Liebe in der Trauer

Die zweite Strategie, mit der Tristan seinem Leid nach der Trennung von Isolde begegnet, besteht in der Kultivierung eben dieses Leids, wenngleich in der christlich-abendländischen Tradition prinzipiell Rationalität und Emotionalität und damit gleichermaßen Männlichkeit und Emotionalität „als Ausschlussverhältnis gedacht werden“⁶¹⁴. Doch Tristan wie Isolde sind in „der ständigen intellektuellen Fixiertheit“⁶¹⁵ auf die Liebe von der Liebe getrieben, „insbesondere in den großen Monologen nach ihrer Trennung bei Gottfried.“ Und so tritt – besonders deutlich im Zuge von Tristans Hin- und Hergerissenheit zwischen den beiden Isolden in der Isolde-Weißhand-Episode – Tristans „*triure*-Identität“⁶¹⁶ und mit ihr ein affektbestimmter Männlichkeitsentwurf in den Vordergrund, der in der Vergegenwärtigung der Liebe zur verlassen

runge – erzählte Kunstwerke: Tristans Lieder, Blanscheflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde, in: Wolfgang Haubrichs, *Memoria in der Literatur*, Stuttgart 1997 (= LiLi; 27), S. 62-85, hier S. 68: „Liebe ausschließlich als Erinnerung fördert wohl [...] das Verkennen von Realität, sucht daher sowohl das Surrogat als auch die Realpräsenz eines anderen Gegenübers. Im Sinne der zugespitzten aporetischen Liebeskonzeption des Romans bedeutet die Hinwendung zur präsenten weißhändigen Isolde in jedem Falle einen weiteren Schritt in Richtung auf das Scheitern.“

⁶¹⁰ Vgl. dazu auch S. 112, 143, 164ff., 171ff., 233, 249, 266 und 270ff.

⁶¹¹ DRAESNER, S. 77.

⁶¹² Vgl. speziell dazu Kap. 5.1.

⁶¹³ v. 18645.

⁶¹⁴ KASTEN 2002b, S. 52f.

⁶¹⁵ Hier und im Folgenden BENNEWITZ 2000, S. 170.

⁶¹⁶ KOCH, S. 277.

Geliebten von großer Emotionalität geprägt ist.⁶¹⁷ Auch in dieser Hinsicht ist Tristan ein zweiter Siegfried:

„Während Selbstbewußtsein, gesteigert bis zum *übermuot*, Siegfried dort beherrscht, wo er zum Kampf antritt und wo Kräfteressen gefordert ist, entwirft der Epiker im Minnediskurs das kontrastierende Bild eines zaghaften Helden.“⁶¹⁸

Tristans Emotionalität steigert sich zur Obsession, wenn er seinen unermesslichen Kummer aufgrund der unerfüllbaren Liebe zu Isolde in einer Glorifizierung des Leidens regelrecht zum Kult erhebt. Insofern trifft auf den *Tristan* zu, was JUTTA EMING für den spätmittelalterlichen Liebes- und Reiseroman gezeigt hat, dass nämlich Trennungen auch aufseiten des Mannes mit einer ausgeprägten ritualisierten Gefühlskultur bewältigt werden. Die getrennten Liebenden

„ergehen [...] sich einerseits in körperbetonten Gefühlsäußerungen wie Weinen, Klagen, [...] andererseits in langen Klagemonologen, in denen sie mitunter Selbstmordabsichten, stets jedoch ihre Liebe, ihre Verzweiflung und Isolation, [...] insgesamt: ihre unwandelbare Treue, gleichsam beschwören.“⁶¹⁹

So auch Tristan und Isolde in ihren Abschiedsreden und Isolde in ihrem großen Monolog. Diese emotionale Expressivität ermöglicht es ihnen, „ihre Liebe gleichsam zu kultivieren, um sie während der Abwesenheit des anderen erhalten zu können“⁶²⁰. Zunächst instrumentalisiert Tristan Isolde Weißhand dahingehend als Ort des Gedenkens an die Geliebte: Ihr Name, den sie mit der blonden Isolde teilt⁶²¹, hält die Erinnerung an die Unerreichbare und den damit verbundenen Kummer lebendig:

*er minnete diz ungemach
durch daz, wan er si gerne sach.*

⁶¹⁷ Zu Gottfrieds Lösung des „Gedenkens“ für den *finis amoris* vgl. Waltraud FRITSCH-RÖBLER, *Finis Amoris*. Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman, Tübingen 1999 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; 42), S. 345-383.

⁶¹⁸ SCHULZE, S. 683.

⁶¹⁹ Jutta EMING, Geschlechterkonstruktionen im Liebes- und Reiseroman. In: *Manlichiu wip, wiplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin 1999, S. 159-181, hier S. 162.

⁶²⁰ EMING 1999, S. 162.

⁶²¹ Vgl. FRITSCH-RÖBLER, S. 353: „Tristan versucht, die Liebe zur Blondin in Gestalt der Weißhändigen fortzusetzen auch in der Trennung. Während Eilharts Tristrant mal die eine, mal die andere Isalde, Heinrichs Tristan beide gleichzeitig liebt, liebt Gottfrieds Tristan die eine Isolde IN der andern.“

*so sach er sî gerne umbe daz:
im tete diu triure verre baz,
die er nâch der blunden haete,
dan im ander vröude taete. (v. 18991ff.)*

Die durch die Namensgleichheit evozierte schmerzliche Erinnerung an die Geliebte wird von Tristan zum Gefühlskult erhoben:

*swaz aber mîn ouge iemer gesiht,
daz mit ir namen versigelt ist,
dem allem sol ich alle vrîst
liebe unde holdez herze tragen ... (v. 19034ff.)*

An diesem Punkt ist auch noch von Tristans Seite seine und Isolde⁶²² „entdifferenzierte Minneidentität“ gegeben, die insbesondere im Kontext des Minnetranks und in der Gebärdensprache der Liebe im Vorfeld der Minnegrotten-Allegorese „durch die unmittelbare Gleichzeitigkeit der Emotionen Liebe, Leid, Zweifel und Scham gekennzeichnet“⁶²³ ist. Jedoch offenbart sich im Isolde-Weißhand-Kapitel im Zuge von Tristans Bestreben, die Geliebte und seine Liebe durch die ständige Erneuerung seines Schmerz lebendig zu erhalten, eine wachsende Divergenz in der Identitätskonstitution des Paares. Sie wird insbesondere bei Tristan in der Qualität seines Trauerns sichtbar, das „durch einen Selbstverlust geprägt ist, der Figurationen der Suche und der Transformation generiert.“⁶²⁴ Dementsprechend „erweist sich Tristans Leiden an der Trennung als affekthaft und symptomatisch“, „während für Isolde die Trauer ein Handlungsziel darstellt, das sie intentional und aktiv verfolgt, um ihre Bindung an Tristan aufrechtzuerhalten.“⁶²⁵ Als Vorausdeutung auf die abweichende Haltung der Liebenden in der Fernliebe, als Hinweis auf die später immer größer werdende Kluft zwischen ihnen kann bereits zum Zeitpunkt des Abschieds gewertet werden, dass Gottfried seinen Protagonisten ins (Alt)Französische wechseln lässt, in die Sprache der Distanz, wenn Tristan Isolde gerade in dem Augenblick, als die Trennung

⁶²² Vgl. ausführlicher zu Paarbindung und Minneidentität KOCH, S. 263ff.

⁶²³ KOCH, S. 264.

⁶²⁴ KOCH, S. 277. So argumentiert auch BAISCH 2006, S. 263, wenn er Isolde letztem Monolog eine „kompositorisch auffällige Platzierung“ bescheinigt, die „signalisiert, dass er als Kommentar der Flucht Tristans fungiert. Denn der Gleichzeitigkeit der Ereignisse auf der Handlungsebene steht die Differenz der Haltungen von Tristan und Isolde gegenüber“, während der Redaktor der Münchner Handschrift „die Differenz der auseinander strebenden Haltungen des Paares gemindert [hat].“

⁶²⁵ KOCH, S. 279. Vgl. dazu v. a. Kap. 4.3.3.

unmittelbar bevorsteht, d. h. in einem Moment größter Nähe, als „*dûze amie, bèle Îsôt*“ (v. 18284) anspricht.

3.5.2 Tristans Dilemma angesichts von Isolde Weißhand: Die De-konstruktion idealer Maskulinität durch die *triure*

Nachdem Tristan sich doch von Isolde Weißhand hat bezaubern lassen und sich ihr in der Hoffnung auf Linderung seiner Herzensqual zugewandt hat, führt ihm die Erinnerung an die vielfältigen Schmerzen, die die blonde Isolde standhaft seinetwillen erlitten hat, vor Augen, dass sein Streben nach Isolde Weißhands Liebe *blinder unsin und ungedanc* (v. 19165f.) ist, von dem ihn vor allem abbringt, dass er sich in verbalisierter Form der unverbrüchlichen Liebe Isoldes versichert:

„... ich weiz doch wârez alse den tôt:
mîn herze und mîn leben Îsôt,
an der ich hân g'unsinnet,
diu enmeinnet noch enminnet
niht dinges ûf der erden
noch enkan ir niht geworden
liep wan ich al eine ...“ (v. 19143ff.)

Der Anlass des Liebesdiskurses ist bei Tristan zunächst derselbe wie bei Isolde: Artikulation des Trennungsschmerzes zur Erneuerung des Kammers und Beweis der unauslöschlichen Liebe. Zum anderen ist er Tristan aber eine Art Bastion gegen die ihn immer mehr in Versuchung führenden Reize Isolde Weißhands, aus der Tristans angesprochene Divergenz und sein Dilemma in der Isolde-Weißhand-Thematik resultieren: In die Leidbewältigungsstrategie, durch die ständige Aktualisierung des Schmerzes dem Wesen des *amour passion* nachzukommen und die Geliebte erinnernd zu bewahren, in die Isolde Weißhand zunächst durchaus nur als Medium der Erinnerung miteingebunden ist, mischt sich bei Tristan zunehmend und unleugbar Verlangen nach Isolde Weißhand: „Gerade der Ausschluß des *finis amoris* wird jetzt zum Problem.“⁶²⁶ Tristan argumentiert mit der dritten (!) Strategie einer Ersatzliebe.

er wollte liebe und lieben wân
wider die maget Îsôte hân,
sîn gemüete gerne twingen
z'ir liebe ûf den gedingen,
ob ime sîn senebürde
mit ir iht ringer würde (v. 19057ff.),

⁶²⁶ FRITSCH-RÖßLER, S. 294. Vgl. auch MÜLLER 2007, S. 219f.

bzw. *daz al sîn herzeswaere/dermite erloschen waere* (v. 19083f.). Der Gedanke, das Schicksal der Minnetrankiebe in ihrer allumfassenden Dimension mittels der „Beziehung“⁶²⁷ zu Isolde Weißhand zu unterlaufen, dieses bewusste Ignorieren des Gesetzes des Liebestrankes, der Tristan nur immer ausgewogener zwischen den beiden Isolden ‚verstrickt‘, eröffnet ihm die trügerische Chance, dem zu entkommen, dem nicht zu entkommen ist.⁶²⁸ Tristans Verrat an Isolde und an der Idee der *edelen herzen* ist schlussendlich nur durch die an die Geliebte gerichtete, spekulative Unterstellung

... *iower sinne senent sich,*
ich waene, maezlich umbe mich.
die vröude, die ich durch iuch verbir,
owî owî, die tribet ir
als ofte als iu gevellet (v. 19483ff.),

zu bewerkstelligen. Sie „macht Tristans Untreue aus sinnlicher Begierde offenbar“⁶²⁹ und markiert damit gleichzeitig den Umgang mit Trennung (Isolde) und Verlangen (Tristan) als einen jeweils geschlechtsspezifischen, denn:

„Tristan erreicht offensichtlich nicht jene das Selbst überwindende Liebe, zu der Isold sich im Monolog nach dem Abschied durchdenkt. Er verfällt verunsichert einer anderen Frau, die auch Isold heißt.“⁶³⁰

Der Text entschuldigt seinen Helden zwar „durch die Argumentation mit seiner sexuellen Notlage“⁶³¹, damit, dass

⁶²⁷ Vgl. zur Anwendung dieses eigentlich unpassenden Terminus auf mittelalterliche Paare FRITSCH-RÖßLER, S. 12f.: Es ist „ein moderner Terminus, der uns glücklicherweise zur Verfügung steht, wenn er auch mittlerweile alles bis nichts bedeuten kann. [...] Kurzum, wer immer sich der männlichen oder weiblichen Hauptfigur im Verlauf ihres literarischen Lebens in den Weg stellt und im entferntesten mit Minne, gleich welcher Couleur, zu tun haben könnte, wird berücksichtigt. Mit der einzigen Ausnahme, daß es sich um heterosexuelle Paarungen handelt.“

⁶²⁸ Vgl. bereits diese Erkenntnis in v. 11741ff.: Tristan dô er der minne enpfant,/er gedähte sâ zehant/der triuwen unde der êren/und wollte dannen kêren./(...)wider sinem willen criegete er,/er gerte wider siner ger.

⁶²⁹ Sybille RIES, Erkennen und Verkennen in Gottfrieds Tristan mit besonderer Berücksichtigung der Isold-Weißhand-Episode, in: ZfdA 109 (1980), S. 121-148, hier S. 335. RIES, S. 336, sieht mit Tristans „tiefem Fall“ die Gestaltung einer Vereinigung mit Isolde im gemeinsamen Tod nach Thomas' Vorgabe als unmöglich an.

⁶³⁰ HAUG 1993, S. 50. Vgl. auch DALLAPIAZZA, S. 178: „Der Vorwurf, Isot sei ja sexuell versorgt [...], diskreditiert Tristan endgültig, denn allein über ihn sagt dieser Vorwurf ja etwas aus, und damit ist die Tristan-Minne gestorben.“

... diu lust, diu den man
 alle stunde und alle zît
 lachende under ougen lît,
 diu blendet ougen unde sin,
 diu ziuhet ie daz herze hin.
 ... jâ zwäre als ich'z erkennen kann
 vil lieber minne mag ein man
 baz verre enbern und verre gern
 dan nâhe gern und nâhe enbern
 und kumet der verren lîhter abe,
 dan er der nâhen sich entthabe. (v. 19358ff.)

Damit begibt sich Tristan bezüglich Isolde Weißhands auf das Niveau einer von *geluste unde gelange* (v. 17800) bestimmten Marke-Liebe.

Der subtile Reiz dieses Prozesses von Annäherung und Distanzierung, den Tristans Reflexionen – mitunter in krassem Gegensatz zu seinem Verhalten – beschreiben, liegt in der subtilen Mehrdeutigkeit der vor Vergessen bewahrenden Kultivierung des Gefühls. Ihr wohnt eine erotische Anziehung inne, die die Intention der Erinnerung zunächst verdeckt, ihr aber genuin inhärent ist, wenn Tristan sich ganz zu Anfang bereits als durch Isolde Weißhand *aber g'îsôtet* (v. 19006) fühlt.⁶³² Ein Anzeichen von Selbsttäuschung enthält bereits sein zuvor vorgestellter, unter dem Aspekt der bewahrenden Erinnerung gefasster Entschluss,

swaz aber mîn ouge iemer gesiht,
 daz mîr ir namen versigelt ist,
 dem allem sol ich alle vrist
 liebe unde holdez herze tragen... (v. 19034ff.),

gleichsam eine ‚Minimallösung‘, zu der sich Tristan in seiner Unschlüssigkeit durchringt.⁶³³ Diese „prekäre Ambivalenz der Haltung Tris-

⁶³¹ STEIN 1980, S. 616. Vgl. zu Tristans Schuld auch DALLAPIAZZA, S. 182: „Unübersehbar aber wird von Gottfried die Schuld zumindest auf der Handlungsebene Tristan zugeschoben [...]“.

⁶³² Damit geht der Dissoziationsprozess Tristans und Isolde m. E. weit über den Mechanismus des doppelten Namens hinaus, mit dem GEROK-REITER, S. 185, ihn erklärt: „Pointiert: Nicht die blonde Isolde hat Tristan *wunne unde wunnedichez leben* geschenkt, sondern ihr Name. Durch die Loslösung von der konkreten Person wird der Übertrag der mit dem Namen verbundenen Konnotationen auf alles das, was mit dem Namen Isolde versehen ist, möglich, wobei sich die Konkretion des Geschehens wie des Sehens selbst im Klang aufzulösen scheint [...]“ Die Namensgleichheit bildet als Chiffre den zuvor beschriebenen emotionalen Vorgang auf der Textoberfläche nur ab.

⁶³³ Vgl. DRAESNER, S. 90f., die die „spezifische Qualität des Namensverständnisses“ erläutert, „dem Tristan zu folgen sucht“ und die über die Siegel-Metaphorik errichtet wird: „Der Name besiegelt den Gegenstand, dem er beigegeben ist. Ein Siegel aber steht für Einmaligkeit, es garantiert Glaubwürdigkeit und Echtheit des Besiegelten. In diesem Sinne

tans“⁶³⁴ mindert Cgm 51. Auch Tristans *höfscheit* (v. 19182) gegenüber Isolde Weißhand, die das Mädchen im Kontrast zu Tristans zu dem Zeitpunkt gerade wieder vollzogener inneren Abwendung im Glauben an seine Zuneigung bestärkt, wird deambiguiert. Der Redaktor von M kürzt insbesondere den Vortrag des Isolde-Refrains⁶³⁵, der ja eben ironischerweise aus Tristans Bemühungen resultiert, die zunehmend von unerfüllter Liebe gequälte Isolde Weißhand von ihrem Kummer abzulenkten. Es ist seine höfische Erziehung (vgl. v. 19183ff., 19334ff.), die ihm hier einmal mehr unter dem Einfluss von Weiblichkeit und (leidenschaftlicher) Liebe ins Negative umschlägt. Tristans *trügeheite* (v. 19403) in Form des missverständlichen Refrains

„ist zugleich auch Teil eines Verlustes an Handlungsmächtigkeit, den die Figur erleidet. Die durch scheinbar minimale, in einem konventionellen Rahmen vollzogene Handlungen geschaffene Situation entgleitet Tristans Kontrolle. Seine ‚Lügen‘ schlagen in Selbstverwirrung um. [...] Tristan wird zum Opfer der eigenen Zeichenstrategien.“⁶³⁶

Ausgehend davon dass Tristans Refrain ja auch als Treueversicherung an Isolde intendiert ist, belegen die Eingriffe der Münchner Handschrift an dieser Stelle ferner, „dass das Memorialisierungskonzept Gottfrieds in der Minneauffassung des Redaktors nicht integriert wird.“⁶³⁷ Dies deckt sich mit der prinzipiell von BAISCH in M aufgezeigten Tendenz, die Passion zu entschärfen, denn im Tristan-Leich spitzt sich das bereits erwähnte, der Memoria der Geliebten innewohnende erotische Verlangen zu, das auf die gegenwärtige Isolde gerichtet ist:

„Der weibliche Körper, die von ihm ausgehende erotische Faszination wird zum Schicksal, sowohl für die Frau als Objekt des Begehrens als auch für den Mann, der vorgeblich nicht anders als begehren kann. Der Körper des Mannes bleibt hingegen weitgehend abwesend; der männliche Beitrag zur Erotik besteht zu-

„besiegelt‘ der Name den Körper der Isolde Weißhand, er gibt ihm eine feste endgültige Bedeutung, die (scheinbar) Authentizität garantiert [...]. Entfaltet man die Konsequenzen dieser Metaphorik, so erscheint der Körper Isolde Weißhands als durch das Siegel ‚beschriebener‘ Gegenstand [...]: Ihr Körper wird seiner ‚Beschreibungs‘-Kompetenz unterworfen [...]. Seine Eigenart wird wie die des Materials, dem man das Siegel aufträgt, gänzlich vom Eindruck des Siegels überdeckt.“

⁶³⁴ BAISCH 2006, S. 271.

⁶³⁵ Im Sinne der FRITSCH-RÖBLERSchen Lesart, S. 352, des *finis amoris* in der Isolde-Weißhand-Episode „ein mnemotechnisches Verfahren“.

⁶³⁶ DRAESNER, S. 82.

⁶³⁷ BAISCH 2006, S. 271.

nächst in deren Intellektualisierung und Problematisierung im Medium der Kunst.“⁶³⁸

Dadurch, dass der Refrain Isolde Weißhand fatalerweise in ihrer Liebe zu Tristan⁶³⁹ bestärkt, der daraufhin erneut schwankt, kommt es zu einer abermaligen autosuggestiven Kurskorrektur, im Zuge derer die Erinnerung an die Treue der Geliebten Tristan von Isolde Weißhand abbringt:

*„nein ... hêrre Tristan,
sich dîne triuwe an Îsôt an,
gedenke genôte
der getriuwen Îsôte,
diu nie vuoz von dir getrat.“
sus was er aber an der stat
von den gedanken genommen
und aber in solhen jâmer komen
durch Îsôte minne,
sînes herzen küniginne,
daz er gebaerde unde site
sô gar verwandelte dermite,
daz er an iegelicher stete
niht anders niuwan trûren tete. (v. 19257ff.)*

Leidensfähigkeit und Sublimierung durch eben die Kultivierung von Liebe über den Schmerz sind nur bedingt Tristans Sache, denn Isolde Weißhand ist ja eben „lebendes Abbild“⁶⁴⁰ der Geliebten, und auch dementsprechend *lieplîch* (v. 19241). In dieser Situation scheint Tristan nicht in der Lage, „diese Liebe bis in die letzte Konsequenz zu leben, so, wie es Isot in ihrem [...] Abschiedsmonolog zu umreißen versucht.“⁶⁴¹ FRITSCH-RÖGLER relativiert: „Mindert es Tristans ‚Versagen‘, wenn es

⁶³⁸ BENNEWITZ 2000, S. 163.

⁶³⁹ Vgl. KASTEN 2002b, S. 65: An der Fatalität, die der Situation in Karke und speziell als Brennglas dieser Problematik, dem Isolde-Refrain innewohnt, zeigt sich „daß Emotionen nicht als individuelle Affekte oder bloß als ‚passive‘ Zustände angesehen werden dürfen, sondern daß sie Handlungs- bzw. Zeichencharakter haben können.“

⁶⁴⁰ FRITSCH-RÖGLER, S. 351.

⁶⁴¹ DALLAPIAZZA, S. 177f. Andererseits ist aber auch Tristans Liebe zu Isolde Weißhand nicht ungebrochen, wie Isolde ihm bei ihrem Abschied voraussagt: *„...hêrre, ez ist âne allez nôt,/daz ich iuch also verre mane./wart Îsôt ie mit Tristane/ein herze unde ein triuwe,/sô ist ez iemer niuwe,/sô muoz ez iemer staete wern. ...“* (v. 18328ff.) Auf „Tristan als mangelhaften Freund und Liebhaber“, auch mit Blick auf Thomas, verweist gleichfalls STEVENS, S. 88.

denn eines ist, nicht, daß er keine x-beliebige Frau liebt, sondern die inkarnierte Erinnerung an die Blonde?“⁶⁴² Doch wenn

„Isolde [in ihrer Abschiedsrede, M. U.] keinen Verzicht auf körperliche Liebe [verlangt], ja sie [...] noch nicht einmal eine Verehelichung Tristans aus[schließt]“⁶⁴³

– warum verwendet Tristan bzw. Gottfried dann mehrere hundert Verse auf die moralische Diskussion der Zulässigkeit einer Isolde-Weißhand-Tristan-Liebe? Nicht zu vergessen folgender Erzählerkommentar,

*er nam ez ime ze swaere
und gieng im rehte an sinen lip,
daz er âne Îsolde ie kein wîp
durch minne in sinen muot genam
und ie an die gedanke kam (v. 19136ff.).*

und die daraus resultierende Kümmernis Tristans:

*viuwarniuwet ime den muot
mit der glimmenden gluot,
diu ime doch naht unde tac
betrochen in dem herzen lac. (v. 19045ff.)*

Bezeichnenderweise ist auch im Münchner Codex

„der ‚Fall‘ des Helden [...] nicht so tief, wie Gottfried ihn angelegt hat. [...] Die Kürzungen in der Isolde Weißhand-Episode [...] machen deutlich, dass Tristan sich zwar in die andere Isolde verliebt und in seiner Liebe zu Markes Ehefrau irritiert ist, aber im Vergleich zum ungekürzten Text ist die Verbindung zwischen Tristan und Kaedins Schwester anders beschaffen.“⁶⁴⁴

Tristans Trachten nach „*Fröude-Gewinn* via Realitätsverweigerung“⁶⁴⁵ deutet dagegen in der längeren Fassung bereits in der Petitcriu-Episode an, „[d]aß Tristan sich von der gemeinsamen Basis der absoluten Minne fortbewegt.“⁶⁴⁶ Doch auch wenn Isolde Weißhand Tristan schließlich

⁶⁴² FRITSCH-RÖßLER, S. 351. FRITSCH-RÖßLER, S. 351, unterscheidet dabei zwischen „leibhafter Aktualisierung“ der fernen Isolde und sexueller Anziehung, „wobei ‚leibhaftig‘ zwar synonym steht zu ‚körperlich‘, aber nicht zu ‚sexuell‘.“ Insofern steht Tristans Schwäche für Isolde Weißhand im Dienste dieser *memoria amoris* gemäß FRITSCH-RÖßLERS These, sodass sie einwerfen kann: „Und macht er nicht alles richtig, tut er nicht alles, das *gedenken* zu erhalten?“ (S. 351).

⁶⁴³ FRITSCH-RÖßLER, S. 350.

⁶⁴⁴ BAISCH 2006, S. 264.

⁶⁴⁵ STEIN 1980, S. 619.

⁶⁴⁶ DALLAPIAZZA, S. 179. Vgl. die auch hier abweichende Deutung von FRITSCH-RÖßLER, S. 346: „Sie [die Petitcriu-Partie, M. U.] demonstriert Leidannahme in Form von Erinnern, weil sie explizit als verweigertes Vergessen von Leid ausgeführt ist. Die kurzfristig viru-

gewinnen kann (vgl. v. 19418ff.), bleibt doch die Liebe zur blonden Isolde als „Störfaktor“ präsent, wie von Isolde in ihrer Abschiedsrede ‚vorausgesagt‘ (vgl. v. 18330ff.). Tristans Schlussmonolog, der in Rechtfertigungsversuchen vor sich selbst abbricht, artikuliert sein Dilemma. Der für die Liebe zur ersten Isolde tödliche und für die ‚Beziehung‘ zur zweiten lähmende „Kompromiss“ entsteht aus der schon erwähnten Überlegung Tristans, *daz ein trûtschaft/benimet der andern ir kraft* (v. 19433f.):

*wil ich zeteilen und zelân
mîne minne und mîne meine
an maneger danne an eine.
gewende ich mîne sinne
mê danne an eine minne,
ich werde lihte dervan
ein triurelöser Tristan. (v. 19458ff.)*

Nachdem die Bearbeitungstendenz in der Münchner Handschrift dahin geht, die Idealität der Protagonisten zu wahren, wirkt der Schreiber dem Verfall des Helden entgegen: „Die kunstvoll gestaltete Annäherung und Distanzierung zwischen Tristan und Isolde Weißhand“, die „über das Moment der Wiederholung eine eskalierende Bewegung“ vollzieht, „hat der Redaktor von M erkannt und nicht übernommen, um ein Schwanken Tristans in seiner Bindung an die blonde Isolde zu verhindern.“⁶⁴⁷ Aus diesem Grund fehlt u. a. auch Tristans letzter Monolog, inhaltlich eine kaum stärker profilierbare Gegenposition zu der Isoldes, wodurch Tristans Verlust von Identität und Handlungsmächtigkeit abgeschwächt wird.⁶⁴⁸

Dagegen führt in den ungekürzten Romanfassungen die versuchte Absage an den *amour passion* Tristan nur und immer tiefer in das zunehmend qualvoller empfundene Liebesleid, in den nicht mehr zu leugnenden Verrat an der Geliebten und in eine Krise, aus der nicht das bisher für Tristan stets erfolgreiche Prinzip befreit,

lente Gefahr des Vergessens wird unabhängig voneinander von beiden Partnern abgewendet; von Tristan, indem er das Hündchen mit dem leidersparenden Glöckchen an Isolde verschenkt und damit auf die eigene Tröstung verzichtet, von Isolde, indem sie das Glöckchen abreißt.“ Daraus leitet FRITSCH-RÖßLER, S. 347, für Gottfrieds *Tristan* bezüglich der Entwicklung der Liebe „den Dreischritt: Leidbejahung, Übereinstimmung und Leidüberwindung, gebunden an drei Partien: Minnetrank, Petitcriu und Abschied“ ab.

⁶⁴⁷ BAISCH 2006, S. 272.

⁶⁴⁸ Vgl. BAISCH 2006, S. 272f.

*under zwein übeln kiese ein man,
daz danne minner übel ist.
daz selbe ist ouch ein nütze list. (v. 7320ff.)*

Dabei entspräche das Anstreben einer Ehe mit Isolde Weißhand als einer gesellschaftlich sanktionierten Verbindung dem kleineren Übel. Doch alle Strategien führen Tristan wieder in den Zwiespalt zurück, dessen Unbewältigbarkeit den einst in den ausweglosesten Situationen souveränen Helden schließlich an dem Punkt handlungsunfähig macht, an dem der von Gottfried überlieferte Text abbricht. Diese Degeneration des idealen Protagonisten unter dem Einfluss der vom Minnetrank geschaffenen Liebe zusammen mit der hier skizzierten Emotionalitätskomponente von Tristans Männlichkeit zeichnet sich bereits unmittelbar nach dem Minnetrank als Gegenbewegung zu der sprachlichen Macht Isoldes ab:

*„kêre dar oder her,
verwandele diese ger,
minne und meine anderswâ!“ ...
er nam sîn herze und sînen sîn
und suohte anderunge in in,
sone was ie niht dar inne
wan Îsôt unde Minne. (v. 11781ff.)*

Wie die Musik wendet sich auch dieses in der genuin männlichen Sphäre des Geistes verortete und dementsprechend ursprünglich auch männliche Machtinstrument, das von Tristan zur Steuerung des Geschehens nach dem Minnetrank auch immer weniger genutzt wird, schließlich gegen ihn. Tristans *triure* und die mit ihr einhergehende Orientierungslosigkeit wirken sich katastrophal auf seine Beherrschung der Sprache und von ihr ausgehende Effekte aus. Dieser degenerativen Entwicklung steht eine erstarkende weibliche Sprachmächtigkeit gegenüber.

4 Die Konstruktion von Isoldes Weiblichkeit bei Gottfried und ihre Erscheinungsformen: *vederspil, kündekeit, vriundîn*

„[E]ven the most misogynous of medieval literary texts, where a longstanding tradition figures woman's body as the precondition for and guarantor of male intellectual, sexual, and chivalric prowess, can be seen to reveal repeatedly how women's bodies and the voices issuing from them can resist the constructions that contain and define them.“⁶⁴⁹

4.1 Die performative Konstruktion höfischer Weiblichkeit im Kontext der männlichen höfischen Gesellschaft

4.1.1 *diu niuwe sunne*⁶⁵⁰: Die Ästhetisierung und Verobjektivierung von Weiblichkeit

Bis zum Minnetrank ist Handlungsmacht im Sinne einer Beeinflussung des Romangeschehens an männliche Figuren gebunden – Isolde ist zunächst nur Teil des von Tristan dominierten Geschehens:

„[D]aß das Werk eher als Tristanroman denn als Isoltroman gemeint ist, wird dadurch unterstrichen, daß – außer im Prolog – 7715 der 19548 Verse [...] verflossen sind, bevor wir von Isolt hören; erst 246 Verse später beginnt sie, eine Rolle zu spielen [...], und sie muß dann noch 1323 Verse warten, bis sie ein Wort sprechen darf (v. 9283).“⁶⁵¹

Sie ist „a heroine who, even as she speaks, cannot, it seems, escape primary identification as an object“⁶⁵²:

„... ern gewinnet niemer wîp
noch vrouwen an Îsôte,
ern habe mich danne tôte.“ (v. 9290ff.)

⁶⁴⁹ BURNS 1993, S. 6.

⁶⁵⁰ V. 8280.

⁶⁵¹ JOHNSON, S. 312. Vgl. zur Handlungsmacht Isoldes auch S. 200, 207, 210, 221, 233, 239, 241, 245 und 263.

⁶⁵² BURNS 1993, S. 1.

Im einzigen Ausweg der Selbsttötung angesichts einer Ehe mit dem Mann, der für sich die Tötung des Drachens beansprucht, offenbart sich Isoldes Objektstatus. Zugleich beinhalten ihre Worte schon das, was BUTLER als „Strategien der subversiven Wiederholung“ bezeichnet:

„Die kritische Aufgabe besteht [...] darin, Strategien der subversiven Wiederholung auszumachen, [...] und die lokalen Möglichkeiten der Intervention zu bestätigen, die sich durch die Teilhabe an jenen Verfahren der Wiederholung eröffnen, [...] und damit die immanente Möglichkeit bieten, ihnen zu widersprechen.“⁶⁵³

Doch zum Zeitpunkt der Diskussion um den wahren Drachentöter ist sie noch *etwas*, das weggegeben werden kann, etwas, über das von Männern verfügt werden kann. Die Frau fungiert als Prämie für den männlichen Kompetenzbeweis. Angesichts väterlicher Expansionsbestrebungen (vgl. v. 5882f.) ist Isolde als Prestigetragende des irischen Königshauses im Hinblick auf ihre Verheiratung sowohl ein potentielles Tauschobjekt als auch zugleich *enjeu* hinsichtlich etwaiger politischer Bündnisse.⁶⁵⁴ Vor diesem Hintergrund ebnet Tristans Zusage, dafür zu sorgen, dass Isolde

„... einen edelen küninc nimet,
der ir ze hêrren wol gezimet,
schoene unde milte,
zem spere und zem schilte
ein ritter edel und ûz erkorn,
von künigen unz her geborn
und ist ouch danne dâ bî
vil rîcher, danne ir vater sî“ (v. 10502ff.),

ihm den Weg zur Versöhnung mit Irland.⁶⁵⁵ Er und Marke instrumentalisieren Isolde nicht weniger als Gurmunt: Zur Aufrechterhaltung ihrer engen Beziehung muss Marke gegenüber seinen Baronen seine Herrscherautorität stärken, Tristan seine Neider beschwichtigen. Isoldes Schönheit (vgl. etwa Tristans Schwärmerei von Isolde v. 8253ff.) steht im Einklang mit ihrer feudal-politischen Bestimmung, ihr Wert wird noch gesteigert durch ihre dank Tristans Unterweisung (!) perfektionierte *lêre* und *gebâre* (v. 8029). Beides vervollkommenet Isolde durch Tristan in so beachtlicher Weise, *daz von ir (Isoldes, M. U.) saele-*

⁶⁵³ BUTLER 1991, S. 216.

⁶⁵⁴ FRITSCH-RÖßLER, S. 381, beschreibt Isoldes Schicksal als „werbend bedroht zu sein von einem Landfremden, verschachert und als Beute ausgegeben zu werden aus machtpolitischem Kalkül“, was „sich bereits in der Beziehung ihrer Eltern an[deutet]. [...] Von Liebe ist nicht die Rede, bloß von Macht.“

⁶⁵⁵ Vgl. dazu auch MÜLLER 2007, S. 373ff.

keite/allez daz lant seite (v. 8031f.). Die Eltern sind auch „über Isoldes ganze Bildung so froh, daß sie die junge Königin, zu ihrem Ruhm, nicht verbergen wollen. Sie soll ihre Bildung zeigen, damit alle daran teilhaben.“⁶⁵⁶ Weiblichkeit besitzt in der höfischen Gesellschaft in gesteigertem Maße, was GERHARD JARITZ „Öffentlichkeitsintensität“⁶⁵⁷ nennt: Isoldes Schönheit und Bildung repräsentieren den Reichtum und das kulturelle Niveau des irischen Hofes, wenn sie musiziert. Ihr Vater, der wie ihre Mutter *dâ van/vil grôze vrôude gewan* (v. 8033f.), führt dementsprechend seine Tochter gerne und häufig vor, wenn

*vremediū ritterschaft
dâ ze hove vor dem kûnege was.
Wenn Îsot in den palas
vûr ir vater wart besant ...
dâ kürzete s'ime die stunde mite
und mit im menegem an der stete.* (v. 8033ff.)

Der Motivkomplex Musik artikuliert demnach nicht nur männliche Macht und den Subjektstatus des Handlungsgestaltenden, sondern zugleich eine Verobjektivierung von Weiblichkeit, im Zuge derer – vgl. unten – überdies die Frau als Medium der Sichtbarmachung männlicher Idealität dient: Isolde als Musikerin ist aufgrund der Wirkung ihrer Musik, die – Gottfried sagt es mehrfach⁶⁵⁸ – *maneger slahte/gedanke und ahte vûr brâht* (v. 8078f.), Objekt der Begierden, die sie mit ihrem auf zwei Ebenen wirkenden Gesang weckt. Neben dem akustisch wahrnehmbaren Gesang ihrer Stimme, steht ihr

*tougenliche(r) sanc(,)
ir wunderlichiu schoene,
diu mit ir muotgedoene
verholne unde tougen
durch diu venster der ougen
in vil manic edele herze sleich
und daz zouber dar in streich,
daz die gedanke zehant*

⁶⁵⁶ GNAEDINGER, S. 62. Die in ihrer Komplexität weit über das übliche Maß hinausgehende Bildung Isoldes weist schon auf ihre sich im weiteren Verlauf noch entfaltende Exzeptionalität hin, vgl. MÄLZER, S. 94: Isolde ist „dazu bestimmt, den Traditionsrahmen des höfischen Frauenbildes zu sprengen“, auch wenn sie „auf den ersten Blick dem höfischen Frauenbild“ zu entsprechen scheint (S. 97).

⁶⁵⁷ Gerhard JARITZ, Zur materiellen Kultur des Hofes um 1200, in: Höfische Literatur. Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200, hrsg. v. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986 (= Studia humaniora; 6), S. 19-38, hier S. 26.

⁶⁵⁸ Vgl. auch v. 8090ff., 8106ff.

*vienc unde vâhende bant
mit sene und mit seneder nôt. (v. 8122ff.)*

Dies sind die Ästhetisierung der Kategorie ‚Geschlecht‘ in der Musik und gleichzeitig die literarische Inszenierung der dienend-schmückenden Rolle der Dame in der Hofgesellschaft.⁶⁵⁹ Angesichts der Tatsache, dass Isoldes Musik ihr „die integrale Funktion des Ornaments im Rahmen des höfischen Festzeremoniells [...]“⁶⁶⁰ zuweist und im Dienste der Emphase von Tristans Kunstfertigkeit steht, macht Tristan Isolde „zur adäquaten Partnerin seiner Künste.“⁶⁶¹ Diese weibliche Teilhabe an öffentlichkeitswirksamer Demonstration von Kunst, d. h. die Okkupation von traditionell männlich besetzten Sphären des Geistes oder der Kultur, beschränkt der Münchner Tristan-Codex dagegen auf den privaten Bereich. Er nimmt Isoldes Auftritten ihre öffentliche Dimension, indem er die Zuhörerschaft auf ihre Eltern beschränkt, eine Bearbeitungstendenz, die nicht nur Isolde, sondern auch den Hof in den Hintergrund treten lässt, wie dies generell in Cgm 51 beobachtet werden kann.⁶⁶²

Die in der Edition RANKE/KROHN eingeräumte weibliche Äquivalenz im Dienst der Konstruktion männlicher Subjektivität kann GAUNT zufolge als typisch für den höfischen Roman gelten.⁶⁶³ Isoldes Konzert ist die literarische Inszenierung von Tristans Verdienst, der ihre künstlerische wie moralische Vollkommenheit erst zur Blüte gebracht hat: „Obschon Isolde [...] bereits ausgezeichnet gelernt hat, vervollkommnet ihr neuer Meister [...] ihr Können noch erstaunlich [...]. Sie wird zum reinen Wun-

⁶⁵⁹ Vgl. BUMKE 1997a, S. 467. So resümiert auch KELLERMANN 1999, S. 53: „Während die Helden eine dreifache Aufgabe erfüllen als Krieger, Herrscher und Minneritter, haben sich die Heldinnen mit der einfachen Funktion der Liebenden und Geliebten zu begnügen. D. h. aber auch: Ihr ganzer Körper steht im Dienst dieser Funktion. Ihre Schönheit ist die des lebenswerten Objekts [...].“ Völlig konträr zu der an dieser Stelle offenbar werden den Reproduktion von Dichotomien, die längst als diskursiv konstruierte erkannt sind, STERLING-HELLENBRAND, S. 175: „One can see in Isolde that the state of becoming woman is a kind of escape from the systems of binary polarization of unities that privilege men at the expense of women.“ Die von mir vorgenommene Kursivierung kennzeichnet ein Zitat von Elizabeth GROSZ, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indiana 1994, S. 177.

⁶⁶⁰ BENNEWITZ 1996, S. 12.

⁶⁶¹ HUBER 1986, S. 62.

⁶⁶² BAISCH 2006, S. 154. BAISCH 2006, S. 235, sieht den Grund für die Schwächung von Bezügen zur höfischen Lebensweise darin, „den Konflikt von Minne und Gesellschaft aufzuheben“, was in der Minnegrotte soweit geht, dass der Redaktor von M „das Glück der Liebenden preist und den Bezug zur Gesellschaft löscht.“

⁶⁶³ Vgl. GAUNT, S. 71.

der.⁶⁶⁴ Zeichen dieser Vollkommenheit und Wunderhaftigkeit sind Isoldes *harmblanke* () *hende* () (v. 8066), mit denen sie *ze lobelîchem prîse* (v. 8069) Leier und Harfe zupft. Auch Tristans *vinger wîze* (v. 3601) werden bei seinem Spiel auf der Harfe des Meisters aus Wales in Tintajol im Zusammenhang mit einer qualitativ hochwertigen künstlerischen Darbietung betont. Beide Geschlechter haben damit zwar Anteil an künstlerischer Perfektion, was auch die Gedanken beweisen, die ihrer beider Musik bei ihrer Zuhörerschaft evoziert (vgl. für Tristan v. 3596f.: *dâ wurden gedanken/in maneger wîse vür brâht*, für Isolde v. 8078f. und unten). Aber das Geschlecht macht dennoch auch hier den Unterschied. Bei Tristans Konzert sind die Blicke des Publikums ausschließlich auf seine Finger gerichtet:

*die giengen wol ze vlîze
walgende in den seiten.
si begunden doene breiten,
daz der palas voller wart.
dane wart ouch ougen niht gespart,
der kapfete vil manegez dar
und nâmen sîner hende war. (v. 3602ff.)*

Tristans Harfenspiel ist der tongewordene Ausdruck seiner inneren wie äußeren Idealität, die sich wie bei Isolde an den Händen offenbart. So vollkommen Tristan ist, so vollkommen ist auch seine Musik. Isoldes Instrumentalspiel dagegen ist nur eine Vorstufe zu ihrem Gesang:

*si sang ir pasturêle,
ir rotruwange und ir rundate,
schanzûne, reflait und folate
wol unde wol und alze wol.
wan von ir wart manc herze vol
mit senelicher trahte.
von ir wart maneger slahte
gedanke und ahte vür brâht
durch sî wart wunder gedâht,
als ir wol wizzet, daz geschîht,
dâ man ein solich wunder siht*

⁶⁶⁴ GNAEDINGER, S. 59. Vgl. dazu auch BAISCH 2006, S. 153: „Isolde erscheint als Geschöpf ihres neuen Erziehers Tristan. Die Gestaltung der Erziehung Isoldes durch Tantris/Tristan verweist auf ein hierarchisches Geschlechterverhältnis, wie es im Roman entworfen wird. Das sogenannte ‚schwache‘ Geschlecht soll durch Bildung zur sittlichen Vollkommenheit geführt werden. Hierin kann eine Anspielung auf die Pygmalion-Geschichte gesehen werden, die nur am Ende von Thomas’ *Tristan*-Roman ihre deutlichere Ausgestaltung findet.“ Vgl. zur Adaption des Pygmalion-Mythos aus geschlechtertheoretischer Perspektive Kap. 4.1.3.

*von schoene und gevuocheit,
als an Îsôte was geleit. (v. 8072ff.)*

Im Fall der Dame funktioniert der Kausalzusammenhang zwischen Körper und Musik „umgekehrt“: Weil Isolde so begehrenswert ist, singt sie so schön. Und weil sie so schön singt, weckt ihr Gesang bei den Herren nur noch größere Sehnsüchte. Hören bildet lediglich eine Vorstufe zum Sehen, genauer gesagt zum weiblichen Körper im männlichen Blick.

Der Sirenen-Vergleich (vgl. v. 8087ff., 8110ff.) synthetisiert Hören und Sehen und verleiht Isoldes Körper gleichzeitig „den Charakter des Fremden, Exotischen, Animalischen.“⁶⁶⁵ Sie geht als die *niuwe sunne* (v. 8280) auf, deren Körper

„in der dazu erforderlichen Kleidung – [als] ein künstliches Licht [erscheint], die höfische Adaption der Himmelskörper, in deren Glanz sich die höfische Gesellschaft (und stellvertretend für sie das männliche Subjekt) darstellen kann“⁶⁶⁶

und in dem Isolde gleichermaßen Produkt wie Essenz der höfischen Gesellschaft ist.

⁶⁶⁵ BENNEWITZ 1996, S. 12. MÄLZER, S. 98, beurteilt diese Stilisierung der Frau im männlichen Blick des Begehrens als Erbe „der von der zerstörerischen Macht des Eros gelenkten Frau im *Ur-Tristan*“, der magische Kräfte zur Verfügung stehen, um *ihrerseits* zu bekommen, was sie begehrt. So zeigt für MÄLZER, S. 99, das Sirenen-Gleichnis auch Isolde als „vom Prinzip Eros bestimmt“, das sie „in Konfrontation mit der feudalen Gesellschaft“ bringt. Gottfried „eröffnet dieser Frauenfigur aber einen neuen Lebensraum in seinem Gegenentwurf von der individuumsbezogenen Minneethik, den die junge Isolde allerdings nicht gänzlich zu leben versteht, sondern erst das in utopischer Vision aufscheinende *saelige wip*.“ Vgl. dazu S. 231. Zur Umprägung des Sirenen-Motivs der antiken Mythologie in Gottfrieds *Tristan* vgl. KÄSTNER, S. 92ff.

⁶⁶⁶ BENNEWITZ 1996, S. 12. Für diese Interpretation spricht, dass der Sirenen-Vergleich von Veränderungen in Cgm 51 unberührt geblieben ist, obwohl der Bearbeiter des Münchner *Tristan* der Isoldefigur ihre exzeptionellen Züge weitestgehend genommen hat. Dies ließe sich mit der Absicht einer stärkeren Betonung der Exorbitanz Tristans begründen, wie BAISCH 2006, S. 297, die Eingriffe in den Text deutet. – Ganz anders sieht die Sirenen-Stelle MÄLZER, S. 97: Die „eindeutig erotische Ausstrahlungskraft der jungen Isolde liegt jenseits aller traditionellen Vorstellungen von höfischer Vollkommenheit.“ Auch Franziska WESSEL, Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg *Tristan und Isolde*, München 1984, S. 319, interpretiert den Vergleich Isoldes mit den Sirenen auf dem Magnetberg positiv: „Der Dichter des *Tristan* relativiert diese negativen Konnotationen [die Ausdeutung der Sirenen auf die Sünde, M. U.], indem er, den neuplatonischen Gegensatz zwischen Sirenen und Musen überwindend, in der Literaturschau die Musen als Sirenen anruft und damit Isolde rückblickend als Quelle der Kunst bezeichnet [...]“

Als eben solche erscheinen die beiden Isolden auch am Tag des Gerichtskampfes zwischen Tristan – endlich auch in angemessener Gewandung – und dem falschen Truchsessen, vereint im Vergleichsmedium des Lichts:

*sus kam diu küniginne Isôt,
daz vröliche morgenrôt,
und vuorte ir sunnen an ir hant,
... daz wunder von Írlant,
die liechten maget Isôte.
diu sleich ir morgenrôte
lîse unde staeteliche mite
in einem spor, in einem trite,
suoze gebildet über al,
lanc, ûf gewollen unde smal,
gestellet in der waete,
als sî diu Minne draete
ir selber z'einem vederspil,
dem wunsche z'einem endezil,
dâ vür er niemer kommen kan. (v. 10885ff.)*

Isolde ist ein Gesamtkunstwerk göttlicher Meisterschaft und höfischer Erziehung, wie die didaktische Literatur es entworfen hat:

*man sach ez inne und ûzen
und innerthalben lûzen
daz bilde, daz diu Minne
an lîbe und an dem sinne
sô schoene haete gedraet.
diu zwei, gedraet unde genaet,
diun vollebrâhten nie baz
ein lebende bilde danne daz. (v. 10949ff.)*

Als *lebende(s) bilde* (v. 10956) ist Isolde

„once again offered up to the male gaze under circumstances over which she has little control. [...] The viewer is invited to construct the body – just as he might wish.“⁶⁶⁷

Damit folgt Gottfried der geschlechterspezifischen Aufteilung von betrachtendem männlichen Subjekt und betrachtetem weiblichen Objekt der moraldidaktischen Literatur. Frauen ist im Gegensatz zu Männern

„das passive *sehen lân* zugeteilt, sie sollen sich ‚anschauen lassen‘, bzw. zulassen, ja dafür sorgen, daß sie gesehen werden. Männer als aktiv blickende Subjekte (*schouwen*) haben so jede Möglichkeit der Kontaktaufnahme und somit auch der Handlungsfähigkeit. Für Frauen bedeutet ‚Sich-Sehen-Lassen‘ nicht (nur) das

⁶⁶⁷ SCHULTZ, S. 103.

Dulden männlicher Blicke, sondern das Erfüllen einer repräsentativen Pflicht: *si muoz sich lâzen schouwen*.“⁶⁶⁸

So erklärt sich die Metaphorisierung des männlichen Blickes als Raubvogel, der auf seine Beute niederstößt:

*gevedere schâchblicke
die vlugen dâ snêdicke
schâchende dar unde dan.
ich waene, Îsôt vil manegen man
sin selbes dâ beroubete. (v. 10957ff.)*

Das Paradigma vornehmlich der Jagdvögel bleibt der Bereich, aus dem weitere Metaphern zur Beschreibung Isoldes herangezogen werden:

*si was an ir gelâze
ûfreht und offenbaere,
gelich dem sperwaere,
gestreicht alse ein pagpegân.
si liez ir ougen umbe gân
als der valke ûf dem aste.
ze linde noch ze vaste ... (v. 10992ff.).*

Insofern erscheint die Subsumtion der Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit unter *ein* Darstellungsverfahren ungerechtfertigt.⁶⁶⁹ Denn gemessenen schreitend, schweigend, bildschön sich den Blicken der Herren darbietend und ihnen in wohlbedachtem Maße belegend – wenngleich nicht zu keck, mit einem Hauch von Exotik umgeben, den Körper mit Anstand ver- und doch zugleich in seinen Reizen enthüllend – in all diesen Beispielen, die aus den zuvor vorgestellten Textstellen herausgegriffen sind, entspricht der Modus der Weiblichkeitskonstruktion im repräsentativen Bereich der höfischen Gesellschaft den Normierungsstrategien, wie sie INGRID BENNEWITZ als „Kenntlichmachung des Sonderfalls ‚weiblicher Körper‘ über das Medium der Literatur“⁶⁷⁰ in mittelhochdeutschen Texten beschrieben hat: „die Ver-Hüllung des

⁶⁶⁸ WEICHSELBAUMER 2002, S. 165. Die kursivierte Passage ist ein Zitat aus: *Der Renner* von Hugo von Trimberg, 4 Bd.e, hrsg. v. Gustav Ehrismann, Berlin 1908f. Neudruck der Ausgabe von 1911, v. 12277ff. Vgl. dazu auch *Der Wälsche Gast*, v. 393ff.

⁶⁶⁹ GEROK-REITER, S. 165ff., zufolge ist „[d]ie Adaequatio von Tristan und Isolde“ zwar das „Produkt einer Inszenierung“, diese Performanz wird aber geschlechterspezifisch nicht weiter ausdifferenziert, obwohl sich eben hier wie gezeigt *gender*-relevante Unterschiede finden und Gerok-Reiters Erkenntnisinteresse doch gerade nach einer individuellen Betrachtung der beiden Protagonisten verlangt.

⁶⁷⁰ BENNEWITZ 1996, S. 7.

Körpers durch Kleidung“⁶⁷¹ „räumliche Einschränkung“⁶⁷², „sensuelle Einschränkung“⁶⁷³, etwa durch „Disziplinierung des Blicks“⁶⁷⁴, und „in logischer Konsequenz eine intellektuelle Einschränkung bzw. [...] Unsichtbarmachen des Intellekts.“⁶⁷⁵ Dennoch mag der Schreiber des Cgm 51 sich an einer gewissen „Überhöhung“⁶⁷⁶ Isoldes gestört haben, an der Spannung „zwischen den Polen höfischer Idealität und einer ‚latenten Minnegefährlichkeit‘ der Frauenfigur.“⁶⁷⁷ Möglicherweise deshalb wie aus Gründen der „Desambiguierung“⁶⁷⁸ verzichtet M auf die Beschreibung Isoldes vor Gericht, die in den übrigen Fassungen ein Beispiel für die – nur scheinbare – Unsichtbarmachung von physisch greifbarer Weiblichkeit ist. Denn ihr als begehrenswert beschriebener Körper und die Körperpartien, die in die Beschreibung ihrer Schönheit einfließen, geben das Geschlecht nicht preis: „[T]he desirable bodies in Gottfried’s *Tristan* are not distinguished by sex.“⁶⁷⁹ So erfährt man über Isoldes Körper nur, er sei

*suoze gebildet über al,
lanc ûf gewollen unde smal,
gestellet in der waete,
als sî diu Minne draete
ir selber z’einem vederspil,
dem wunsche z’einem endezil,
dâ vür er niemer komen kan. (v. 10893f.)*

Es ist erstaunlicherweise die Kleidung, die an den im *Tristan* prinzipiell homomorphen Körpern *gender* sichtbar macht⁶⁸⁰: Lässt die Kleidung die

⁶⁷¹ BENNEWITZ 1996, S. 7.

⁶⁷² BENNEWITZ 1996, S. 8.

⁶⁷³ BENNEWITZ 1996, S. 8.

⁶⁷⁴ BENNEWITZ 1996, S. 11.

⁶⁷⁵ BENNEWITZ 1996, S. 11.

⁶⁷⁶ BAISCH 2006, S. 179.

⁶⁷⁷ BAISCH 2006, S. 179. Die einfachen Anführungszeichen kennzeichnen ein Zitat von Christoph HUBER, Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklare, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl, München 1988 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 89), S. 89.

⁶⁷⁸ BAISCH 2006, S. 179.

⁶⁷⁹ SCHULTZ, S. 92.

⁶⁸⁰ Vgl. Anm. 191 sowie zu den ‚homomorphen‘ Körpern im *Tristan* auch S. 54f., 97, und 265. Weil Kleidung nicht nur den vergeschlechtlichten Körper erschafft, sondern Identität überhaupt, sind in der mittelalterlichen Literatur Verkleidungen ohne großen Aufwand erfolgreich.

Beine frei, handelt es sich in der Regel um einen männlichen Körper.⁶⁸¹
Die Ausnahme dieser Regel ist Isolde beim Gottesurteil:

*si truoc ze nâhest an ir lîch
ein herte hemedē haerîn,
dar obe ein wullîn rockelîn
kurz und daz mē einer hant
ob ir enkelînen want. (v. 15656ff.)*

Sie ist schutzlos, bar ständischer Markierungen, den Blicken der Menge ausgesetzt, *ir gewandes unde ir lîche/des wart dâ dicke war genomen* (v. 15666f.). Wie bei Isoldes Auftritt am irischen Hof dient jedoch auch „[d]as Bußkleid, das alle Blicke auf sich zieht, [...] der Eindrucksmanipulation“⁶⁸², ein Mittel, das Isolde in Cgm 51 nicht zur Verfügung steht:

„Dass der Redaktor der Münchner Handschrift der Büsserin in seiner Textfassung dieses Mittel der Manipulation vorenthält, bewirkt, dass die Inszenierung der Heldin an elaborierter Ausgestaltung verliert.“⁶⁸³

Prinzipiell wird mit dem weiblichen Körper aber ganz anders verfahren als beim Gottesurteil der Fall. Die Länge und der üppige Faltenwurf des Kleides verhüllen die Beine: Isoldes Kleid

*nam den valt unde den val
under den vûezen also vil,
als iuwer iegelîcher wil. (v. 10914ff.)*

Ebenso kaschiert der Mantel körperliche Details, umschwebt einen geschlechtslosen Körper, wodurch er eben gerade als ein weiblicher markiert wird (vgl. auch v. 10950ff.):

*ern was ze kurz noch ze lanc.
er swebete, dâ er nider sanc,
weder zer erden noch enbor. (v. 10921ff.)*

Denn der intelligible ideale weibliche Körper im *Tristan* entsteht durch die Möglichkeit des Hindurchsehens durch den Stoff. „While Isold's robe clothes her body, it disclothes it at the same time.“⁶⁸⁴ Dieser Aspekt

⁶⁸¹ Wie schon gezeigt, sind wohlgeformte Beine ein Attribut männlicher Attraktivität. Vgl. auch S. 96, 105, 127, 129f. und 203 sowie SCHULTZ, S. 98: „Clothing collaborates with the man's body and confirms its nobility.“ Dies ist der Fall bei der Schilderung von Tristans Schönheit bei seiner Ankunft an Markes Hof (v. 3341ff.). Es sei auch an das sorgfältige Schützen seiner Beine für den Moroldkampf erinnert.

⁶⁸² BAISCH 2006, S. 215.

⁶⁸³ Vgl. BAISCH 2006, S. 216.

⁶⁸⁴ SCHULTZ, S. 98.

der Blöße offenbart sich auch darin, dass die Kleidung fast wie eine zweite Haut eng am Körper, insbesondere den Hüften anliegt:

*der roc der was ir heinlich,
er tete sich nâhen zuo der lich.
ern truoc an keiner stat hin dan,
er suohte allenthalben an
al von obene hin ze tal. (v. 10909ff.)*

Mit anderen Worten: „The woman’s body [...] is exposed by its clothing and offered to public view.“⁶⁸⁵ In dieser von der Erotisierung des modernen Körpers abweichenden Erotisierung des mittelalterlichen Körpers offenbart sich die Historizität der Kriterien intelligibler⁶⁸⁶ Geschlechter. Andere „regulatory schemas“⁶⁸⁷ [sic] sind valide, „[that] will have produced bodies different from ours, bodies in which morphological features that matter to us may not have been culturally intelligible and, in that sense, simply did not exist.“⁶⁸⁸ Die Inszenierung von Isoldes Weiblichkeit zwischen den Polen ‚Objekt der Begierde‘ vs. ‚Konditionierung im Sinne des Rollenideals der höfischen Dame‘ funktioniert nach dem folgenden von der didaktischen Literatur formulierten Regulativ:

„Korrektes weibliches Benehmen ist eine Gratwanderung sexueller Natur. Zuerst kommt der ornamentale Effekt: Eine Frau soll ein schöner Anblick sein. Deshalb müssen sie sich *sehen lân* [...] und so bei Männern aktionslos Gefallen wecken, ja sogar Begehren erregen, das aber niemals zur Begierde werden darf. Sozial wertvoll wird eine Frau aber erst durch den interessierten Blick des Mannes. Frauen brauchen männliches Begehren, aktive, wohlwollende, aber nicht lüsterne männliche Blicke, um ‚aufzusteigen‘. Frauen haben ihren Körper ansehnlich zu machen, sich selbst jedoch unsichtbar und natürlich unberührbar.“⁶⁸⁹

Bei Gottfried ist der weibliche Körper an sich tatsächlich unsichtbar und findet dementsprechend knapp Erwähnung, etwa auch bei Isoldes Konzert, wo der Fokus auf Isoldes musikalische Qualitäten und ihre Hände gerichtet ist, die die Musik erzeugen.⁶⁹⁰ Isoldes Status erweist sich an

⁶⁸⁵ SCHULTZ, S. 98.

⁶⁸⁶ Vgl. die Definition von „intelligibel“ in VILLA, S. 158: „Mit Intelligibilität ist bei Butler das gemeint, was sozial sinnvoll, verstehbar, (über-)lebenstüchtig ist. Das was intelligibel ist, ist sozial anerkannt, weil es den vorherrschenden Diskursen entspricht.“

⁶⁸⁷ SCHULTZ, S. 92.

⁶⁸⁸ SCHULTZ, S. 92.

⁶⁸⁹ WEICHSELBAUMER 2002, S. 176.

⁶⁹⁰ Dagegen fallen Beschreibungen der Schönheit und der Erscheinung Tristans quantitativ breiter aus, und, vgl. SCHULTZ, S. 99ff., die Struktur des Begehrens, d. h. der Blick auf den männlichen Körper ist ein anderer, der direkter das Begehren des Betrachters artikuliert als der auf den weiblichen Körper.

diesem Punkt der Handlung als mit dem ihrer Musik identisch. Beide sind Ornamente und feste Bestandteile der höfischen Gesellschaft, in welcher Musikproduktion und -rezeption Repräsentationsformen von Nobilität und Macht sind. Im Gegensatz zu der manipulativen Wirkung von Tristans Musik und zu dem Einfluss, den Isolde später in Cornwall über die Sprache nimmt, unterliegen an dieser Stelle ihre Musik und ihre verbale ‚Gewalt‘ noch den normativen Restriktionen des zuvor umrissenen Weiblichkeitsideals. Etwa hält ihre *wîpheit* – Zeichen der erfolgreichen Konditionierung auf geschlechterrollenkonformes Verhalten – sie davon ab, ihren Todfeind Tristan umzubringen, nachdem sie seine Identität entschlüsselt hat:

*si hôte ir vînt unde sahen
und mohte sîn doch niht geslahen.
diu sîeze wîpheit lag ir an
unde zucte sî dâ van.
an ir striten harte
die zwô widerwarte,
die widerwarten conterfeit
zorn unde wîpheit,
diu übele bî ein ander zement,
swâ sî sich ze handen nement. (v. 10223ff.)*

In Isoldes Rolle am irischen Hof wird ebenso wie in der Gandin-Episode ihre Bedeutung als Trägerin eines ökonomischen und eines semiotischen Wertes deutlich:

„Die Frau wird [...] getauscht, damit eine Bindung zwischen Vater oder Bruder und dem Bräutigam entstehe und die Existenz der Gemeinschaft gesichert werde. Dieser Tauschakt wiederum ist ein symbolischer, denn die Frau wird nicht nur als physisch realer Körper getauscht, sondern auch als Zeichen, das mehr und anderes als ihre bloße Körperlichkeit meint.“⁶⁹¹

Eben darin ist der sog. „Doppelstatus der Frau“⁶⁹² begründet, die das männliche System aufrechterhält und zugleich darin einen minderwertigen Platz einnimmt. Die Ursache dieses Ungleichgewichts zwischen

⁶⁹¹ Elisabeth BRONFEN, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994, S. 322. Im *Tristan* wird ja zunächst einmal vorgeführt, wie fatal es ist, wenn statt der Verbindung von Bräutigam und Brautvater Mann und Frau aneinandergebunden werden. – Vgl. auch die interessante Feststellung von OSWALD, S. 142, derzufolge Isoldes Status als Tauschobjekt durch die beiden Rollen unterstrichen wird, die Tristan in Irland wählt, um unerkannt zu bleiben: „Kauf- und Spielmann [...] lassen sich beide [...] über ihr Interesse an Tauschbeziehungen definieren [...]“.

⁶⁹² BRONFEN, S. 322. HOF 1995b, S. 108, erläutert den Wert der Braut näher: „Die Braut als Tauschobjekt hatte, wie der Gabentausch, nicht nur die Funktion einer ‘Handelsware’. Sie

den Geschlechtern ergibt sich aus gesellschaftlich sanktionierten, institutionalisierten Beziehungen zwischen den Geschlechtern, die nach diesem Tauschsystem organisiert sind. Es resultiert aus der Aufspaltung von männlichem Subjekt und weiblichem Objekt, insoweit Männer die Geber, Frauen die Gegebenen in Gesellschaften sind, für die der Tausch von Frauen eine grundlegende Konstituente darstellt, denn „if women are for men to dispose of, they are in no position to give themselves away.“⁶⁹³

4.1.2 Isoldes Entführung durch Gandin: Weiblichkeit als Garant der männlichen Ordnung

In der Gandin-Episode ist Isolde der Lohn des Sängers, das Mittel für den Beweis königlicher Großzügigkeit und das unumgängliche Opfer zur Sicherung der männlichen Ordnung⁶⁹⁴, als das sie schon zur Wiederherstellung des Friedens und zur Sicherung der unangetasteten Autorität des Königs wie der Dynastie nach Cornwall geholt wurde, denn Markes Berater fordern

*mit vlizecllichem râte,
daz er ein wip naeme,
von der er z'erben kaeme
einer tohter oder eines suns. (v. 8354ff.)*

Isolde ist schon in diesem Plan nur ein doppeltes Mittel zum Zweck, denn sie wird aufgrund der Schwierigkeit des Unterfangens ausgewählt, in der Hoffnung, dass diese Brautwerbung Tristan das Leben kosten werde:

*nu die gerieten ouch zehant
und niwan durch Tristandes tât:
möhte es gesin, diu schoene Isôt
diu gezaeme im wol ze wibe ... (v. 8452ff.)*

Als Objekt von Gandins Begierde ist sie nicht nur der Lohn seines Spiels, *diu miete* (v. 13204), um deretwillen Gandin bereitwillig Markes Bitte nach einem zweiten Leich nachgibt – „*diu miete*“ sprach er „*lêret mich, / daz ich iu rotte, swaz ich sol.*“ (v. 13204f.) –, sondern der Preis für

diente auch und vor allem einem symbolischen Zweck; sie galt als Zeichen der Verständigung, mit der gesellschaftliche Gruppen ihr Fortbestehen untereinander regelten.“

⁶⁹³ RUBIN, S. 175.

⁶⁹⁴ Vgl. OSWALD, S. 138, die „Isoldes Wert als Tauschobjekt“ gleichfalls in den Zusammenhang der Erzählstruktur „Brautwerbung“ stellt.

Markes *milte*, die er mit seinem großzügigen Versprechen gern unter Beweis stellen möchte. Im Anschluss an das gemeinsame Mahl bittet Marke den seltsam anmutenden *ritter mit der rotten, de(n) hêrre(n) mit der harnschar* (v. 13172f.), der Hofgesellschaft vorzuspielen. Gandin findet sich dazu zunächst nicht bereit, solange er nicht weiß *umbe waz* (v. 13190). Marke will *milte*⁶⁹⁵ demonstrieren und verspricht Gandin:

„... welt ir iht, des ich hân,
daz ist allez getân.
lât uns vernemen iuwern list,
ich gib iu, swaz iu lieb ist.“ (v. 13193ff.)

Für sein zweites Stück nämlich, *alse wol* (v. 13206) gespielt, verlangt Gandin eine adäquate Belohnung: das, was Marke *liep* (v. 13196) ist. Marke, nicht über die Oberfläche der Dinge hinaus- und von der *hövescheit* Gandins ausgehend, ist sich der Tragweite seines Blankoversprechens nicht bewusst. Täuschungen und Listen sind bei Marke deshalb so erfolgreich, weil er ebensowenig wie Gandin später am Hafen mit Tristan multiple Referentialisierungsmöglichkeiten von Sprache in Betracht zieht, um sie fast nicht zu wissen scheint.⁶⁹⁶

Markes Weigerung – „*triuwen, dazn geschiht*.“ (v. 13221) – hält Gandin drohend *küneges reht* (v. 13228) entgegen. Die drohend heraufbeschworene Gefährdung von Markes Herrschaftsanspruch durch Wortbrüchigkeit⁶⁹⁷ wäre jedoch angesichts von Gandins unhöfischer Forderung zu relativieren:

„Nicht das aus einer Gegenwelt über den Hof hereinbrechende inkarnierte Böse ist hier der Antagonist, sondern ein affektierter Höfling und schlitzohriger *trüegnaere* [...], der, nachdem er sich ungeniert lächerlich gemacht [...] und eine gewisse Narrenfreiheit erworben hat, in seinem Beharren auf das von ihm mißbrauchte *küneges reht* [...] dann aber ganz ernst genommen wird, und damit nun die lächerlich macht, die sich gerade durch ihn bei ihrer Ehre nehmen lassen, ohne sie doch im Zweifel verteidigen zu wollen.“⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ OSWALD, S. 144: „Freigiebigkeit gilt in der höfischen Kultur als ein Moment der Repräsentation, über das sich Ehre öffentlich konstituiert und das der Stabilisierung feudaler Herrschaft dient.“

⁶⁹⁶ Dieses Schicksal, das ihn mit zahlreichen ebenfalls düpierten Figuren der mittelhochdeutschen Literatur verbindet, beleuchtet DICKE 1998 im einzelnen.

⁶⁹⁷ Vgl. Franzjosef PENSEL, Rechtsgeschichtliches und Rechtssprachliches im epischen Werk Hartmanns von Aue und im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, Diss. masch., Berlin 1961, S. 109.

⁶⁹⁸ DICKE 1998, S. 141.

Unmittelbarer und mindestens ebenso dramatisch wirkt sich auf Markes Ansehen der Ehrverlust aus, den er durch den ‚Raub‘ seiner Königin erleidet: „Seine Macht und insbesondere seine Ehre werden in Frage gestellt. Denn ohne Frau befindet sich der Herrscher im Zustand der Unvollkommenheit [...].“⁶⁹⁹ Dennoch muss die Frau auf der Basis von Gandins unhinterfragter Andeutung hergegeben werden, verpfändet für die oberflächliche Erhaltung des Status quo: „Marke [...] opfert Isolde einer Ehre, die sich [...] als hohl entlarvt, als *ere ane ere*, wie Gottfried dergleichen späterhin (v. 16332) nennen wird.“⁷⁰⁰ Denn im Gegensatz zum Fräulein im deutschen „Prosa-Lancelot“ besinnt sich Gandin nicht etwa in letzter Minute auf die höfischen Spielregeln und entbindet Marke von seiner Zusage⁷⁰¹, sondern wird Marke von Gandin wie andere Figuren der höfischen Epik

„in einer Weise beim gegebenen Wort genommen, die ihnen vielfach nurmehr die Wahl läßt, sich so oder so zu schädigen. Ein auf die Bitte um Gewährung einer Gabe hin gegebenes Blankoversprechen – ein *rash boon* [...] – macht sie mit ihrer hier in puncto Worttreue und Verlässlichkeit geforderten Ehre erpreßbar, mag sich das ‚blind‘ bewilligte Begehren auch als infam offenbaren und den Bittsteller qualifizieren.“⁷⁰²

Der *Erhalt* der geschlechterspezifischen Ordnung ist nur scheinbar das, wofür in der Gandin-Episode gesorgt wird. Vielmehr offenbart sie deren Brüchigkeit: Marke disqualifiziert sich als Ehemann, wodurch sich der von ihm verkörperte Männlichkeitsentwurf als defizitär erweist, nachdem er in der Hochzeitsnacht schon nicht bemerkt hat, dass ihm Brangäne als Braut untergeschoben wurde.⁷⁰³ Dagegen wird „bekräftigt, daß Tristan den legitimeren Anspruch auf die Königin besitzt, weil er sie zurückerobert, während der König nichts tut.“⁷⁰⁴ Dass Gandins Scheitern zugleich auch Tristans Niedergang vorwegnimmt, wurde schon gesagt.⁷⁰⁵

⁶⁹⁹ OSWALD, S. 134.

⁷⁰⁰ DICKE 1998, S. 141. Dicke zitiert nach der Ausgabe: Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*, hrsg. v. Friedrich Ranke, Berlin 1930.

⁷⁰¹ Vgl. DICKE 1998, S. 124.

⁷⁰² Vgl. DICKE 1998, S. 123.

⁷⁰³ Es heißt Tristan *stráfete in starke* (v. 13440), nachdem er ihm Isolde zurückgebracht hat. Vgl. dazu die Feststellung Mälzers 1991, S. 167, „daß die Isolde-Gestalten Gottfrieds oftmals in enge Beziehung bzw. Kontrast zu unzulänglichen Männergestalten gestellt werden, um damit das bislang unangefochtene feudalmännliche Ethos in Frage zu stellen.“ Vgl. hierzu auch GAUNT, S. 63f.

⁷⁰⁴ KROHN 1998, S. 193. So auch OSWALD, S. 149.

⁷⁰⁵ Vgl. S. 153.

Dennoch kann Tristan in der Gandin-Episode die Musik noch einmal für seine Zwecke einsetzen, ein Erfolg, den die Hierarchie der Instrumente vorwegnimmt: Die Harfe, Instrument König Davids,⁷⁰⁶ schlägt die Rotte, und so führt Tristan am Ende Isolde mit sich fort, den wertvollen Preis, um den sich der ‚Sängerwettstreit‘ dreht.

Im Mittelpunkt dieser Episode steht das männliche Verlangen nach einem bestimmten weiblichen Körper.⁷⁰⁷ Das Objekt der Begierde ist Isolde. Die Musik, zuvor schon in Bezug auf Tristan als männliches Machtinstrument erläutert, verleiht Gandin zunächst die Verfügungsgewalt über Isolde, die zum Objekt⁷⁰⁸ – nicht nur – seiner Lohnverhandlung wird.

4.1.3 Exkurs: Die doppelte Ästhetisierung und Verobjektivierung von Weiblichkeit im Bildersaal von Thomas' *Tristan*

Die Verobjektivierung Isoldes, wie sie in Gottfrieds *Tristan* vor dem Hintergrund der Brautwerbungsmission, zur Emphase von Tristans Kunstfertigkeit, als Sängerlohn und Unterpfand des männlichen „Kosmos“ in der Gandin-Episode zu beobachten ist, findet sich auch im *Tristanroman* des Thomas von Britannien. Isolde ist nicht nur tauschbar, sie ist austauschbar, etwa gegen Brangäne in der Hochzeitsnacht – und Isolt bei Thomas ist es im Statuensaal ganz besonders. Diese Austauschbarkeit signalisiert schon ihr Name, den sie mit zwei weiteren Frauen teilt und der sowohl für Marke als auch für Tristan wie eine Art Label funktioniert. Isoldes/Isolts Medialität ist mit ELISABETH BRONFEN folgendermaßen zu fassen:

„Auch wenn Stabilität das Ziel [des Frauentausches, M. U.] ist, beinhaltet das Mittel, um Ordnung zu gewinnen, dasjenige, was eines festen Ortes entbehrt, denn der Körper kann als Zeichen nur getauscht werden aufgrund einer dauernden Schlüpfrigkeit zwischen stabilen Unterscheidungen der beiden. Diese Unfähigkeit oder Nichtbereitschaft, einen fundamentalen Unterschied zwischen konkreten Körpern und sinnbildlichen Zeichen zu sichern, erzeugt nicht nur deren unheimliche Austauschbarkeit, sondern erlaubt auch auf der Bedeutungsebene, daß sie willkürlich, und manchmal unrichtig, füreinander substituiert werden [...]“⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Vgl. KÄSTNER, S. 70.

⁷⁰⁷ Vgl. OSWALD, S. 129 und dort als weiteres Beispiel für „[d]as Verlangen nach einem bestimmten Körper“ den *don contraignant*, der zur Enthauptung Johannes des Täufers führt (Mk 6,17-24).

⁷⁰⁸ Passend zu dieser Interpretation spricht DICKE 1998, S. 146, von der „Rückerstattung Isoldes an Marke“ durch Tristan.

⁷⁰⁹ BRONFEN 1994, S. 323f.

So wird die Geliebte bei Thomas durch eine Statue substituiert, die Tristan als ein Objekt der Ersatzbefriedigung fertigt und an der er seine Lust auslebt, nachdem er nicht fähig ist, die Ehe mit *Îsôt as blanschemains* (v. 18709) zu vollziehen. Der Ring, den ihm Isolt beim Abschied in Cornwall zur Erinnerung an ihr Treueversprechen gegeben hat⁷¹⁰, hindert ihn daran, seinen ideell bereits begangenen Treuebruch zur faktischen Realität werden zu lassen:

*... ich bin der Königin [der Geliebten, M. U.] gegenüber so gebunden,
daß ich nicht mit dem Mädchen [Ysolt as Blanches Mains, M. U.] schlafen darf,
und ich bin dem Mädchen gegenüber so gebunden,
daß es nicht zurückgenommen werden kann. (Th v. 499ff.)*

Tristans Hin- und Hergerissenheit zwischen der fernen Geliebten und der Ysolt, die er *alle tage* vor Augen hat (v. 19023), spitzen sich nach seinem von der Hofgesellschaft in Karke als Liebesgeständnis aufgefassten Refrain zu:

*sus was er beider irre.
er wolde unde enwolde
Isolde unde Îsolde. (v. 19388ff.)*

Die doppelte Referentialisierungsmöglichkeit von Namen und Person hebt aufgrund von Tristans Gefangensein in der Sehnsucht nach der fernen und im Begehren der greifbaren Ysolt die korrekte Relationierung des sprachlichen Zeichens aus, d. h. Tristan verweigert die konsequente Unterscheidung, wie an anderer Stelle gezeigt wurde. Die Austauschbarkeit der Geliebten wird bei Thomas jedoch noch weiter getrieben: Im Fall von Tristans Streben nach einer Ersatzliebe mit Isolde Weißhand ist es zumindest ein weiblicher Körper gleichen Namens, der die Identität des Ersatzobjektes⁷¹¹ mit der Geliebten herstellt – im Statuensaal erzeugt allein der originalgetreue Körper die für Tristan

⁷¹⁰ Vgl. R LXXX, S. 142: „Tristram,“ hatte sie gesagt, „nimm diesen ring als erinnerung an unsere liebe...“ Ich zitiere nach folgender Ausgabe: Thomas, *Tristan*. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von Gesa Bonath, München 1985. Textstellen aus einem der vorliegenden Fragmente der Thomas-Version werden unter der Sigle Th zitiert, Überlieferungslücken, die mit der altnordischen Prosabearbeitung des Textes durch Bruder Robert geschlossen werden, unter der Sigle R, gefolgt von der Kapitelangabe der „Saga“ in römischen Ziffern und der Seitenzahl in der angegebenen Übersetzung von Bonath.

⁷¹¹ FRITSCH-RÖBLER, S. 351, sieht dagegen in der Statue bei Thomas kein Ersatzobjekt, sondern in der „unbelebten Statue der geliebten Blondin [...] steingewordene Erinnerung“ und in Isolde Weißhand „fleischgewordene Vergegenwärtigung“ der Geliebten, die Gottfried in Gestalt von Isolde Weißhand als „lebendes Abbild“ zusammenfasst.

offenbar ‚authentische‘ Identität Isolts. In der *liebe und geselleschaft* (v. 19121) mit Isolde Weißhand wie in Thomas' Bildersaal⁷¹² leitet Tristan das Bestreben

„den Namen (wieder) mit einem anwesenden Körper zu vereinen, was nichts anderes bedeutet, als das Zeichen als Zeichen zu tilgen und in die reale Präsenz des bezeichneten Gegenstandes kollabieren zu lassen. Die Gegenwart der einen und die Abwesenheit der anderen Isolde erscheint somit [...] als [...] treibendes Moment [der Verwirrung Tristans]: Das Verhältnis, in dem die beiden Isolden unter dem Aspekt von Ab- und Anwesenheit zueinander stehen, ist die Voraussetzung für Tristans Reduktionsbestrebungen, die mit dem Zeichencharakter die Erinnerung und somit alles Leid [...] zu löschen versuchen.“⁷¹³

An die Stelle der Venus, die Pygmalions Statue bei Ovid⁷¹⁴ Leben einhaucht, tritt Tristan, der die Isolt-Statue durch eine Vorrichtung unter der Brust zum Leben erweckt:

ihrem munde entströmte ein [...] lieblicher duft [...]... Dass aber dieser gute geruch aus der figur herauskam, war durch den kunstgriff bewirkt, dass Tristram unter der brustwarze ein loch an der brust angebracht und eine büchse mit den süßesten goldgemengten kräutern, die es in der welt gab, hineingesetzt hatte. Aus dieser büchse ragten zwei röhrrchen aus reinem golde, deren eines den geruch unten am nacken herausliess, da wo das haar mit dem fleische in berührung kam, während das andere in gleicher weise nach dem munde zu gerichtet war. Diese figur war an gestalt, schönheit und grösse so ähnlich der konigin Isond, als ob sie selbst da stünde, und so frisch als ob sie lebendig wäre. (R LXX, S. 141f.)

‚Lebenspendende‘ Weiblichkeit in Form der Venus ist durch findige Männlichkeit abgelöst, doch ist das Ergebnis „nur unvollkommenes Surrogat.“⁷¹⁵ Durch die schöpfende Hand Tristans, der nachbildet, was er begehrt, materialisiert sich in der Isolt-Statue die zuvor schon beschriebene, „konditionierte“ Weiblichkeitskonzeption:

⁷¹² Vgl. dazu MÜLLER 1997, S. 468f.: „Die Bilder simulieren nicht lebendige Gegenwart, sondern sind ein kostbares Gedächtnistableau [...]. Das Bild verweist auf Abwesendes; das Organ des Künstlers ist die memoria, die vergangene Sinneseindrücke, zur imaginatio umgeformt, festhält [...].“

⁷¹³ DRAESNER, S. 87.

⁷¹⁴ Wolfgang MOHR, Tristan und Isold als Künstlerroman, in: Gottfried von Straßburg, hrsg. v. Alois Wolf, Darmstadt 1973, 248-279, hier S. 275: „Die Erzählschemata, mit Hilfe derer dieses Erlebnis einer Gegenwartskunst [in Thomas' Bildersaal] dargestellt wird, sind zum Teil uralt. Tristan [zwingt] in diesen Szenen mythische Wesen in seinen Dienst [...]. Wenn er sein eigenes Kunstwerk umarmt und mit ihm Zwiesprache hält, geht er in die Rolle Pygmalions ein.“

⁷¹⁵ MÜLLER 1997, S. 471. Vgl. weiter MÜLLER 1997, S. 470: „Durch das Bild glaubt Tristan seine Isolation aufgehoben“, doch „[d]ie Begegnung ist defizitär,“ Isoldes Statue „ist bloße Projektionsfläche für die schwankenden Gefühle des Liebhabers.“

„Der Eindruck des Lebens kann nur entstehen, weil Tristan den Körper der Statue wie tote Materie behandelt, ihn verletzt und manipuliert, und zwar gerade an den Stellen, an denen die Illusion des Lebens die überlegte Kunstfertigkeit des Liebhabers behindern müßte. [...] Leben täuscht nicht der nackte Körper vor, sondern eine höfisch drapierte Kleiderpuppe, deren Mechanik geschickt verborgen wird.“⁷¹⁶

Bezeichnenderweise ist der Körper der Statue bei Thomas im Gegensatz zu Isoldes bei Gottfried ein geschlechtlich markierter Körper: Von der Brust der Statue ist die Rede, der Nacken erscheint als erotisierter Bereich, es fällt das Wort „Fleisch“, und ein „lieblicher Duft“ verleiht dem Stein Lebendigkeit. Im Bezug auf Körperlichkeit und Vitalität hebt Tristan die Asexualität und Künstlichkeit des Artefaktums der Weiblichkeitskonstruktion Isoldes in den zuvor besprochenen Passagen bei Gottfried auf. Der Weiblichkeitsentwurf in Thomas' Bildersaal zeigt deutlich die Interdependenz von *gender* und den hinter der Narration stehenden Erzählkomplexen, hier dem Pygmalionmythos: Von der Schamlosigkeit der Propoetus-Töchter angewidert, den ersten öffentlichen Prostituierten des Altertums, erschafft Pygmalion eine Statue aus weißem Elfenbein, der Venus Lebensatem einhaucht. Die Fähigkeit der Statue zu erröten als Zeichen ihrer Seele steht im Kontrast zu der Blutleere und Statuenhaftigkeit der Propoetiden, denen mit der Scham alle Farbe aus den Wangen gewichen ist. Pygmalion-Mythos und Tristanromane verbindet trotz ihrer Grundverschiedenheit im Hinblick auf ihre Verfahren mit dem Weiblichen der

„angestrengte[n] Versuch einer normativen Konditionierung, die sich im wesentlichen der Strategien raumzeitlicher und mentaler De-Mobilisierung, physischer und intellektueller Reduktionierung bedient [...]“.⁷¹⁷

⁷¹⁶ MÜLLER 1997, S. 468f.

⁷¹⁷ BENNEWITZ 1996, S. 7. Das Motiv der Immobilität/Immobilisierung der Frau ist, wie sich ja am Pygmalion-Mythos zeigt, von der Antike bis in die Moderne präsent und kein speziell mittelalterliches Phänomen. Vgl. beispielsweise die Erstarrung zur Salzsäule von Lots Frau auf der Flucht aus Sodom und Gomorra (1. Mose 19). Auch die Kleidung sorgte bis in die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verbunden mit Plage und Disziplinierung des weiblichen Körpers für Bewegungseinschränkung bis hin zu einer „Ruhigstellung“ der Frau. Die Mode garantierte Männern hingegen häufig deutlich mehr Flexibilität, Aktivität und Bewegungsfreiheit.

Isolts Funktion als Sexualtherapeutikum und Lustobjekt⁷¹⁸ entlarvt die Nichtigkeit des männlichen Primats und seiner dem weiblichen Körper zur Wahrung der weiblichen *êre* auferlegten Normierungsforderungen. Einmal mehr ist hier die Ordnung der Geschlechter nur oberflächlich noch gegeben: Wieder und diesmal im buchstäblichen Sinn, ist Isolt ein Geschöpf von Tristans Kunst, der den „Entschluß [fasst], mit Hilfe angelesener Ovid-Rezepte die alte Minne durch die neue zu liquidieren“⁷¹⁹:

und so oft er zu der figur der Isond kam, küsste er sie regelmässig und nahm sie in seine arme und umhalste sie, als ob sie lebte, und flüsterte ihr manches zärtliche wort zu über ihre liebe und ihren kummer... (R LXXXI, S. 145). Häufig küßt er es [das Bildnis Isoldes, M. U.], wenn er glücklich ist. (Th 945)

Am Ergebnis dieser Strategie wird Isolts Objektstatus ebenso deutlich wie die Artifizialität ihres Weiblichkeitsentwurfs. So sieht MERTENS die Minnegrotte als „Zuflucht der einverständigen Liebe, die Bildersaal-Grotte dagegen als Ort einer verbrecherischen selbstbezogenen Begierde“⁷²⁰, in der Isolt zum ersetzbaren Lustobjekt wird und zum

„Symbol der zwanghaften, dämonischen Bindung [...]. Tristan hat die lebende Isolt Weißhand, die er nicht begehren [...] kann, und die Statue, die nicht lebt und nur Reflex seiner Stimmungen ist. Beide sind Substitute für die wirkliche Isolt [...]“⁷²¹

Für Tristans Bedürfnis nach einer Isolde bzw. Isolt mag das eine Erklärung sein, was BEAUVOIR als Setzung des männlichen Subjekts durch die Absetzung von dem weiblichen ‚Anderen‘ bezeichnet. In diesem Mechanismus fungiert die Frau

„als Zeichen nicht nur der Essenz von Weiblichkeit, sondern auch für die Andere, in deren Spiegel oder Bild männliche Identität [...] ihre Definition findet. Weiblichkeit wird auch in Repräsentanzen als jenes Material installiert, durch welches [...] der Held, die Gesellschaft, die Kultur und deren Repräsentationen konstituiert

⁷¹⁸ So auch Jan-Dirk MÜLLER, *Pygmalion*, höfisch. Mittelalterliche Erweckungsphantasien, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 465-495, hier S. 470: „[D]as Erinnerungsbild löst Verlangen nach sinnlicher Präsenz aus [...]“ Vgl. Volker MERTENS, *Bildersaal – Minnegrotte – Liebestrank. Zu Symbol, Allegorie und Mythos im Tristanroman*, in: PBB 117 (1995), S. 40-64, hier S. 44 und 46, zur veränderten, beinahe pervertierten Verweisfunktion der Isolde-Statue.

⁷¹⁹ HUBER 1986, S. 127, zielt damit in erster Linie auf Tristans Überlegungen ab, sich mit Isolde Weißhand über seinen Liebeskummer wegen der blonden Isolde hinwegzutrusten. Diese Äußerung ist jedoch hier ebenso berechtigt, da Pygmalion sich ebenfalls bei Ovid findet (im X. Buch der *Metamorphosen*).

⁷²⁰ MERTENS, S. 45.

⁷²¹ MERTENS, S. 44f.

sind. Als mythisches Konstrukt ‚anders als der Mann‘ fungiert die Frau als Grund und Grenze, als Fluchtpunkt [...]. Die Ambivalenz der weiblichen Position liegt darin, daß sie Supplement zum Mann [...] ist. Sie ist fließend und undifferenziert, doch ihre Funktion ist, den Mann zu definieren [...].“⁷²²

Tristan materialisiert die Erinnerung an die abwesende Geliebte und den präsenten Namen in Form einer lebensechten Statue, die einen paradoxen Status von Weiblichkeit offenbart. Sie ist die inszenierte Abwesenheit der Geliebten⁷²³, dokumentiert ein nicht sublimierbares männliches Begehren und reproduziert literarisch verfügbare Stereotype von Weiblichkeit wie Passivität, Zur-Verfügung-Stehen, Stillhalten – Immobilität.⁷²⁴

Bei der weiteren Betrachtung der Isoldefigur wird sich allerdings zeigen, dass Dichotomien⁷²⁵, wie sie die o. g. Geschlechterrollencharakteristika implizieren und wie sie die bisherige Konstruktion der Geschlechterdifferenz in Gottfrieds *Tristan* bestimmt haben – Geist vs. Körper bzw. Kultur vs. Natur oder Aktivität vs. Passivität –, mit dem Einbrechen der Passion in das Geschehen aufgebrochen werden und Isolde an der männlichen Sphäre des Geistes und der Aktivität partizipiert. Diese Teilhabe kann eine Bedrohung der männlichen Überlegenheit bedeuten:

„[In] the medieval French tradition [...] male suitors imagine and indeed create, Pygmalion-like, the feminine beauty that enthalls them. But what happens when these seemingly brainless beauties speak?“⁷²⁶

⁷²² BRONFEN, S. 299.

⁷²³ Vgl. TERESA DE LAURETIS, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984, S. 13.

⁷²⁴ Vgl. HOF 1995b, S. 9.

⁷²⁵ Vgl. zum „dualistische[n] Weltkonzept“ bzw. zum „Sog des dualistischen Universalschemas“ sowie dem Artusroman als Ort der literarischen Auseinandersetzung mit diesem Phänomen WALTER HAUG, *Die Rollen des Begehrens. Weiblichkeit, Männlichkeit und Mythos im arthurischen Roman*, in: *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 247-267, hier S. 247f.

⁷²⁶ BURNS, S. 16.

4.2 Isoldes Emanzipation vom höfischen Weiblichkeitsideal: Sprache als Medium weiblicher Handlungsmacht und Überlegenheit

Isoldes Mutter demonstriert bereits, dass Weiblichkeit und Macht sich nicht ausschließen: Zwar ist König Gurmun derjenige, der Irland offiziell regiert, doch die Königin beeinflusst im Hintergrund seine Politik entscheidend.⁷²⁷ Sie besitzt Handlungsspielraum und Entscheidungsfreiheit: Sie verbürgt sich für Tristans Schutz (vgl. v. 9545ff.) und ist die für politische Entscheidungen wegweisende Instanz als Beraterin ihres Mannes (vgl. v. 9714ff.). Sie ist die Kontrahentin in der Gerichtsverhandlung gegen den falschen Truchsessen, und sie gibt ihm mit beißender Ironie zu verstehen, für wie gering sie ihn achtet und wie schändlich und unehrenhaft sein Verhalten ist. Sprache ist bereits hier Attribut weiblicher Macht.

„Als er sich [...] hinreißen läßt, [...] auf den Einwurf der jungen Isot, sie werde ihn niemals lieben, mit einer unverschämten Rede voller frauenfeindlicher Gemeinplätze zu antworten, wird er von der Königin förmlich in der Luft zerrissen.“⁷²⁸

Im Gegensatz zur politischen Macht ihrer Mutter verfügt Isolde über sprachliche Macht, und das etwa in Bezug auf die Regeneration männlicher Identität.⁷²⁹ Schon Tristans Versuch, durch Formen ästhetisierter Erinnerung, die Isolde-Statue oder den Isolde-Leich, ein Substitut für die Geliebte zu erzeugen, belegt die Bedeutung von Weiblichkeit für die männliche Identitätskonstitution. Zum andern steht Isoldes über die Sprache wirkende Handlungsmacht im Dienste ihrer Liebesbeziehung zu Tristan und deren Geheimhaltung.⁷³⁰

⁷²⁷ Vgl. Karin RINN, *Liebhaberin, Königin, Zauberfrau. Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200*, Göttingen 1996, S. 200f.

⁷²⁸ KELLERMANN-HAAF, S. 72.

⁷²⁹ Im Hinblick auf die Listen muss Brangäne ihrer Herrin erst auf die Sprünge helfen: *ir vrouwen lêrte si dô, /waz antwûrte ir gebaere/ze disen listen* [die Falle, die Marke Isolde gestellt hatte, M. U.] *waere*. (v. 13746ff.) Die zweite Lektion erhält Isolde in v. 14154f.

⁷³⁰ Allerdings gibt es Hinweise darauf, dass sie ihrer Mutter vergleichbar politisch agieren könnte. MÄLZER, S. 179, deutet jedenfalls Isoldes selbständigen Befehl zum Mord an Brangäne und Tristans vorgebliche Bitte an die Königin im Baumgarten, sich für ihn zu verwenden, als Andeutung ihres durchaus gegebenen Einflusses. Vgl. zur Handlungsmacht Isoldes auch S. 179, 207, 210, 221, 233, 239, 241, 245 und 263.

4.2.1 Isolde als (Re)Generator von Tristans Identität

Den Anknüpfungen an die antike Tradition des Kalokagathie-Ideals in den Gegenüberstellungen von Tristans und Isoldes Schönheit und Vollkommenheit anlässlich des Hofgerichts von Weisefort steht der schöne höfische Körper entgegen, der – wie Tristans Körper nach dem Kampf mit Morold und dem Kampf mit dem Drachen – für eine gewisse Zeit versehrt ist oder physische Defizite aufweist. Tristans Wiederherstellung, die auch seinen Körper in dessen sozialer Bedeutung und damit seine Identität betrifft, wird beide Male durch Frauen bewirkt, einmal durch die Königin, einmal durch die junge Isolde. Damit zeichnet sich bereits anlässlich der beiden Heilungen Tristans in Irland⁷³¹ ein Erstarcken des weiblichen Anderen als Gegenpol männlicher Macht ab.⁷³² Der unübertreffliche Held ist auf die Hilfe von Frauen angewiesen: Morolds vergiftetes Schwert hat Tristan eine schwelende, stinkende Wunde beigebracht, die ihn dahinsiechen lässt, ohne dass ein Arzt ihm helfen könnte. Dadurch, dass das Gift Tristan

... al den lîp ergienc
und eine varwe gevienc
sô jaemerlicher hande,
daz man in kûme erkande (v. 7271ff.).

entstellt die Wunde ihn völlig;

dar zuo gevie der selbe slac
einen sô griulichen smac,
daz ime daz leben swârte,
sîn eigen lîp unmârte. (v. 7275ff.)

⁷³¹ STERLING-HELLENBRAND, S. 168, zufolge „Ireland is constructed as woman’s space.“ Doch geht sie nicht der Frage nach, was die Ereignisse in Irland für Cornwall als ursprünglich männlichen Gegenort, soll heißen: für die dort verankerte Männlichkeitskonzeption Tristans für Konsequenzen haben.

⁷³² Ein lebensweltlicher Bezug zum Agieren von Königin Isolde, wie er etwa von RASMUSSEN 1993 bzw. 1996 wie auch von CLAASSEN hergestellt wird, hebt zwar durchaus die besondere Akzentuierung der Figur hervor, verfehlt aber in meinen Augen deren eigentliche Funktion, wird doch über die Isolden vor allem anderen die literarische ‚Erprobung‘ der männlichen Idealität vorgenommen. Gleiches gilt für den literaturpsychologischen Ansatz von STRASSER, die spekuliert: „[o]b nicht einer der möglichen Gründe für das Scheitern des Programms darin liegen könnte, daß man, anstatt rational Personen zum ergänzenden Du zu wählen, irrational genug, diskrepanten Wunschbildern und Phantasmen anheimfällt?“ Claassens These einer über Königin Isolde vermittelten Auseinandersetzung zwischen Matriarchat und Patriarchat läuft der kulturgeschichtlichen Basis des *Tristan* zuwider.

Tristan ist in einem „Prozess zunehmender Depersonalisierung“⁷³³ begriffen und erfährt eine soziale Isolierung aufgrund seiner Wunde, in der die soziale Konditionierung des adligen Körpers sichtbar wird: Sogar seine Freunde meiden ihn zunehmend:

*ouch was sîn meistez ungemach,
daz er daz alle zît wol sach,
daz er den begunde swâren,
die sine vriunde ê wâren (v. 7279ff.).*

Am Störfall des ‚aus der Form geratenen‘ höfischen Körpers zeigt sich am deutlichsten, dass der individuelle Körper über sich hinausweist auf den repräsentativen ‚öffentlichen‘ Körper⁷³⁴:

„Adlige Haltung erscheint in hervorragender Weise symbolisiert durch Modifikationen des Körpers und der Körpersphäre, durch Haar- und Barttracht, Kleidung und Insignien, Mimik, Gestik und Gebärden.“⁷³⁵

Dadurch kommt es aufgrund der körperlichen Deformierung des Hel-den zu seiner gesellschaftlichen Marginalisierung:

„Die Zerstörung des physischen Körpers zieht die des sozialen oder politischen oder kulturellen nach sich. Ein Verlust der körperlichen Integrität bedeutet auch einen Verlust der gesellschaftlichen Integrität.“⁷³⁶

⁷³³ BAISCH 2006, S. 149.

⁷³⁴ Vgl. hierzu D. Vance SMITH, *Body Doubles: Producing the masculine Corpus*, in: *Becoming Male in the Middle Ages*, ed. by Jeffrey Jerome Cohen und Bonnie Wheeler, New York u. a. 1997, S. 3-19. In seiner Studie idealisierter Bilder des mittelalterlichen männlichen Körpers zeigt er „not only that the medieval masculine body is imagined as an abstract body, but that its abstraction is the consequence of discourses concerning the materiality of the masculine body itself.“ Die Unterscheidung des physischen und des öffentlichen Körpers geht zurück auf Ernst KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957, der die Modi der Vereinnahmung des Körpers durch den politischen Diskurs offenlegt.

⁷³⁵ WENZEL 1990, S. 181.

⁷³⁶ KELLERMANN 1999, S. 56. Kellermann recurriert damit auf eine Eigenschaft höfischer Repräsentation, wie sie im Bezug auf die Neuzeit Jürgen HABERMAS beschreibt: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Berlin 1969, insbes. S. 14-24: Attribute einer Person stellen repräsentative Öffentlichkeit her. Zum Begriff, den Formen und Funktionen speziell höfischer Repräsentationen vgl. den Sammelband: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hrsg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, etwa im Hinblick auf den Zusammenhang von physischem und sozialem Körper WENZEL 1990, S. 180: „Repräsentation trägt [...] bei zur Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Rangunterschiede und ermöglicht Kommunikation und Integration in einer unvollständig integrierten Lebenswelt.“

Heilung in Irland durch Königin Isolde kann Tristan nur durch einen vorübergehenden Identitätswechsel erlangen. Als Spielmann Tantris wird er von Königin Isolde geheilt. Diese Wiederherstellung ist aber nur eine partielle:

„[S]eine gesellschaftliche Repräsentanz erschöpft sich in der sozial inferioren Rolle des Spielmannes Tantris. Die einstige Harmonie von innen und außen, die auch die gesellschaftliche Position umfasst, bleibt hier in Irland zunächst noch aus.“⁷³⁷

Zur Übereinstimmung gelangen Tristans Körper und seine Identität erst wieder in der Erkennung von Tristans sozialem adligen Körper nach dem Drachenkampf durch Isolde im Bad. Vom Gestank der Drachen- zunge in einen todesähnlichen Schlaf versetzt, wird Tristan von den Isolden und Brangäne gefunden, wobei die „Segmente des ritterlichen Tristan“⁷³⁸ gesondert weggetragen werden, „getrennt von seinem physi- schen Körper, denn der gehört Tantris.“ Mit der endgültigen Heilung Tristans, d. h. auch seines repräsentativen Körpers, beginnt ‚Isoldes Part‘. Aus ihrer eindringlichen Musterung Tristans im Bad ergibt sich für sie ein „Systemfehler“⁷³⁹. Denn:

*ein lîp alsô gebaere,
der sô getugendet waere,
der sollte guot und êre hân. (v. 10027ff.)*

Wieder sind es Arme und Beine, *an den ez offenliche schein,/daz er sô tougenliche hal.* (v. 9998f.) An dieser Stelle wird noch deutlicher als bei Tristans Zurüstung zum Moroldkampf, dass Arme und Beine vielmehr Indikatoren von Adel sind als von Geschlecht.⁷⁴⁰

Die „Neuschöpfung Tristans durch Isoldes Augen, Hände, Intellekt und Sprache“⁷⁴¹, die durch eine Inspektion von Tristans Rüstung und Waffen erfolgt, basiert auf der Auffassung von höfischer Repräsentation

⁷³⁷ KELLERMANN 2002, S. 145.

⁷³⁸ Hier und im Folgenden KELLERMANN 2002, S. 148.

⁷³⁹ Vgl. dazu HAHN, S. 398: „Diese Möglichkeit, sich den Augen des jeweiligen Gegen- übers mitzuteilen beziehungsweise, umgekehrt, das Wesen einer Person oder das von ihr Mitgeteilte über charakteristische sichtbare Zeichen zu erkennen, hat die Literatur des Mittelalters [...] sehr hoch eingeschätzt.“ Jüngst hat noch einmal MÜLLER 2007, S. 51, darauf hingewiesen, dass „[k]eine *nutritura* [...] die *natura* außer Kraft setzen, keine Verkleidung die *art* auf Dauer zum Verschwinden bringen [kann].“

⁷⁴⁰ So zeigt etwa SCHULTZ, S. 95, dass schöne Körper im *Tristan* nicht ihr Geschlecht preisgeben, aber ihren Stand, „even when the noble bodies look *least* courtly and the desi- rable bodies look *most* beautiful.“ Vgl. auch S. 96, 105, 127, 129f. und 187f.

⁷⁴¹ KELLERMANN 2002, S. 148.

als den „standardisierten Muster[n] höfisch-adligen Verhaltens, die eine hauptsächlich symbolisch-verweisende Bedeutung haben“, darunter „die öffentliche Darstellung signifikanter Statuspositionen“⁷⁴², basierend auf „eine[r] harmonische[n] Zuordnung von Statuspositionen, von Innen und Außen adliger Erscheinung, von materiellen Zeichen und ihrer immateriellen Sinngebung.“⁷⁴³ In den beiden Aspekten – gesellschaftlicher wie geschlechtlicher Identität, Waffen und Körper, stellvertretend für *guot unde lîp* – wird der Exkurs über die Unteilbarkeit der Person wieder aufgegriffen:

*sô muoz ie guot unde lîp
mit gemeinlichen sachen
einen ganzen namen machen.
und werdent s'aber geschieden,
sone ist niht an in beiden. (v. 5708ff.)*

Die Scharte im Schwert von Tantris, in die der Morolds Kopf entnommene Splitter von Tristans Schwert passt, bringt die Erkenntnis:

*„... Tantris“ sprach si „und Tristan,
dâ ist binamen heinliche an.“
nu si die namen begunde
zetrîben in dem munde,
nu geviel si an die buochstabe,
dâ man sie beide schepfet abe,
und vant in disem al zehant
die selben, die s'in jenem vant.
nu begunde s'an in beiden
die sillaben scheiden
und sazte nâch alse vor
und kam rehte ûf des namen spor.
si vant ir ursuoche daran.
vür sich sô las si Tristan,
her wider sô las si Tantris.
hie mîte was si des namen gewis. (v. 10107ff.)*

Somit wird Weiblichkeit zur regenerativen Kraft ‚gestörter‘ Männlichkeit:

„Tristans Schwert und seine Person [...] waren nicht ganz. Mit dem fehlenden Eisenstück macht Isolde das Schwert, mit dem richtigen Namen den hochgeborenen Adligen Tristan *einbaere* [v. 10083, M. U.] und erschafft somit Tristan in sei-

⁷⁴² WENZEL 1990, S. 175.

⁷⁴³ WENZEL 1990, S. 175f.

ner repräsentativen Körperlichkeit [...]. Isoldes Scharfblick hat einen neuerlichen Identitätswechsel herbeigeführt: aus Tantris wurde Tristan.“⁷⁴⁴

Die Waffe des Heros, die sich auf ihn selbst richtet, ist ein Verweis auf die Brüchigkeit des gerade restituierten Heldentums, eine Gefahr, der der Münchner Codex seinen Helden nicht in dieser Brisanz aussetzt:

„Auch wenn der Straßburger in dieser Episode der Vorstellung, dass Isolde als Rächerin agieren könnte, nur Raum gibt, um sie sogleich wieder zu negieren, ist der Redaktor des Cgm 51 dieser Konzeption der Isoldefigur nicht gefolgt. Mehrere Eingriffe des Bearbeiters belegen, dass der Figur der Isolde auch nur die Vorstellung einer Rache am Todfeind nicht zugestanden wird. Zwar wird Isolde der Griff zum Schwert und damit die Möglichkeit zum Vollzug der Rache an Tristan nicht völlig verweigert, aber der Szene wird erheblich weniger Erzählraum zur Verfügung gestellt. [...]“⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ KELLERMANN 2002, S. 149. Dagegen MÄLZER, S. 101: „Schon früh wird in Gottfrieds Epos erkennbar, daß das Abhängigkeitsverhältnis des Mannes von der Frau aus dem Ur-Tristan in der Konstellation zwischen Tristan und Isolde aufgehoben ist; vielmehr herrscht hier das Wechselspiel eines ständigen Gebens und Nehmens einer Partnerschaft vor, die auf Affinität, Verständnis, gegenseitiger Unterstützung und Inspiration basiert. Damit wird in der Geschlechterbeziehung eine neue [...] und für das mittelalterliche Denken innovative und ‚utopische‘ Dimension einer Partnerschaft von Mann und Frau eröffnet, die aus dem Ungenügen an den zeitgenössischen Beziehungen zwischen den Geschlechtern erwächst und gleichzeitig auf ein Rollenverständnis vorausweist, das erst Jahrhunderte später gelebt werden sollte.“ Diese anachronistisch romantisierende Sicht erfasst die Liebeskonzeption des *Tristan* nur oberflächlich, der nicht die moderne Idee einer ‚Partnerschaft‘ zugrundeliegt, sondern ein literarisches Konzept, basierend auf dem Phänomen des *amour passion*, der ganz anders gelagert ist als die partnerschaftliche Liebe. Vgl. zur Neuordnung der Geschlechterdifferenz im Code des *amour passion* Niklas LUHMANN, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982, S. 77ff. und Kap. 5.1.2. Für GEROK-REITER, S. 176, ist es dagegen „primär [...] das Wissen um seine negativen (Kehr-)Seiten [als Mörder und Lügner, M. U.]“ über das „[d]as Erkennen des Anderen diesseits seiner höfisch-repräsentativen ‚Haut‘ verläuft.“ So sieht sie auch Isoldes Andersartigkeit über ihre „nicht-idealen Züge – Angst, maßlose Emotionalität einerseits, Skrupellosigkeit, Kunst des Lügens andererseits –“ markiert. Doch Isoldes „brüskierende Emotionalität jenseits einer höfischen Disziplinierung des Körpers“, diese „Ästhetik der Negation“ oder auch „Ästhetik der Negativität“ wird nicht als Darstellungsform der Passion mit der leidenschaftlichen Liebe in Verbindung gebracht.

⁷⁴⁵ BAISCH 2006, S. 165. Dass Isolde nicht in der Lage ist, Tristan zu töten, entspricht der zeitgenössischen Rechtssprechung, wie KROHN 1998, S. 162, mit Verweis auf das Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, hrsg. v. A. Erler und E. Kaufmann, Bd. 1, Berlin 1964, S. 459ff., zeigt: „Die Frau hatte im Mittelalter nicht das Recht, Blutrache zu üben [...]“. Vgl. dazu auch den Befund von BAISCH 2006, S. 167, zu Cgm 51: „Während im ungekürzten Text [...] Isoldes Ambivalenz gegenüber dem Freund/Feind Tristan dargestellt wird, betont der Redaktor von M durch zwei weitere Kürzungen, dass Gewalt keine Lösungsstrategie bei Konflikten darstellt, sofern eine Frau diese ausüben möchte.“

Wenn Tristan durch Isoldes Fähigkeit zur Decodierung seines Inkognitos an dieser Stelle beinahe Opfer dessen wird, das er selbst Isolde zuvor vermittelt hatte, wird deutlich, dass das Potential zum Umstoß der männlichen, für sich den Intellekt beanspruchenden Ordnung in ihr selber liegt. Deren Gefährdung arbeitet der Münchner ein zweites Mal im Bad konkret entgegen, indem er „[a]uch die zweite Attacke der Königstochter [...] ebensowenig zu[lässt] wie einen Tristan, der um Gnade fleht.“⁷⁴⁶ Doch ist in M auch insgesamt das Bestreben zu beobachten, das Geschehen zu harmonisieren und die durch die Ehebruchsinne erschütterte (männliche) Ordnung zu stabilisieren. Deren subversive Kraft wird mit dem Einbruch der Liebe freigelegt. Im Zuge dieser zweistufigen „Heilung des Ritters Tristan“⁷⁴⁷ wird bereits die weibliche Sprachmächtigkeit erkennbar.

PETRUS W. TAX sieht die junge Isolde auch schon an Tristans erster Heilung beteiligt, weil sie im Text erst als mit der Unterrichtung Isoldes abgeschlossen erscheint:

*si kunde schriben unde lesen.
nu was ouch Tristan genesen
ganz unde geheilet garwe,
daz ime lîch unde varwe
wider lûteren begunde. (v. 8141ff.)*

So stellt auch der Erzähler nach Tristans Rückkehr aus Irland fest:

*der wol gemuote Tristan
der greif dô wider an sîn leben.
im was ein ander leben gegeben:
er was ein niuborner man. (v. 8310ff.)*

4.2.2 „lameir al eine tuot mir wê“⁷⁴⁸: Isoldes Initiative zum Liebesgeschehnis

Die Verfügbarkeit der Musik als Instrument zur günstigen Beeinflussung des Romangeschehens⁷⁴⁹ endet für Tristan nach der Rückgewin-

⁷⁴⁶ BAISCH 2006, S. 166.

⁷⁴⁷ KELLERMANN 2002, S. 147.

⁷⁴⁸ v. 12010.

⁷⁴⁹ Vgl. hierzu STEIN 1980, S. 605ff., dessen Meinung nach sich die Musik bereits mit Isoldes betörendem Spiel und sirenengleichem Gesang beginnt, gegen ihren „Urheber“ Tristan zu wenden, da der Preis Isoldes die Brautwerbungsmission auslöst und Tristan ab da seine gesellschaftliche Souveränität einbüßt. STEIN 1980, S. 601, konstatiert ab diesem Moment für Tristans Musik: „Wirkungslosigkeit und Ohnmacht der epischen Wirklichkeit gegenüber, andererseits geschehensbezogen negativer Einfluß auf Tristan“, insofern als

nung Isoldes aus Gandins Hand.⁷⁵⁰ Je weniger die Musik als Medium männlicher Macht wirkt, umso weniger wird auch Tristans Dominanz als Held des Geschehens und umso mehr Einfluss gewinnt Isolde. In diesem Punkt ist STEIN zu widerlegen, dem zufolge „die ohnmächtige Macht der Musik sich Tristans *und* Isôts mehr und mehr bemächtigt, [...] gleich einem Narkotikum [...]“.⁷⁵¹ Auch GNAEDINGERS Behauptung, „[a]uf Zwischenstrecken bleibt Musik und Gesang vergessen, die Tonwelt verstummt da, denn weithin findet sich nichts, das den Klang übernehme“⁷⁵², übersieht die Sprache als Artikulationsform weiblicher Macht, die die Musik als Antrieb der weiteren Handlung substituiert. Zwar konstatiert GNAEDINGER „Haupterzählung und Lied stehen parataktisch nebeneinander“⁷⁵³, doch erfolgt keine interpretierende Funktionalisierung des Befundes hinsichtlich seiner Bedeutung, etwa für die Figurengestaltung. Hier setzen meine Untersuchungen an, denn dort, wo die Tonwelt verstummt, emanzipiert Isolde sich vom Objekt männlicher Handlungsmacht zum handelnden Subjekt, während Tristan zunehmend eine Statistenrolle übernimmt⁷⁵⁴. Das von Isolde ausgehende Liebesgeständnis auf der Rückreise von Irland nach Cornwall kann als Symptom dafür gesehen werden, dass Gottfried an der Peripetiestelle des Romans mit der üblichen Rollenverteilung bricht, sind doch

„die ‚männlichen‘-, ‚weiblichen‘ Rollen offenbar auf beide Geschlechter verteilt. Zumindest in der Minnemetapher hat auch die Frau das Recht zu jagen, wie überhaupt der Frau in der Tristanfabel häufig der aktive Part zufällt.“⁷⁵⁵

Minne die verwaerinne (v. 11908) nähert die Verkoster des Trankes aneinander an, lässt sie einander umkreisen.⁷⁵⁶ Damit werden die Körper

Tristans Musik in der Gandin-Episode zwar zur Zurückgewinnung Isoldes führt, aber nichts an der epischen Realität ändert, und im Folgenden als Mittel der Realitätsverweigerung (Petitcris Schelle) bzw. -flucht (Minnegrotte) fungiert und schließlich fehlrezipiert zum Auslöser des Endes wird.

⁷⁵⁰ Vgl. auch S. 165.

⁷⁵¹ STEIN 1980, S. 605, Kursivierung M. U.

⁷⁵² GNAEDINGER, S. 10f.

⁷⁵³ GNAEDINGER, S. 11.

⁷⁵⁴ Vgl. dazu S. 179, 200, 210, 221, 233, 239, 241, 245 und 263.

⁷⁵⁵ HUBER 1986, S. 53. In Anspielung auf hermaphrodite Züge im *Tristan* resümiert er: „So bewahrt der ‚Tristan‘ Gottfrieds trotz seiner höfischen Aufmachung Merkmale einer älteren und reicheren Rollenverteilung, als [...] etwa der militant patriarchale ‚Erec‘ Chrétien und Hartmanns [...]“.

⁷⁵⁶ Wenn Tristan und Isolde abwechselnd ... *rôt unde bleich*,/als ez diu Minne in understreich (v. 11919f.) werden, entspricht das der Augustinischen Zeichentheorie, die HAHN, S. 397, in Bezug auf die Personerkenntnis folgendermaßen fasst: „Das Spezifische der psychi-

der Liebenden als „Leinwand“ imaginiert, auf der sich „die personifizierte Minne“ mit ihrer symptomatischen Physiognomie „einschreibt“. ⁷⁵⁷ Isolde forciert die Annäherung –

*Îsôte rede und ir begin
daz was vil rehte in megede wîs.
si kam ir trût und ir amîs ... (v. 11936ff.) –*

und initiiert die Berührung, den nächsten Schritt hin zur gegenseitigen Offenbarung ihrer beider *ungemach* (v. 12033):

*si stiurte unde leinde sich
mit ir ellebogen an in.
daz was der belde ein begin.
ir begunde ir herze quellen,
ir süezer munt ûfswellen,
ir houbet daz wac alles nider. (v. 11970ff.)*

Spätestens Isoldes *lameir*-Wortspiel (vgl. v. 11985ff.) ⁷⁵⁸ zeigt, dass die Gestaltungsmacht über die fiktive Wirklichkeit bei ihr liegt. Sie agiert, Tristan reagiert:

*sus begunde er sich versinnen,
l'ameir daz waere minnen,
l'ameir bitter, la meir mer.
der meine der dûhte in ein her.
er übersach der drier ein ... (v. 11993ff.),*

Erst als Isolde ihn direkt auf die Bedeutung ‚Liebe‘ der Homonyme hinweist, begreift Tristan und gesteht ihr seinerseits seine Liebe. Dabei nimmt Tristans Erwiderung vorweg, wohin ihn diese Liebe schließlich bringen wird:

*„... herzevrouwe, liebe Îsôt,
ir eine und iuwer minne
ir habet meine sinne
gâr verkêret unde benomen,
ich bin ûzer wege komen
sô starke und alsô sêre ...“ (v. 12016ff.)*

schen Persönlichkeit in ihrer gefühlsmäßigen und intellektuellen Individualität ist durch Zeichen nach außen vermittelt [...]: Denn der einzige Grund, etwas anzudeuten, das heißt ein Zeichen zu geben, liegt darin, das, was derjenige, der das Zeichen in seiner Seele trägt, hervorzunehmen und in die Seele eines anderen überzuleiten.“

⁷⁵⁷ KOCH, S. 264.

⁷⁵⁸ Im Spiel mit den Homonymen bewahrheitet sich auf sprachlicher Ebene eine Feststellung HAHNS im Hinblick auf die Personerkennntnis, S. 420, derzufolge in der Literatur des Mittelalters „[i]mmer wieder [...] die Zeichen aufgespürt, in ihrem Verhältnis zum Gemeinten befragt und – oft vorsichtig tastend – als Schlüssel benutzt“ werden.

Die weibliche Instrumentalisierung von Sprache basiert darauf, dass Isolde ihren Worten die beabsichtigte Bedeutung durch den Ausschluss aller ihrer übrigen denkbaren Inhalte verleiht, die bei ihrem Adressaten nur dann zur Entschlüsselung führt, wenn dieser sie in den intendierten Kontext einordnen kann. Etwa im Fall von *lameir*, wo sie hinter der Homonymie der unverfänglichen Bedeutungen ‚Meer‘ und ‚Bitterkeit‘, die sie auf Tristans Nachfrage hin als nicht gemeint ausschließt, die Offenbarung ihrer Liebe verbirgt⁷⁵⁹:

„nein hêrre, nein! waz saget ir?
der dewederez wirret mir,
mirn smecket weder luft noch sê.
lameir al eine tuot mir wê.“ (v. 12007ff.)

Auf diese Weise stellt Isolde in ihren Sprechakten die Bedeutung des Gesagten erst unmittelbar und willkürlich her. Isoldes sprachliche Macht lebt von der „Pluralität der Möglichkeiten, einer Lautgestalt Bedeutung zuzuordnen [...]“.⁷⁶⁰ Das hier zugrundeliegende Sprachmodell und die Theorie vom *arbitraire du signe*⁷⁶¹ von FERDINAND DE SAUSSURE verbindet die Basis einer arbiträren Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, d. h. dass Polysemie und Homonymie möglich sind und sich der sprachliche Wert eines Zeichens erst durch die Beziehung zu anderen Zeichen ergibt.⁷⁶²

⁷⁵⁹ Vgl. Walter HAUG, Das Geständnis: Liebe und Risiko in Rede und Schrift. Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, hrsg. v. Horst Wenzel, Berlin 1997 (= Philologische Studien und Quellen; 143), S. 23-41, hier S. 26: „Das Risiko, das äußere, der Bruch von *ere* und *triuwe*, und das innere, das Risiko der Preisgabe, die Ungewißheit, die totale personale Gefährdung, dieses doppelte Risiko wiegt hier dermaßen schwer, daß die Enthüllung nur in kleinen Schritten vor sich gehen kann, in einer versuchsweisen Erkundung des Anders, als Vorstoß von der Mehrdeutigkeit zur Eindeutigkeit, bis die Schranke schließlich zusammenbricht.“ Die von Haug exemplarisch untersuchten Liebesgeständnisse im *König Rother*, im *Tristan* und im *Lancelot* gehen bezeichnenderweise jeweils auf weibliche Initiative zurück, es ist die Frau, die das doppelte Risiko eingeht. Dasselbe gilt für Blanschefflurs Andeutung ihrer Liebe gegenüber Riwalin (v. 749ff.).

⁷⁶⁰ DRAESNER, S. 85.

⁷⁶¹ Vgl. Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, posthum hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, Lausanne u. a. 1916.

⁷⁶² Vgl. LAQUEUR, S. 37: Gleiches gilt für die diskursive Produktion von *gender*, nämlich „daß die Beziehung zwischen einem Organ als Zeichen und dem Körper, der es angeblich validiert, eine willkürliche ist, nicht anders als die Beziehung zwischen Zeichen. Immer mag der männliche Körper den Standard im Spiel der Bedeutungen setzen, aber er ist einer, dessen Status durch seine reuelose historische Unbeständigkeit unterminiert ist.“

In der Dialogregie des Liebesgeständnisses manifestiert sich der Umbruch in der bisherigen Ordnung der Geschlechter: Isolde partizipiert an der bisher Tristan vorbehaltenen, d. h. maskulin besetzten Handlungsmacht, während Tristans bisherige Beherrschung des Geschehens sich in ein Reagieren auf die von Isolde gelenkten Ereignisse wandelt.⁷⁶³ Wenngleich der Titel wie Tristans Anteil am Geschehen den Text unbestritten als „Tristanroman“ ausweisen – dementsprechend fällt der Interpretationsteil, der Tristans Maskulinität behandelt, auch umfangreicher aus –, steht doch Isolde am Wendepunkt des Geschehens im Zentrum: Zwar ist hier die Eigeninitiative der Protagonistin noch an Tristans Nähe gebunden, doch am Markehof wird Isolde schließlich ohne ihn aktiv, dessen Aktivitäten zunehmend um sich selbst kreisen. In Markes Bett angekommen, tritt Isolde über die Instrumentalisierung von Sprache aus Tristans Schatten heraus.

4.2.3 Isoldes Listen: Weibliche Winkelzüge gegen männliches Miss-trauen

Den Auftakt der Sequenz von Listen bildet Brangänes Beilager mit Marke an Isoldes Stelle, um *Îsôte wîpheit* (v. 12425) zu vertuschen. Isoldes Plan funktioniert nur aufgrund von Markes undifferenzierter Wahrnehmung der Frau bzw. des Frauenkörpers in seinem Bett:

*in dûhte wîp alse wîp ...
ime was ein als ander.
an ietwederre vander
golt unde messinc.
ouch leisten s'ime ir teidinc
alsô dan und alsô dar,
daz er nie nihtes wart gewar. (v. 12666ff.)*

Dabei „ist Erkennen lernbar, eine Kunst, die dem *wîsen* man eignet und dem *tôren* fehlt. Nur Dumme werden vom Schein getrogen [...]“.⁷⁶⁴

⁷⁶³ Vgl. zur Verteilung von Handlungsmacht S. 179, 200, 207, 221, 233, 239, 241, 245 und 263.

⁷⁶⁴ HAHN, S. 433. Diese kritisch-hinterfragende Haltung, die HAHN, ebenfalls S. 433, zufolge für Marke als Herrscher besonders wichtig ist, fehlt ihm jedoch.

Weiterhin trägt der weibliche Status als passives Objekt, an dem sich die männliche Lust vollzieht, zum Erfolg der List⁷⁶⁵ bei.

Aus Angst, Brangäne könne Gefallen an Marke finden und ihn über den Betrug aufklären, will Isolde ihre Mitwiserin im Anschluss an die Hochzeitsnacht umbringen lassen. Auffallend ist, dass der Mordplan für Brangäne (v. 12723ff.) zum Einsatz kommt, ohne dass ihre *wîpheit* ihn vereitelt, während sie Tristan nicht töten konnte (vgl. v. 10254ff.). Mord ist demnach – nicht nur in Gottfrieds *Tristan* – eine Frage des Geschlechts: Frauen töten nach Möglichkeit keine Männer und sie töten – wenn überhaupt – indirekt, d. h. sie bedürfen in der Regel männlicher Komplizenschaft.⁷⁶⁶ Unweiblich ist auch der Einsatz von Listen, wie prinzipiell alle

„Handlungen, bei denen sich äußerer Anschein und innere Motivation nicht decken, soziale Strategien, wie sie Männer durchaus einsetzen sollen, sind für Frauen nicht erwünscht, denn *einvalt stet den vrouwen wol*.“⁷⁶⁷

Mit diesem Weiblichkeitsideal, mit dem Isolde in Irland noch konform ging, bricht sie in Cornwall. Der neue Entwurf von Weiblichkeit am Markhof fußt auf der Manipulation von und durch Sprache.

Isolde tappt zwar zunächst in die von Marke ausgelegte Schlinge, dessen Misstrauen Marjodo geweckt hat⁷⁶⁸, als sie sich in Tristans Obhut als am besten aufgehoben bezeichnet. Sie ist es aber, die nach der vierten ‚Runde‘ die Entkräftung von Markes Verdacht für sich verbuchen kann. Wenn auch zuvor Brangäne zweimal intervenieren muss, so bleibt das

⁷⁶⁵ Erfolgreiche Täuschungen im *Tristan* beruhen auf einer vollkommenen Illusion von Unschuld, wie C. Stephen JAEGER, *The Testing of Brangane: Cunning and Innocence in Gottfried's Tristan*, in: JEGP 70 (1971), S. 189-206, hier S. 203, feststellt.

⁷⁶⁶ Auch Kriemhilds Rache bedarf der männlichen Exekutive, und ihre von eigener Hand an Hagen geübte Rache mit Siegfrieds Schwert bedeutet eine harte Schmach, die sie mit ihrem Leben bezahlen muss (vgl. 2373ff.).

⁷⁶⁷ WEICHSELBAUMER 2002, S. 175. Die kursiv gesetzte Passage ist ein Zitat aus dem *Wälschen Gast*: v. 849. Thomasin, v. 841ff. zufolge sollen auch Sprache und Intellekt versteckt werden: Wenn eine Dame *dan hât sinnes mēre, / sô hab die zuht und die lēre, / erzeig niht waz si sinnes hât: / man engert ir niht ze patestât*. Vgl. zu dieser „Forderung nach Unsichtbarmachen des (trotzdem noch vorhandenen) Intellekts“ BENNEWITZ 1996, S. 8.

⁷⁶⁸ DAVIDSON, S. 25, begründet mit Markes Abhängigkeit von zweifelhaften Ratgebern seine eben im Zuge der Ehebruchshandlung immer stärker hervortretende Schwäche: „On the one hand, he is altogether too willing to listen to others and to let them dictate his course of action. Furthermore, if we are to judge a ruler by the quality of his councilors, then we can have only a low opinion of Mark for taking the advice offered by these two ignoble creatures [Marjodo und Melot, M. U].“

Spiel mit sprachlichen Inhalten und Doppeldeutigkeiten (vgl. v. 13748ff., 14154f.) in den Bettgesprächen doch den Frauenfiguren vorbehalten (vgl. v. 13673-14234): „Isolde und Brangäne handeln nach einer Logik der Täuschung, die kaum elaboriertere Formen annehmen könnte [...]“.⁷⁶⁹ Dank Brangänes Rat schlägt also Markes zweite List fehl. Markes Schwäche für Isolde ist einkalkuliert, um *zwîvel und arcwân* zu vertreiben, die das Verhältnis zu Tristan bedrohen. (*S*)*iuftende* (v. 13880) und unter Tränen,

*daz sî dem einvalten man
sînen zwîvel allen an gewan
und wol gesworen haete,
daz sî'z von herzen taete* (v. 13891ff.),

wirft sie Marke vor, sie nicht zu lieben, wenn er es fertigbringe, sie zurückzulassen, um auf Wallfahrt zu gehen.

„Ausdrücklich wird hier Weinen als Körpertechnik gezeigt, die strategisch eingesetzt werden kann. Die Ausdrucksfunktion des Weinens wird von Isolde funktionalisiert, zugleich wird der Wahrheitsanspruch dieses emotionalen Zeichens für die Rezipienten unterlaufen.“⁷⁷⁰

Es sind die ‚Waffen‘ einer Frau:

*... an den vrouwen allen
enist nîmêre gallen,
alsô man ûz ir munde giht,
noch enhabent dekeiner trûge nîht
noch aller valsche keinen,
wan daz si kunnen weinen
âne meine und âne muot,
als ofte sô sie dunket guot.
Îsôt, diu weinde starke.* (v. 13895ff.)

Dieser Erzählerkommentar, der das Wissen um die weibliche Fähigkeit des manipulierenden Weinens als Allgemeinut klassifiziert, fehlt in Cgm 51. BAISCH vermutet hinter dem Verzicht auf diesen „misogynen

⁷⁶⁹ BAISCH 2006, S. 191.

⁷⁷⁰ KOCH, S. 274. KOCH, S. 274, verweist ferner auf eine Funktionalisierung des Weinens in entgegengesetzter Weise durch Isolde in ihrer Antwort auf Markes Frage, wie sie sich in seiner Abwesenheit die Zeit vertrieben habe (vgl. v. 14956ff.): „Hatte sie in der vorhergegangenen List mittels willentlich hervorgebrachter Tränen authentische Trauer simuliert, so erklärt sie nun ihre ‚echte‘ Traueräußerung zu absichtlich evozierten Tränen ohne Ausdrucksfunktion.“

Kommentar⁷⁷¹ die an anderer Stelle bereits angesprochene Tendenz, „die Isoldefigur zu positivieren.“⁷⁷²

Als Marke, durch Isoldes heftige Reaktion nur zu gerne wieder von seinem Zweifel abgebracht⁷⁷³, ankündigt, die Königin Tristans Schutz anzubefehlen, heuchelt Isolde Abscheu vor Tristan. Seine Freundlichkeit ihr gegenüber sei so falsch wie ihre, die sie Tristan nur um Markes willen zeige (vgl. v. 13947ff.). Isolde bekräftigt:

*„... swar ir wellet, dar wil ich,
ir eine enwendet es mich
und es enirre mich der tât.“
sus lôsete diu lôse Îsôt
wider ir hêrren unde ir man,
bis daz si'm lôsend an gewan
bediu zwîvel unde zorn
und er wol haete gesworn,
daz ir ernest waere. (v. 14001ff.)*

Eine solch dreiste Verstellung lässt der Münchner Codex dagegen nicht zu:

„Dass die Königin hier explizit ihre Verstellungskünste gegen den Geliebten richtet – zwar nur als ein Mittel in einer auf Marke bezogenen Täuschungsrede –, dieser Sachverhalt findet sich nicht im Text des Cgm 51. Der Schatten der Täuschung fällt in dieser Fassung von Gottfrieds Text nicht auf die Liebe des Paares. Damit scheint ebenso Isoldes Befähigung zu höfischer Intrigue eingeschränkt.“⁷⁷⁴

Das Grundmuster des ersten Wechsels von Markes List und Isoldes Gegenlist – unvorsichtige Antwort Isoldes, die Markes Misstrauen wieder erwachen lässt – Rat von Brangaene – Zerstreuung von Markes Argwohn – wiederholt sich, als Marke in der dritten Nacht Isoldes Hass auf die Probe stellt: Wenn Tristan Isolde so zuwider sei, wolle er ihn fortschicken. Isoldes Intervention zugunsten von Tristans Verbleib in Cornwall mit der Begründung, man könne zum Schutze des Landes nicht auf Tristan verzichten, schürt Markes Zweifel erneut. Wiederum berät Brangäne Isolde, wiederum gewinnt die Königin Markes Vertrauen, wiederum streicht der Bearbeiter von M Isoldes Antwort, ihr

⁷⁷¹ BAISCH 2006, S. 190.

⁷⁷² BAISCH 2006, S. 190.

⁷⁷³ Vgl. HAHN, S. 441: „Es ist das Problem Markes im ‚Tristan‘, der an der Dialektik von Wahrheitssuche und Erkenntnisverweigerung zugrunde geht.“ In Markes Fall „deckt sich Betrug mit Selbstbetrug, insofern der Betrogene gar nicht erkennen will.“ Vgl. dazu auch den Exkurs über „*diu blintheit der minne*“ (v. 17723-17816).

⁷⁷⁴ BAISCH 2006, S. 191.

Bemühen um Tristans Abwesenheit.⁷⁷⁵ Sie versichert Marke ihrer ewigen Dankbarkeit, wenn er sie von Tristan befreie. Marjodo solle sie in Markes Abwesenheit beschützen; ließe Marke Tristan allein zurück, sei zu fürchten, dass er die Macht an sich reiße. Noch wichtiger als die Sorge um das Wohl des Landes allerdings sei ihr, ihn auf seiner Reise begleiten zu dürfen. Erneut ist Brangänes Schläue gefragt, denn: „Isolde redet vergeblich: Marke erkennt, dass sie für Tristan redet. Der alte Zustand des Verdachts bemächtigt sich wieder des Königs.“⁷⁷⁶ Während Gottfried weibliche Schläue in einer vierten Listnacht triumphieren und so die Episode von List und Gegenlist in einem „Unentschieden“⁷⁷⁷ enden lässt, findet sich in M keine in höfischen Intrigen versierte, schlaue beratende Brangäne und auch keine alle Register ziehende Isolde, deren gezielt eingesetzte weibliche Reize ihre Wirkung auf Marke nicht verfehlen:

*Des nahtes, dô diu künigîn
z'ir herren aber slâfen kam,
under ir arme sî in nam.
sî halseten, sî kusten,
z'ir senften linden brusten
twanc sî in vil harte nâhen ... (v. 14156ff.)*

Gerade über das berechnende Zusammenspiel von Körper, Intimität und schmeichelnden Worten konzipiert Gottfried Isolde

„als kluge und listige Liebende, welche die Intrigen mit Hilfe ihrer Vertrauten Brangaene nicht nur abwehrt, sondern auch aktiv kämpft, wenn es ihr und Tristan dient.“⁷⁷⁸

Der Münchner *Tristan* propagiert dagegen durch die Fehlstelle der vierten List, „dass sie [Isolde, M. U.] die Intrigen Markes und Marjodos mehr erdulden als aktiv gegen sie kämpfen soll.“⁷⁷⁹

Im ungekürzten Spiel von List und Gegenlist paart sich im Weiblichkeitsentwurf Isolde's, was eigentlich der tradierten Geschlechterdichotomie nach in einer Frau nicht vereinbar ist: Körper und Geist, die beiden einzigen Dinge, die Isolde in Nöten zur Verfügung stehen. Ihre Selbstaussage beschreibt die von ihr verkörperte Weiblichkeitskonstruktion,

⁷⁷⁵ Vgl. BAISCH 2006, S. 192.

⁷⁷⁶ BAISCH 2006, S. 192.

⁷⁷⁷ BAISCH 2006, S. 192.

⁷⁷⁸ BAISCH 2006, S. 193.

⁷⁷⁹ BAISCH 2006, S. 193.

die aus der gezielten Verbindung von körperlichen Reize und Intelligenz erwächst:

„... ich bin ein ellende wip
und hân nimê wan einen lip
und so vil sinne, sô ich hân ...“ (v. 13909ff.)

Die unterschiedliche Funktionsweise von Isoldes gegenüber Tristans Listen bestätigt einmal mehr,

„dass die mittelalterlichen Literatur nur ein Geschlecht kennt, nämlich das weibliche. Die Norm, das Männliche, wird hingegen offensichtlich nicht als sexuell bestimmt empfunden.“⁷⁸⁰

So basieren Isoldes Listen vielfach auf subtil instrumentalisierter Erotik oder stellvertretend dem Verweis darauf, während Tristans Listen durch die Kombination von List und Musik oder Waffengewalt erfolgreich sind.⁷⁸¹

4.2.4 „vernemet, wie ich iu sweren will“⁷⁸²: Isoldes doppelsinnige Eide im Baumgarten und beim Gottesurteil

Nicht nur der missgünstige Truchsess Marjodo setzt alles daran, um die Liebenden und Marke zu entzweien. Auch der Zwerg Melot, *kündic .../listic unde rederîch* (v. 14248f.), richtet *sîne lüge und sîne lage* (v. 14262) auf die Liebenden und hat ihre *süeze gebaerde* (v. 14269) bald erkannt. Markes Verfügung, *Tristan meit iegeliche stat,/dâ der vrouwen heinliche was* (v. 14296f.), soll ihm den endgültigen Beweis erbringen. Marke, Marjodo und Melot zählen darauf, was auch bald eintritt, nämlich dass die vom Trennungsschmerz gezeichneten Körper der Liebenden ihren Verrat offenbaren⁷⁸³:

⁷⁸⁰ BENNEWITZ 1996, S. 6.

⁷⁸¹ Vgl. HOLLANDT, S. 112. Hollandt argumentiert zwar natürlich noch nicht mit *gender*, beurteilt aber auch Tristans Rolle bei der listigen Verteidigung des Minnegeheimnisses als weitgehend passive, was sie darauf zurückführt, dass Tristan sich ganz nun seinem Schicksal, der Liebe zu Isolde, hingebe, auf die „die Führung der Handlung [über]geht[...]. Tristan wird weitgehend zu einer passiven Figur“ (S. 115), denn: „Die führende Rolle bei der listigen Verteidigung der Minne hat Isolde inne.“ (S. 117).

⁷⁸² v. 15706.

⁷⁸³ Vgl. WENZEL 1994, S. 207ff.: „Die gegebenen (artifizialen) Zeichen, die für ‚lebende Wesen‘ wechselseitig lesbar sind, dominieren die Sphäre der höfischen Repräsentation, gehen jedoch fließend über in den körperlichen Ausdruck, der als Zeichen zwar gelesen werden kann, aber nicht als Zeichen intendiert war. Diesen Unterschied hält Augustinus fest durch einen eigenen Begriff. Von den ‚gegebenen Zeichen‘ unterscheidet er die ‚Na-

*ietwederem begunde
 von stunde zu stunde
 herze unde craft geswichen.
 bleichen unde blichen
 begunde ir varwe unde ir lîp.
 der man bleichete durch daz wîp,
 daz wîp bleichete durch den man; (v. 14315ff.)*

Nachdem Marke Melot auf die beiden angesetzt hat, ist mit seinem Aufbruch zur Jagd, der Tristan sich – vorgeblich krankheitsbedingt – entzieht, die *gemeiniu herzeswaere* (v. 14339) vorbei: Brangänes List mit den Spänen – auch hier treten weibliche Schläue und Sprache gepaart auf – verhilft den Liebenden zu einem heimlichen Treffen. Als sicheres Zeichen der Anwesenheit Tristans an der Quelle des Baches, der an den Frauengemächern vorbeifließt, dient ein mit den Initialen I und T gekennzeichneteter Ölbaumzweig, der an den Frauengemächern vorbeitreibend Isolde Tristans Anwesenheit an der Quelle im Garten anzeigen soll. Cgm 51 hält Isolde aus dieser List heraus: Brangäne informiert sie darüber, dass Tristan sie im Baumgarten erwarte⁷⁸⁴, einem der ambivalenten intimen Zwischenräume höfischer Öffentlichkeit.⁷⁸⁵ Dort lauern nach einigen unbehelligten Zusammenkünften die Lauscher Marke und Melot im Ölbaum. Tristan kann die Geliebte warnen, und Isolde macht sich geistesgegenwärtig gerade das Stelldichein zunutze, um den Beweis ihrer Unschuld anzutreten. Ihre Rede suggeriert den Lauschern „zwar scheinbar die Situation unkontrollierter Intimität“⁷⁸⁶, erfordert aber, dass, „was tatsächlich gesagt wird, alle hören dürfen.“ Sie begegnet Tristan als Königin und weist ihn zunächst in Übereinstimmung mit ihren vorherigen Antipathiebekundungen gegenüber Marke scharf zurecht, angesichts der Gerüchte am Hof um diese heimliche und verdächtige Unterredung zu ersuchen (vgl. v. 14717ff.). Isolde weitere Worte sind nun nur noch ihrer Wirkungsabsicht nach im Hinblick auf Marke und Melot gelogen, wörtlich jedoch wahr. Doch Isolde

turzeichen' (signa propria), die sich ohne das Wissen oder gar gegen den Willen des Menschen für die Augen anderer bemerkbar machen.“ Zu Beispielen für das Phänomen des physischen Ausdrucks von Affekten, etwa bei Seneca, vgl. HAHN, S. 413f.

⁷⁸⁴ Vgl. BAISCH 2006, S. 199.

⁷⁸⁵ Vgl. zur narrativen Semantik von spezifischen Handlungsorten zwischen höfischer Öffentlichkeit und Intimität wie *boumgarte*, *Minnegrotte* u. dergl. – nicht nur im *Tristan* – MÜLLER 2007, S. 296ff.

⁷⁸⁶ Hier und im Folgenden MÜLLER 2007, S. 308.

spekuliert darauf, dass die Lauscher nicht die faktische Wahrheit entschlüsseln, sondern dass es zur Fehlinterpretation des Gehörten kommt. Entscheidend für den Erfolg von derartigen Täuschungsmanövern ist,

„was die, auf die es ankommt [d. h. im Falle des *Tristan* Marke und Melot, stellvertretend für den Hof, M. U.], sehen und die, die das Sagen haben, öffentlich aussprechen. Doch kann dieses Prinzip pervertiert werden, denn was öffentlich als Wahrheit auftritt, kann Lüge sein, und was in öffentlicher Rede Geltung beansprucht, kann wirkungslos bleiben. Mit dem Fortschreiten der Intrige verfällt der Anspruch auf Wahrheit [...]“⁷⁸⁷

Isoldes Unschuldsbeteuerung im Hinblick auf das ihr mit Tristan nachgesagte Verhältnis ist so formuliert, dass es Tristan sogar gleichzeitig der Liebe Isoldes versichert⁷⁸⁸:

*des si got mîn urkünde
und enmüeze ouch mîner sünde
niemer anders komen abe,
wan alse ich iuch gemeinet habe,
mit welhem herzen unde wie.
und gihe's ze gote, daz ich nie
ze keinem manne muot gewan
und hiute und iemer alle man
vor mînem herzen sint verspart
niwan der eine, dem dâ wart
der êrste rôsebluome
von mînem magetuome. (v. 14755ff.)*

Überraschenderweise

„ist dem Redaktor [des Münchner Codex, M. U.] Isoldes rednerische Überlegenheit kein Dorn im Auge angesichts der sich zuspitzenden gefährvollen Situation, in der das Paar seine Liebe bewährt.“⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ MÜLLER 1998, S. 366.

⁷⁸⁸ Insofern ist der Auffassung MÜLLERS 2007, S. 309, zu widersprechen, die ‚heimliche‘ Rede zwischen den Geliebten werde gänzlich verhindert, und das Ergebnis sei „eine nur scheinbar vertraute Rede aus der Distanz“ im Sinne Peter KOCHS und Wulf OESTER-REICHERS, Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte, in: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15-43.

⁷⁸⁹ BAISCH 2006, S. 200. Als weitere Gründe dafür, dass M ansonsten keine nennenswerten Kürzungen in der Baumgartenszene vornimmt, obwohl Eingriffe im Hinblick auf Isoldes exponierte Stellung und Wortgewalt nicht überraschen würden, sieht BAISCH zum einen „die große Beliebtheit der Episode“ (S. 199) an, zum anderen die „enterotisierende“ Überformung der Schwankmotivik der Szene bei Gottfried (S. 198).

Die Strategie, die Wahrheit zu sagen, weil sie dort, wo sie geäußert wird, so unwahrscheinlich ist, dass sie als solche von Uneingeweihten nicht erkannt wird,

„beruht auf einem Verhältnis zur Sprache, bei dem Wort und Sinn nicht mehr [...] notwendig und selbstverständlich übereinstimmen. Vielmehr erhält das Wort einen vom Redenden willkürlich festgesetzten Sinn [...]“⁷⁹⁰

So definiert Isolde ihre Beziehung zum König „specifically in terms of her relationship to Tristan.“⁷⁹¹ Indem Isolde Tristan, während Marke lauscht, versichert, dass sie nie jemand anderem ihr Herz geöffnet habe, als dem, der ihr ihre Jungfräulichkeit nahm, „the queen’s equivocal statement deftly makes both men the referent for a single crucial act.“⁷⁹² Dieselbe Taktik der „doppelt adressierten höfischen Rede“⁷⁹³ verfolgt Isoldes Eid beim Gottesurteil in Carliüne, zu dem es kommt, nachdem die Blutspuren in dem von Melot ausgestreuten Mehl nach dem gemeinsamen Aderlass die Liebenden erneut in Verruf gebracht und wiederum Markes Zweifel entflammt haben (vgl. v. 15145-15150). Die sechs Wochen, die zwischen dem Beschluss des Londoner Konzils bis zur Vollstreckung des *gerihte(s)/zem glüejenden isen* (v. 15524f.) verstreichen, hat Isolde zur Verfügung, um dort einen Ausweg zu ersinnen, wo es keinen gibt. Sie muss davon ausgehen, dass das Gottesurteil unweigerlich *ir unwârheit* (v. 15540) offenlegen wird, wenn sie nicht auf eine brillantere Erklärung denn je verfällt, deren Bedeutung sowohl den nötigen Unschuldsbeweis in den Ohren des Konzils erbringt, als auch gleichzeitig einer göttlichen Wahrheitsprüfung standhält, sofern Isolde einmal mehr *vil verre ûf gotes höfscheit* (v. 15552) setzen kann, nachdem ihr Schwur im Baumgarten den Eid vor Gott im Grunde schon vorweggenommen hat: Zum Gelingen ihres Plans muss es der als Pilger verkleidete Tristan (vgl. v. 15561ff.) sein, der Isolde unter dem Vorwand eines aus Bußfertigkeit gewollten Verzichts auf die Dienste von Markes Rittern – *sine wollte sich niht in den tagen/dekeinen ritter lâzen tragen* (v. 15577f.) – an Land trägt. Ferner bedarf es eines fingierten Sturzes in den Armen des Pilgers, um der Wahrheit von Isoldes Eid nachzuhelfen:

⁷⁹⁰ HOLLANDT, S. 119f. Genau die gegenteilige Wirkung, nämlich dass das Unwahrscheinliche und nicht das Näherliegende verstanden wird, will Isoldes *lameir*-Wortspiel erzielen, bei dem der von Isolde intendierte Sinn der phonetisch mehrdeutigen Lautkette die Liebe ist, auf die sie anstatt der Bedeutungen ‚bitter‘ und ‚Meer‘ hinauswill.

⁷⁹¹ BURNS, S. 205.

⁷⁹² BURNS, S. 205.

⁷⁹³ MÜLLER 2007, S. 309.

„... iuwer iegelich der siht nu wol,
 daz ich daz nieht verrihten kann,
 daz âne Marken nie kein man
 an mînen arm kaeme
 noch daz nie man genaeme
 sîn leger an mîner sîten.“ (v. 15624ff.)

Vor dem Hintergrund dieses Zwischenfalls kann und angesichts der vielen Isolde übelgesonnenen Höflinge muss sich Isolde die Uneinigkeit des Gerichts über die angemessene Eidformel zunutze machen und schlägt eine Formulierung in ihrem Sinne vor:

„küneec hêrre“ sprach diu künigin
 „mîn eit muoz doch gestellet sîn,
 swaz ir dekeiner gesaget,
 als iu gevellet unde behaget.
 von diu sô seht hie selbe zuo,
 waz ich gespreche oder getuo,
 ob ich ez iu mit eide
 ze danke bescheide.
 ir aller lêre der ist ze vil.
 vernemet, wie ich iu sweren will:
 daz mînes lîbes nie kein man
 dekeine künde nie gewan
 noch mir ze keinen zîten
 weder ze arme noch ze sîten
 âne iuch nie lebende man gelac
 wan der, vûr den ich niene mac
 gebieten eit noch lougen,
 den ir mit iuwern ougen
 mir sâhet an dem arme,
 der wallaere der arme. ...“ (v. 15697ff.)

Isolde ergreift die Initiative zu ihrer Rettung und zur Rehabilitation ihres Ansehens nach einer sehr genau kalkulierten Strategie. In ihrem Reinigungseid selbst macht sie sich zunutze, dass die Erwartungshaltung ihrer Zuhörer das Verständnis des Gehörten lenkt: „Diese Aussage ist wörtlich wahr. Aber sie [Isolde, M. U.] rechnet mit zweierlei Verständnis.“⁷⁹⁴ Da niemand auf die Idee kommt, hinter dem Mann in *pilgerînes waete* (v. 15561) Tristan zu vermuten, glückt Isoldes *Vabanque-Spiel*. Es glückt auch deshalb, weil Marke und alle anderen Zeugen des Gottesurteils nicht „auf der Höhe der Situation“⁷⁹⁵ sind und weil Isolde

⁷⁹⁴ HOLLANDT, S. 129.

⁷⁹⁵ Wolfgang HARMS, *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300*, München 1963, S. 10. HAHN, S. 443, formuliert den „gemeinsamen Nenner für das Erkennen in höfischer Dichtung“ folgendermaßen: „Erkennen [ist] mög-

ihren Schwur bewusst so formuliert, dass er ihre Treue zu Marke bekräftigt, während er – wörtlich wahr – zum intendierten göttlichen Unschuldsbeweis führt: „[I]hr Eid stimmt mit der Wirklichkeit überein, und die Übereinstimmung von Aussage und Wirklichkeit konstituiert Wahrheit [...].“⁷⁹⁶ Dadurch, dass er den Anwesenden fast schon übergenau erscheinen muss, lässt er Isolde umso unschuldiger erscheinen, wenn sie sogar den unbedeutenden Zwischenfall mit dem Pilger in ihren Schwur miteinbezieht. Isoldes Rechnung bezüglich des negativ ausfallenden Gottesurteils geht aber nur dank Marke auf, der den Wortlaut des von Isolde selbst formulierten Eides billigt⁷⁹⁷, wie er auch Isoldes Treueversicherung im Baumgarten in dem von ihr beabsichtigten Sinne verstehen *möchte*:

„Unmasking becomes an offense more serious than what the mask conceals [...]. The husband knows, but the costs of exposing the hidden are greater than the shame of tolerating it.“⁷⁹⁸

Abgesehen davon ist das Gottesurteil für Marke ein unumgängliches Instrument, um mittels einer öffentlich sichtbar zu machenden ‚Wahrheit‘ die durch die Gerüchte um Isoldes Untreue in Frage gestellte männliche Ordnung wieder zu restituieren. Glücklicherweise verfügt niemand, der dem Gottesurteil beiwohnt, über die ‚weibliche‘ Fähigkeit,

„Menschen in dem zu erkennen, was sie eigentlich sind, d. h. das Verhältnis von Sein und Erscheinung sowie eine mögliche Nichtentsprechung von Innen und Außen zu durchschauen [...].“⁷⁹⁹

Isoldes List beim Gottesurteil präsentiert dagegen weibliche Tarnung und Täuschung in Vollendung, denn dem Anschein nach unterwirft sie

lich zwischen Menschen, deren innere Erfahrung auf dem gleichen Stand ist, als Liebende oder Leidende, Reifende und sich selbst Erfahrende.“

⁷⁹⁶ Herbert KOLB, Isoldes Eid, in: ZfdPh 107 (1988), S. 321-335, hier S. 333.

⁷⁹⁷ Vgl. KROHN 1998, S. 217, mit Verweis auf Rosemary Norah COMBRIDGE, Das Recht im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, Berlin 1964 (= Philologische Studien und Quellen; 15), S. 98f.: „Die Eidformel wurde vom Richter (früher vom Kläger) vorformuliert und mußte in derselben Form geschworen werden. Vgl. den Hinweis bei MÜLLER 1998, S. 362, wonach derjenige, der die Eidesformel festlegt, bestimmt, was überhaupt am Kriterium der Wahrheit gemessen wird.“

⁷⁹⁸ JAEGER 1999, S. 192. So argumentiert auch HASTY, S. 144: „Marke not only directs and plays a leading role in the drama of deception; he also seems to have a stake in a convincing performance on the part of the lovers, for only this can prevent his courtly order from unravelling in a different and more overtly tragic drama over which he has little or no control.“

⁷⁹⁹ RIES, S. 317.

sich dem Gottesurteil, und damit dem männlichen System, unterläuft jedoch unbemerkt den Mechanismus, um durch ihren vermeintlichen Treuebeweis den Argwohn der Öffentlichkeit zu zerstreuen: Isolde

„seems at first to echo exactly King Marc’s view of the sexual economy in which women’s bodies are either possessed and passed between men or destroyed by a higher male authority. [...] [T]his heroine mimics the patriarchal voice that defines women as bodies [...]“⁸⁰⁰

Gemäß BUTLERS Feststellung, ‚Handlungsmacht‘ setze gerade dort ein, wo die Souveränität schwinde⁸⁰¹, erlangt Isolde diese Handlungsmacht im Spannungsfeld von vorgegebener Ordnung und sprachlicher Auseinandersetzung mit dieser.⁸⁰² So scheint sie angesichts ihres Schwurs in der Baumgartenszene, oder indem sie sich dem Gottesurteil unterwirft, die Grundsätze der patriarchalen Sicht auf Weiblichkeit als Objekt in ihrer Rolle als Markes Ehefrau voll zu akzeptieren, aber für Gottfrieds Isolde gilt dasselbe wie für Béroutls Yseut: Sie „enacts that objectification ironically by speaking – the very process that defines subjectivity, not objectivity.“⁸⁰³ Indem sie genau das sagt, was Marke bzw. Marc hören will, „this ‚subject‘ plays out the stereotype of the female body as typically constructed by the rhetoric of medieval law and courtly practice.“⁸⁰⁴ Als solchen kleidet Isoldes Körper ein härenes Büßergewand. Alle Zeichen adeligen Standes hat dieser Frauenkörper abgelegt, alles Gut ist verschenkt, *daz got ir (Isoldes, M. U.) wâren schulde/an ir niht gedaechte* (v. 15648f.). Auch der Körper der bußfertigen Sünderin ist wie der der *niuwen sunne* ein geschlechtsloser Körper, und zugleich bietet das einfache Hemd, das sich *nâhest an ir lîch* schmiegt, Isolde allen Blicken dar: *ir gewandes unde ir lîche/des wart dâ dicke war genommen*. (v. 15666f.) Und dennoch unterwirft sich Isolde eben nur auf der Ebene dieses äußeren Scheins. Ihr Talent, die göttliche Ordnung situationsangemessen zu interpretieren, und zwar so, dass sie damit auch Erfolg hat, also quasi Gott auf ihre Seite ziehen kann, parodiert von weiblicher Seite das *Procedere* des mittelalterlichen Systems immanenter Gerechtigkeit und

⁸⁰⁰ BURNS, S. 206f., wenngleich mit Bezug auf Béroutl, so jedoch ebenso zutreffend auf Gottfried.

⁸⁰¹ Vgl. BUTLER 1998, S. 29.

⁸⁰² Zum subversivem Potential weiblichen Sprechens vgl. BURNS, S. 17, derzufolge bereits in altfranzösischen Texten, „women’s voices [...] neither fully underwrite the specular basis of male subjectivity nor thoroughly repudiate the culturally constructed female.“ Zur Verteilung von Handlungsmacht vgl. S. 179, 200, 207, 210, 233, 239, 241, 245 und 263.

⁸⁰³ BURNS, S. 207f.

⁸⁰⁴ BURNS, S. 208.

feudaler, auf sichtbaren Beweisen⁸⁰⁵ beruhender Rechtssprechung.⁸⁰⁶ Sie entlarvt die Konstruiertheit und damit einhergehend die Fragilität der göttlichen, bzw. der männlichen und nur scheinbar natürlichen Ordnung, die der Erzähler selbst als solche imaginiert, wenn er weiß, *daz der viel tugenthafte Crist/wintschaffen alse ein ermel ist* (v. 15735f.).⁸⁰⁷ Bezeichnenderweise hilft der ehemals in diesem Wertesystem verherrlichte Held dabei mit, die Ordnung zu unterwandern, die ihn hervorgebracht hat.

Die Exzeptionalität von Isoldes Handeln erschließt BAISCHs Blick auf die Handschrift M, die in ihrer Bearbeitung des Gottesurteils Isoldes Überlegenheit und ihr listiges Spiel relativiert⁸⁰⁸: Durch den Verzicht auf Isoldes Apostroph *ir geloubet vil gereite/mîner dörperheite* (v. 15501f.) ist ihrer Ansprache an das Konzil „die aggressive Spitze genommen, sie macht den Anwesenden keinen Vorwurf, sondern fügt sich bereitwillig und demutsvoll den Auflagen des Gerichts.“⁸⁰⁹ Insgesamt scheint

„Isoldes raffiniertes Spiel [...] in der Fassung dieser Handschrift zurück genommen zu sein. In diese Richtung deutet auch das Fehlen der Beschreibung von Isoldes härtem Bußgewand vor Gericht. [...] Jene Mittel, die nicht notwendig dem Entkommen aus der Notsituation dienen, die einen (erzählerischen) Selbstzweck der Listen vermuten lassen, stören den Bearbeiter, wenn sie von der Heldin des Romans ausgeführt werden.“⁸¹⁰

⁸⁰⁵ Vgl. zur „Konkurrenz zweier Strategien, [...] ‚Wahrheit‘ ans Licht treten zu lassen“ und Gottes Eingehen „auf die Ambiguität höfischen Sprechens“ MÜLLER 2007, S. 313ff., zur Problematik der „Tugendproben“ in der „auf Sichtbarkeit angelegten höfischen Kultur“ S. 323ff.

⁸⁰⁶ Mit BURNS, S. 206, gelingen die ambivalenten Eide von Bérouls Yseut auch deshalb, weil sie selbst zwei Rollen in sich vereint – sie ist Marcs Ehefrau und Tristans Geliebte zugleich: „The efforts of both sides are joined in the binary logic they share: each camp attempts to establish the guilt or innocence of the lovers, to prove that Iseut is *either* Marc’s wife *or* Tristan’s mistress.“

⁸⁰⁷ Die gesamte Argumentation zur Verdeutlichung der sprachlichen Macht Isoldes dürfte die folgende Einschätzung von DEIST, S. 64, entkräften: „Planning and pragmatism contain the meaning of cunning, the skill of knowing what is beneath a surface. Brangaene possesses such knowledge and Isolde does not. Isolde’s capacity is limited to arrange and control on clearly visible planes, in the light of the sun.“ Doch von einer „inability for subtlety“ (S. 64) Isoldes gegenüber Tristan, der „in brilliant evasion“ (S. 64) ihr *lameir*-Wortspiel entschlüsselt, kann keine Rede sein. Auch geht Isoldes Handeln m. E. über das bessere Beherrschen der Regeln höfischer Rede als ihre Gegner, wie MÜLLER 2007, S. 313, feststellt, hinaus.

⁸⁰⁸ Vgl. BAISCH 2006, S. 202.

⁸⁰⁹ BAISCH 2006, S. 212.

⁸¹⁰ BAISCH 2006, S. 215 bzw. S. 216.

Tristans Rolle bei den diversen Listen – der List der untergeschobenen Braut, bezüglich der Bettgespräche zwischen Isolde und Marke, im Baumgarten und beim Gottesurteil – ist die eines Statisten, der die nötigen Vorbedingungen liefert, sodass die Protagonistin ihren Part geben kann. Die Bühne – mit JAN-DIRK MÜLLER gesprochen – gehört Isolde, woran ihre vorrangige Bedeutung für die Handlung abzulesen ist:

„Der Raum [der Handlung, M. U.] ist kein Kontinuum. Er ist die Bühne, auf der jeweils gehandelt wird. Alle Akteure, die gebraucht werden, sind auf der Szene. Wer dort nicht ist, hat derzeit mit dem Geschehen nichts zu tun. [...] Nicht wer einen Raum betritt, nimmt am Geschehen dort teil, sondern wer daran teilnehmen soll, ist in räumlicher Nähe. Die Auftritte der Protagonisten sind allein von ihrer Funktion für die Handlung gesteuert.“⁸¹¹

Während Isolde die Finesse und Furchtlosigkeit⁸¹² beweist, die bislang Tristan charakterisiert hat, verspürt der vormals ideale Held Angst, geboren aus einer ihm bis dato fremden Ratlosigkeit, etwa angesichts der Lauscher im Baumgarten:

*nu haete er michel angst dar,
wan er erkande sich iesâ
der vâre unde der lâge dâ. (v. 14634f.)*

Angst und Ratlosigkeit, die in der o. g. Situation erstmalig auftreten, begleiten Tristan auch in der anschließenden Petitcriu-Episode im Kampf mit dem Riesen Urgan und sind als Indikator für eine Veränderung in der Ordnung der Geschlechter im Hinblick auf ihren Anteil am sowie ihren Einfluss auf das Handlungsgeschehen zu verstehen.

4.3 Isoldes „Diskurs der Abwesenheit“⁸¹³: Ausdruck spezifisch weiblicher Treue und Sprache als Leidbewältigungsstrategie

4.3.1 Relativierung handlungsmächtiger Weiblichkeit: Das entdeckte Lager und seine Konsequenzen

Isoldes nächster *liste* (v. 18137) misslingt mit tragischen Folgen. Nachdem in der Minnegrotte die Schwertlist der Liebenden erneut den unumstößlich-augenscheinlichen Beweis ihres Ehebruchs verhindert hat,

⁸¹¹ Vgl. MÜLLER 1998, S. 297, über die Räume der „nibelungischen Erzählwelt“ im Gegensatz zu „alltagsweltlichen Raumvorstellungen“.

⁸¹² Sie ist auch diejenige, die *vant in ir kintheit/eine witze und einen list* (v. 12436f.), angesichts ihrer nicht mehr gegebenen Jungfräulichkeit.

⁸¹³ Roland BARTHES, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M. 1988, S. 27. Vgl. dazu auch BAISCH 2006, S. 257f.

holt Marke sie an den Hof zurück. Seine Forderung, sie mögen sich ihre Liebe doch um ihrer aller Ehre willen weniger anmerken lassen, ist für die Liebenden die bisher härteste aller von außen auferlegter Trennungen. Die besagte List wird jedoch diesmal nicht aufgrund einer äußeren Bedrohung der Liebe notwendig, sondern aus Isoldes Verlangen geboren, und Isoldes Tun zeugt diesmal eher von Leichtfertigkeit als von Schläue. (Z)weier *hande sunnen schîn* (v. 18129) plagen die Königin. Das kühle Gartenlager mit Tristan, das Hitze und Sehnsucht lindern soll, beendet mit dem augenscheinlichen Beweis des Ehebruchs von Frau und Neffen für Marke die *hêrschaft* (v. 17701) der Liebenden:

*mit armen zuo z'ein ander
gevlohten nâhe und ange, ...
und waere ein werc gegezzen
von êre oder von golde,
ezn dorfte noch ensolde
niemer baz gevüezet sîn. (v. 18196ff.)*

Damit kehren sich die Glücksumstände des Protagonistenpaares, insbesondere jedoch Isoldes um. Nach Tristans Verlust an Handlungsmacht hat nun auch Isolde nicht mehr das Glück, dass sich heikle Situationen im letzten Moment durch eine List entschärfen lassen bzw. Marke paradoxerweise geradezu im Hinblick auf Isoldes Treue bestärken oder Markes ‚Blindheit‘ der Liebe zu Tristan einen gewissen Spielraum verschafft. Dadurch, dass Isoldes Initiative die realisierbare Liebe zu Tristan beendet, lässt Gottfried seine Protagonistin tief fallen.⁸¹⁴ Dies offenbart gleichzeitig eine geschlechtsspezifische Markierung von Begehren: Während der Mann „vorgeblich nicht anders als begehren kann“⁸¹⁵, zieht weibliches Verlangen auf der Handlungsebene ein schlechtes Ende nach sich: Indem Isolde

⁸¹⁴ Andererseits instrumentalisiert Gottfried Isoldes Schwäche für die erzähltechnisch nötige Wende in der Liebeshandlung: Vgl. FRITSCH-RÖßLER, S. 294: „Wesenhaft unverändert über Jahre hinweg weiterlaufen kann sie [die Liebe, M. U.] nicht, weil sie dann – provokativ gesprochen – roman-untauglich wäre.“ Vgl. zur Bewertung des Gartenlagers bzw. seiner Initiatorin Isolde auch FRITSCH-RÖßLER, S. 350: „Die Tristan-Forschung hat daraus [aus der Tatsache, dass der Minnetrank sexuelle Gewährung wünscht und bringt, während der *gemeine wille* der Vor-Grotten-Zeit sexuelle Gewährung aussetzt, M. U.] eine [...] Entsexualisierung der Tristan-Isolde-Liebe abgeleitet, die im weiteren Verlauf der Dichtung, insbesondere aber in der letzten Baumgartenszene mit Isoldes Wunsch nach körperlicher Vereinigung am hellichten Tag, wieder aufgegeben und in krude Sexualität überführt werde“, etwa von WOLF, S. 235, und Werner SCHRÖDER, Über Gottfried von Straßburg, Stuttgart u. a. 1994, S. 222.

⁸¹⁵ BENNEWITZ 2000, S. 163. Vgl. etwa Tristans Rechtfertigung angesichts der Anziehungskraft Isoldes Weißhands.

ihrem *senede(n) muot* (v. 18133) nachgibt, ist ihre Initiative für den nun nicht mehr zu leugnenden augenscheinlichen Beweis vor Marke verantwortlich. Der *huote*-Exkurs dagegen entlastet seine Heldin: „Die Misere wird ganz der Verantwortung Markes übergeben, denn der will nicht sehen, was (für jeden anderen) zu sehen ist.“⁸¹⁶ Schuld ist damit nicht Isoldes Verlangen, sondern Markes, das ihn blind sein lässt.

*ir ist maniger und einer
an blintheit sô vervlizzen,
ern wil des niht gewizzen,
daz ime lît an den ougen,
und hât daz vûr ein lougen,
daz er wol weiz und daz er siht. ...
swâ man die schulde gesiht,
da enist man von dem wîbe niht
weder überkerget noch betrogen.
dâ hât geluste gezogen
den nacken vûr diu ougen.
gelange der ist daz lougen ... (v. 17776ff.)*

Mit der von Eva ererbten Schwäche der Frauen wird ein weiterer Faktor außerhalb von Isoldes Einfluss angeführt⁸¹⁷: Von der Erbsünde rührt her, dass Frauen gegen Verbote aufbegehren (vgl. v. 17929f.). Die Entschuldigung Isoldes gelingt doch nicht ganz, denn im Widerstand gegen die Verlockung erweist sich die starke Frau, *diu sich es danne enthaben kann* (...). (v. 17969) Sie erwirbt *vil lobes und êren* (v. 17970), *diu ist niwan mit namen ein wîp/und ist ein man mit muote*. (v. 17974f.) Damit hat sie die Stufe höchster Vollkommenheit erreicht (vgl. v. 17979ff.).⁸¹⁸ Doch weibliche Tugend ist auch auf diesem Feld eine Gratwanderung, denn sie darf nicht soweit gehen, dass die Frau ihren Körper, ihre Weiblichkeit, der Ehre wegen verleugnet:

*ezn ist niht ein biderbe wîp,
diu ir êre durch ir lîp,
ir lîp durch ir êre lât ... (v. 17997ff.)*

⁸¹⁶ BAISCH 2006, S. 249.

⁸¹⁷ Vgl. dazu auch HAUG 1995, S. 176: „Isold hält es wieder einmal nicht mehr aus [...]. Isold wird als zweite Eva apostrophiert, die der Verlockung nicht widerstehen kann [...].“

⁸¹⁸ Gegen DALLAPIAZZAS Auffassung, S. 180, „[d]a aber Gottfried auch den rechten Umgang der Frauen mit den von Eva ererbten Schwächen thematisiert, erscheint das Ererbte sozial veränderbar [...]“, ist einzuwenden, dass die grundsätzliche Veränderbarkeit von *gender* nicht die Geschlechtergrenzen bestimmt, d. h. aufbrechen kann, sondern der gesellschaftliche Diskurs. Und dieser wurde zu jener Zeit (ausschließlich) von Männern bestritten.

Den Entwurf der ‚männlichen‘ Frau relativiert im Folgenden das Ideal der *hêre(n) mâze* (v. 18013), über das Gottfried aber auch dem von Isolde Initiative zum Liebesgeständnis bis zum Gottesurteil entfalteten Weiblichkeitsentwurf eine Absage erteilt und ihn auf den Status eines literarischen Experiments reduziert. Denn gesellt sich zum Ausgleich zwischen *lîp* und *êre* noch die rechte Selbstliebe,

*an swen ... (ein rehte tuonde wîp, M. U.) lât êre unde lîp ...
wie vriet sî'n vor herzenôit,
sô wol sô nie dekein Îsôt
dekeinen Tristan baz. (v. 18100ff.)*

In den *huote*-Exkurs greift der Bearbeiter von Cgm 51 nur wenig ein. Die Entlastung Isolde's findet sich dort ebenfalls, im Gegensatz zur Markerkritik.⁸¹⁹ Daneben besteht aber

„[d]ie Funktion des *huote*-Exkurses in der Textfassung der Münchner Handschrift [...] in der Propagierung essentialistisch geprägter Frauenbilder. Das Interesse des Redaktors richtet sich auf einen Exkurs, der Weiblichkeit über positiv konnotierte, ‚erlösungsfähige‘ Entwürfe imaginiert.“⁸²⁰

Im Hinblick auf die Weiblichkeitskonstruktion kehrt der Roman, wie ihn die Langfassungen überliefern, am Ende der Tristan-und-Isolde-Handlung wieder an den Punkt zurück, an dem meine Untersuchungen zu den von Isolde repräsentierten Weiblichkeitskonzeptionen im *Tristan* begannen, d. h. zu einem Weiblichkeitsideal, das die Frau auf den Status eines Objektes festschreibt, an dem sich die von Männern getroffenen Entscheidungen und ihre Konsequenzen vollziehen, und wo vor dem Hintergrund einer patriarchalisch begründeten Geschlechterontologie weibliche Partizipation am Geschehen und Einflussnahme gar nicht vorgesehen sind. So sind mit Tristans Flucht aus Cornwall

*Îsôte lîp, Îsôte leben
(...) bevolhen unde ergeben
den segeln unde den winden. (v. 18529ff.)*

4.3.2 Isolde's Abschiedsrede: Trauer als Moment höchster Einheit⁸²¹

Isolde bleibt in der ‚klassisch-weiblichen‘ Rolle der verlassenen, leidenden Geliebten zurück.⁸²² Obwohl damit auf Handlungsebene Isolde's

⁸¹⁹ Vgl. BAISCH 2006, S. 252ff.

⁸²⁰ BAISCH 2006, S. 256.

⁸²¹ Vgl. KOCH, S. 278.

⁸²² Vgl. Annemarie EDER, Macht- und Ohnmachtstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs *Parzival*. Die Herzeyloydentragödie, in: *Der frauwen buoch*. Versuche zu einer

sprachlich zur Geltung gebrachter Macht der Boden entzogen ist, zeigt sich doch innerhalb der sprituellen Dimension, in die Liebe nun verlagert ist, Isoldes größere Leidensfähigkeit und Opferungsbereitschaft für den Geliebten, der seinerseits glaubt, mit Hilfe von Petitcrius Glöckchen, Isolde Weißhand oder anderen Ersatzobjekten in Thomas' Bildersaal, der leidenschaftlichen und nun insbesondere Leiden schaffenden Liebe des Minnetranks entkommen zu können. Dagegen besteht „[d]ie *gemeine* zwischen den Liebenden [...] nicht mehr im vollzogenen Liebesakt [...], sondern im Erinnern. Es mutiert vom Tun über das Wollen zum Denken.“⁸²³ Auf dieser geistigen Ebene, auf der Isolde bereits die Einheit mit Tristan am Ende der Petitcriu-Episode beschworen hat und die noch einmal in ihrem letzten großen Monolog „erzählgegenwärtig“⁸²⁴ ist, wird der Entwurf sprachmächtiger Weiblichkeit der „klugen Liebenden“⁸²⁵ jedoch in den Äußerungen Isoldes fortgeführt⁸²⁶, wie BAISCHS Interpretation der Ergebnisse aus dem Vergleich mit Cgm 51 bestätigt:

feministischen Mediävistik, hrsg. v. Ingrid Bennewitz, Göppingen 1989 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 517), S. 179-214, hier S. 186: „Während es den Mann immer drängt, wegzugehen, bleibt die Frau dort, wo sie ist (denn um ihr Herz zu veredeln, muß frau nicht in die Welt hinausziehen). Damit ist sie aber die, die zurückbleibt, die Verlassene. Sie ist der ruhende Pol im Beziehungsgefüge. Zu ihr kann der Held jederzeit zurück, wenn er genug vom Kämpfen hat, wenn er verwundet ist, wenn er Liebe braucht. Sie ist geduldig; sie wartet, sie ist der passive Teil.“ Wenngleich FRITSCH-RÖßLER, S. 30, Eders Aussage auch zu Recht als „einem Vulgärfeminismus das Wort geredet“ bezeichnet, so trifft diese Feststellung trotz ihrer Unreflektiertheit und so differenzierungsbedürftig sie ist, auf den *Tristan* zu. Denn auch FRITSCH-RÖßLER räumt ein: „In der Tat gehen (räumlich-geographisch) zumeist Männer und bleiben Frauen“ (S. 31). Vgl. in FRITSCH-RÖßLERS Kurzbericht zum *finis amoris* und Geschlechterrollen in der Forschung, S. 31, den Hinweis, etwa auf Peter VON MATT, Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München 1989, S. 35ff., dass die verlassene Frau in der Literatur durchaus nicht zwangsläufig ausschließlich „als treues, aber intellektuell beschränktes Opfer“ vorkommt, sondern auch „als kluge Liebende“, dass also – wie in Gottfrieds *Tristan* – die Dichotomie ‚Mann aktiv – Frau passiv‘ nicht zwangsläufig eine analoge Aufteilung des Intellekts (‚Mann klug – Frau naiv‘) nach sich ziehen muss.

⁸²³ Fritsch-Rößler, S. 294.

⁸²⁴ Vgl. FRITSCH-RÖßLER, S. 11.

⁸²⁵ Vgl. FRITSCH-RÖßLER, S. 31.

⁸²⁶ Vgl. BAISCH 2006, S. 259: „Schon bei den beiden Abschiedsreden offenbarte sich das besondere Gewicht, das hier der Frauenfigur zu attestieren ist. Nach der Trennung des Paares ist es zunächst erneut Isolde, der – in Bezug auf die Reflexion des Abschieds – das zentrale Interesse des Textes gilt.“ Anderer Meinung ist DALLAPIAZZA, der beide Protagonisten im Sinne der Gottfriedschen Liebeskonzeption als gescheitert ansieht.

„Der Redaktor der Münchner Handschrift hat diesen wort- wie gedankenreichen Abschied nicht zugelassen. So kürzt er den zweiten Teil ihrer Antwort an Tristan. Zusätzlich fällt der innere Monolog der Königin in der Fassung der Münchner Handschrift vollständig aus.“⁸²⁷

In der Edition RANKE, der die Ausgabe von KROHN folgt, erscheint Isolde beim Abschied⁸²⁸ als das wahre *edele herz* von ihnen⁸²⁹ und ist sich der Unauflöslichkeit der Einheit bewusst, die der Liebestrank bewirkt, wenn sie sagt:

*„hêrre, unser herze und unser sin
diu sint dar zuo ze lange,
ze anclîch und ze ange
an ein ander vervlizzen,
daz s'iemer suln gewizzen,
waz under in vergezzen sî. ...“ (v. 18294ff.)*

Tristans Abschied dagegen begnügt sich mit der kurzen Bitte,

*„... nu nemet in iuwer sinne,
wie lûterliche minne
wir haben geleitet unze her,
und sehet, daz diu noch staete wer.
lât mich ûz iuwer herzen niht! ...“ (v. 18271ff.)*

⁸²⁷ BAISCH 2006, S. 258.

⁸²⁸ Der Abschied macht aus der Trennung ein Verlassen, vgl. FRITSCH-RÖGLER, S. 377.

⁸²⁹ Vgl. DALLAPIAZZA, S. 179: „Sie ist dem anscheinend so vorbildlichen Liebhaber Tristan deutlich überlegen [...]“. In diesem Sinne deute ich ebenfalls den unterschiedlichen ‚Umgang‘ der Protagonisten mit der Liebe nach der Entdeckung des Gartenlagers durch Marke, d. h. der Zeitpunkt, wann Tristan und Isolde ihre schicksalhafte Liebe bejahen, spielt in meinen Augen eine große Rolle für eine Aussage über die gegenseitige Treue und den Umgang mit dem Leid, das aufgrund der Trennung für Tristan und Isolde mit ihrer Liebe verbunden ist. Anders sieht dies FRITSCH-RÖGLER, S. 346f., die eine „Tristan-Isolde-Liebe“ (S. 345) behandelt, während sich beide Figuren meiner Ansicht nach nach ihrer Trennung unterschiedlich entwickeln, weshalb ich von einer Tristan- und von einer Isolde-Liebe sprechen würde. – Die Einschätzung von MÄLZER, S. 176, Isolde sei „deutlich dem klassisch höfischen Rollenentwurf [...] verpflichtet: Die Geliebte erscheint schließlich als beständige Garantin der Liebe, die – wenn auch wohl nur vorübergehend – insofern dem in die Versuchung des Abfalls geratenen Mann überlegen ist“, übergeht in der Oberflächlichkeit einer einfachen Macht-Ohnmacht-Argumentation die Komplexität und damit die Alterität der Figur Isoldes. Vgl. im Hinblick auf Isoldes Vorbild in Gottfrieds Quelle Walter HAUG, Erzählen als Suche nach personaler Identität oder: Gottfrieds von Straßburg Liebeskonzept im Spiegel des neuen *Tristan*-Fragments von Carlisle, in: Erzählungen in Erzählungen: Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996, S. 177-187, hier S. 177: „Gottfrieds Isold [wächst] hier über ihr Vorbild bei Thomas hinaus[...]“.

und dem knappen Versprechen, „... *Îsôt diu muoz iemer/in Tristandes herzen sîn ...*“ (v. 18278f.). Isolde greift es auf und ermahnt Tristan zweimal:

*„... hêrre, ich hân iu nu lange ergeben
beidiu leben unde lîp.
nu sehet, daz mich kein lebende wîp
iemer von iu gescheide...
gedenket maneger swaeren zît,
die ich durch iuch erliten hân,
und lât iu nieman nâher gân,
dan Isolde, iuwer vriundîn! ...“* (v. 18298ff.)

Isolde besiegelt ihre Worte nachdrücklich mit dem Kuss, den sie Tristan zunächst vorenthalten hatte, und schenkt ihm zum Abschied einen „mnemostützenden Ring“⁸³⁰, *ein urkünde ... der triuwen unde der minne* (v. 18308f.), der bei Thomas schließlich den körperlichen Vollzug der Ehe mit Isolde Weißhand blockiert.

4.3.3 Isoldes Monolog: Fortbestand der Einheit durch Übereinstimmung im Leid⁸³¹

Isolde weiß im Gegensatz zu Tristan um die Macht der Liebe, die der Trank zwischen ihnen geschaffen hat⁸³²:

*„... wart Îsôt ie mit Tristane
ein herze unde ein triuwe,
sô ist ez iemer niuwe,
sô muoz ez iemer staete wern. ...“* (v. 18330ff.)

Die Konsequenzen, die aus ihrer Bestimmung zur Passion erwachsen, bilden den Kern von Isoldes Monolog, in dem ihr Leid sich artikuliert.⁸³³ Wie ihre Abschiedsrede ist Isoldes Monolog ein „Vorgang der Verinner-

⁸³⁰ FRITSCH-RÖßLER, S. 352.

⁸³¹ Vgl. dazu KOCH, S. 279.

⁸³² Die Ansicht von FRITSCH-RÖßLER, S. 351, „Gottfrieds Isolde verlangt keinen Verzicht auf körperliche Liebe, ja sie schließt noch nicht einmal eine Verhelichung Tristans aus“, widerlegen meiner Auffassung nach die zitierten Verse. Auch die Verteidigung von Tristans Schwachwerden in Bezug auf Isolde Weißhand – „Und macht er [Tristan, M. U.] nicht alles richtig, tut er nicht alles, das *gedenken* zu erhalten?“ (S. 351) – geht an dem, was Isolde in ihrer Abschiedsrede fordert, doch vorbei. Vgl. zu Tristans Untreue S. 169f. und 171ff.

⁸³³ Mit dieser Ausnahme ist Isolde nach Tristans Flucht aus dem Blick der Erzählung verschwunden. Nur ihr Name ist in Tristans Reflexionen wie ein Echo weiterhin präsent (vgl. v. 18987-19130 und v. 19162-19032).

lichung“⁸³⁴. Sie setzt dabei Tristans Flucht das ‚Gesetz‘ des Minnetrankes entgegen (vgl. auch v. 11439ff. und 11705f.), wobei sie erneut bekräftigt, dass sie ihr daraus resultierendes Schicksal annimmt:

*wir zwei wir tragen under uns zwein
tôt unde leben ein ander an.
wan unser enwederez enkan
ze rehte sterben noch geleben,
ezn müeze ime daz ander geben. (v. 18510ff.)*

Der Topos vom geteilten Leid (vgl. v. 18555) und der Gedanke an Tristans Leid, das Isolde sich als ein weitaus größeres als das ihre vorstellt, sind für Isolde der Antrieb, alles zu ertragen (vgl. v. 18557), denn künstlich generierte Verdrängung oder Objekte der Ersatzbefriedigung sind nicht ihr Weg. Ihre Bereitschaft, für die Liebe zu leiden, dokumentiert schon die Zerstörung des vergessenmachenden Glöckchens in der Petitriu-Episode. Isolde will sich nicht dem Leid entziehen, das ihre Liebe zu Tristan mit sich bringt, was einem Treuebruch gleichkäme⁸³⁵:

*„ohî ohî! und vrôuwe ich mich,
wie tuon ich ungetriuwe sô?
war umbe wurde ich iemer vrô
dekeine stunde und keine vrist,
die wîle er durch mich trûric ist,
der sîne vrôude und sîn leben
dich mich ze truîre hât gegeben? ...
nune welle got der guote,
daz ich in mînem muote
iemer vrôude âne in gehabe!“
hiemite brach sî die schellen abe ... (v.16368ff.)*

Isoldes Monolog steigert diese Bereitschaft zum Leid vor dem Hintergrund des Todes bei lebendigem Leib aufgrund des Getrenntseins vom Geliebten und vor dem Hintergrund des Wissens „daß jeder von ihnen den einzigen Lebensgrund im Andern besäße“⁸³⁶:

*er mac vil gerne von mir varn,
sîn êre und sînen lîp bewarn.
wan sollte er lange bî mir wesen,*

⁸³⁴ FRITSCH-RÖßLER, S. 371.

⁸³⁵ Vgl. Victor MILLET, Liebe und Erinnerung. Überlegungen zur Isolde Weißhand-Episode, in: Der ‘Tristan’ Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002, S. 357-377, hier S. 375: „[A]us ihrer [Isoldes, Anm. M. U.] Position [ist] die Besänftigung der Schmerzen mit dem Vergessen gleichzusetzen [...]“.

⁸³⁶ DALLAPIAZZA, S. 179.

sone kunde er niemer genesen. ...
 daz ime sîn dinc ze liebe ergê,
 ine ruoche und ist mir iemer wê.
 ich will mich gerne twingen
 an allen mînen dingen,
 daz ich mîn unde sîn entwese,
 durch daz er mir und ime genese. (v. 18575ff.)⁸³⁷

Genauso wird sie in diesem Zustand zwischen Leben und Tod (vgl. v. 1847ff.) durch den lebendigen Geliebten am Leben gehalten, denn *sine mohte leben noch sterben/âne in niht erwerben* (v. 18475f.):

„Isolde entkommt dieser Desorientiertheit, obwohl sie die innere und äußere Distanzierung Tristans registriert. Sie beschwört die unverbrüchliche Einheit ihrer Liebe und nimmt auch den Verlust einer eigenen ‚Identität‘ auf sich. Dieser Verzicht ist die Basis ihrer Haltung. Sie verleugnet sich und gewinnt ihre Bindung neu.“⁸³⁸

Indem Isolde sich damit mit *êre unde lîp* (v. 18100) Tristan anheimstellt, beweist sie vor der Welt der *edelen herzen* die *wîplîche() gûete* (v. 18084) des *huote*-Exkurses, die ihr zuvor abgesprochen wurde. In ihrem großen Monolog am Schluss des Fragments erweist sie sich auf Tristan bezogen als das *rehte tuonde wîp* (v. 18099):

„Am Ende dieses Differenzierungsprozesses [bedingt durch Tristans und Isoldes unterschiedliche Reaktion auf ihre Trauer, M. U.] wird der Unterschied der Identitätsentwürfe deutlich. Isolde verteidigt ihr Recht auf die Trauer, durch die sie ihre Bindung an Tristan auch im Verlust aufrechterhält. Isolde sieht zwar Tristans *triure* in gleicher Weise gestiftet [...]. Doch während für Isolde die Trauer ein Handlungsziel darstellt, das sie intentional und aktiv verfolgt, um ihre Bindung an Tristan aufrechtzuerhalten, erweist sich Tristans Leiden an der Trennung als affekthaft und symptomatisch.“⁸³⁹

So manifestiert sich am Ende von Gottfrieds *Tristan* „ein durchaus unterschiedliches ‚gendering‘ der leidenschaftlichen Liebe: Es ist Isolde – Isolde, der Tristan unterstellt, sich gut mit ihrem Ehemann zu amüsie-

⁸³⁷ Die Auffassung der „unerhörten Schlußverse dieses in der Zeit beispiellosen inneren Monologs“ als „radikal neue Denkstufe in der Entwicklung der erotischen Beziehung der Geschlechter“ von Walter HAUG, *Eros und Tod. Erotische Grenzerfahrung im mittelalterlichen Roman*, in: *Annäherungsversuche: Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, hrsg. v. Horst Albert Glaser, Bern u. a. 1993, S. 31-58, hier S. 49, ist insofern zu relativieren, als weibliche Selbstaufgabe zugunsten des Geliebten quasi als Topos gelten kann, wie die Ausführungen von FRITSCH-RÖBLER, S. 12, zum geläufigen „Motiv der klageschreienden Frauenstimme“ bestätigen.

⁸³⁸ BAISCH 2006, S. 262.

⁸³⁹ KOCH, S. 278.

ren, um ohne Schuldgefühle eine Ehe [mit Isolde Weißhand, M. U.] eingehen zu können –, die ohne Tristan lebendigen Leibes tot ist (*... daz ich âne in bin/reht innerthalp des herzen tôr ...* (v. 18552f.))⁸⁴⁰ Das bewusste Nachsterben Isoldes bei Thomas, der „berühmte[] Frauentod des gebrochenen Herzens“⁸⁴¹, wird damit bei Gottfried überflüssig.

⁸⁴⁰ BENNEWITZ 2000, S. 170. v. 18552f.

⁸⁴¹ BENNEWITZ 2000, S. 171. Ungeachtet des überflüssigen Liebestods Isoldes ist in ihrem lebendigen Totsein die von BENNEWITZ 2000, S. 175, konstatierte „Verbindung von Liebe, Tod und Weiblichkeit“ einmal mehr reproduziert.

5 Die Interdependenz von Liebesdiskursen, narrativen Mustern, Gattungsspezifika und ‚Geschlecht‘ in Gottfrieds *Tristan*

5.1 Einflussfaktor *amour passion*: Die Umorganisation der Geschlechterkonzeptionen und die Neuverortung von Handlungsmacht

5.1.1 Die Verdrängung der befördernden Liebe Marke durch die Passion

„Kann eine zutiefst sinnlich und erotisch geprägte Ehebruchsliebe, die unumgänglich auf Betrug, Verstellung und Verbrechen angewiesen ist, überhaupt mit dem Postulat einer ethisch fundierten Freundesliebe in Einklang gebracht werden?“⁸⁴²

Bereits mit Isolde als Sirene der Musik, deren Wirkung sich in Tristans hingerissener Schilderung vor dem Hof nach seiner Rückkehr nach Tintajol niederschlägt, deutet Tristans Verlust der fördernden Liebe Marke sich an. Der Minnetrank, der Tristans *triuwe*-Verhältnis zu Marke sabotiert und damit die Bande kappt, die konstitutiv für seine maskuline Identität sind, bindet Tristan stattdessen in ein pervertiertes Verhältnis dialogischer Männlichkeit mit Marke ein⁸⁴³ und besiegelt damit die sukzessive Dekonstruktion des Helden, wie sie JAN-DIRK MÜLLER ähnlich für Eilharts *Tristrant* beschrieben hat:

„Herauslösen aus den Bindungen der Ehre, die das Handeln des Helden bestimmen; Zerstören der Vorzüge, die den vollkommenen adligen Herrn auszeichnen; Isolation von der Gesellschaft und ihren Wertordnungen als Preis zunehmender Nähe: auf drei Ebenen eine ähnliche Figur. In ihr wird der unaufhebbare Widerspruch der Ausnahme-Passion mit den selbstverständlichen Ordnungen der feudalen Kriegergesellschaft ausgefaltet [...]“⁸⁴⁴

⁸⁴² STEVENS, S. 87.

⁸⁴³ Vgl. S. 260f.

⁸⁴⁴ Jan-Dirk MÜLLER, Die Dekonstruktion des Heros oder wie erzählt Eilhart von passionierter Liebe? In: *Der Tristan in der Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Paola Schulze-Belli und Michael Dallapiazza, Triest 1990, S. 19-37, hier S. 35. Vgl. speziell zu Gottfried HAUG 1997, S. 35: „Tristan ist ein Virtuose in allen höfischen Künsten. Er spielt sie in der vorge-

Als Tristan die Wirkung des Trankes spürt,

*gedâhte er sâ zehant
der triuwen unde der êren
und wollte dannen kêren. (v. 11741ff.)*

Mit anderen Worten begreift „Tristan selbst [...], als er den Minnetrank trinkt, die Liebe, die sich in ihm zu Isolde entzündet und die er selbst bejaht hat, als Verstoß gegen *triuwe* und *ere* [...].“⁸⁴⁵ Auch am Ende der Rückreise von Irland ist Tristans Loyalität Marke gegenüber noch der Liebe zu Isolde überlegen:

*swie wol Tristande taete
daz leben, daz er haete,
sîn êre zôch in doch dervan.
sîn triuwe lac im allez an,
daz er ir wol gedaechte
und Marke sîn wîp braechte.
die beide, triuwe und êre,
die twingen im sêre
sîn herze und sîne sinne. (v. 12513ff.)*

Dass Tristan es ist, der den Wein zur Bekräftigung des scheinbaren körperlichen Vollzugs der Ehe zwischen Marke und Isolde reicht, signalisiert einerseits noch die gegebene Intaktheit ihrer Einheit, andererseits auch Tristans Willen zur Loyalität. Die Unbeschadetheit der Liebe zwischen Marke und Tristan in der ersten Zeit nach der Hochzeit des Königs dokumentiert auch der folgende Erzählerkommentar, der von einer ambivalenten Haltung gegenüber Tristan berichtet, einer Mischung aus Ruhm und furchtsamem Respekt, den Tristan sich durch den Erfolg der Brautwerbung verdient hat:

gebenen Raumordnung aus, er führt selbstherrlich Regie in den herrschaftsorientierten Aktionen zwischen Irland und Cornwall; [...] Am spektakulärsten: die Offenbarungsszene in Dublin mit der Entlarvung des Truchsessens. Das ist noch einmal, ein letztes Mal die Durchsetzung der Herrschaftsordnung im Raum, bevor der Liebestrank diese Ordnung bricht, indem er eine Leidenschaft auslöst, die quersteht zum Raumgefüge, die ortlos macht. Der Ehebruch ist die narrative Chiffre dieser Ordnungs- und Ortlosigkeit.“ MÜLLER 2007, S. 363, zufolge ist es im *Tristan* paradoxerweise die vom Minnetrank initiierte Passion, die – gerade als emotionale Ergänzung des „Allianzdispositivs“ gedacht – der Tendenz in der höfischen Epik entgegensteht, „die Vereinbarkeit, wenn nicht Identität konkurrierender Motive von Partnerwahl zu unterstellen und Ehe zur erotischen Partnerschaft imaginativ zu überhöhen.“ Vgl. zu Tristans Dekonstruktion auch S. 112, 143, 164ff., 167ff., 171ff., 249, 266 und 270ff.

⁸⁴⁵ STEVENS, S. 87.

*ouch sagete von Tristande
beidiu liut unde lant
er was genenne unde erkant,
ervorhten wunderliche
in al dem künicrîche. (v. 13092ff.)*

Doch Markes beförderndes Vertrauen und seine herzliche Zugetanheit, die Tristan trotz seines Abhängigkeitsstatus' in Cornwall auf eine Stufe mit dem Herrscher stellen und seine Maskulinität speisen, sind mit seiner zunehmenden Fixiertheit auf die aufgrund ihrer Illegalität alle Kräfte bindende Liebe zu Isolde nicht vereinbar. Den Endpunkt dieser Autorität bildet die Gandin-Episode, als noch ... *stât gâr in sîner hant/beidiu liut unde lant* (v. 13335f.) und nach der

*Tristandes lob und êre
diu bluoten aber dô mêre
ze hove und in dem lande.
si lobeten Tristande
sine vuoge und sîne sinne. (v. 13451ff.)*

Danach nämlich entdeckt der so missgünstige wie speichelleckerische Marjodo den wahren Gehalt seines Ebertraums. In seiner Verehrung der Königin wie in seiner Freundschaft zu Tristan gekränkt (v. 13596ff.), will Marjodo das Verhältnis öffentlich bekanntmachen. Mit diesem Anstoß der Verdächtigungen Tristans und Isoldes beginnt Tristans Stern im Hinblick auf die Verteilung von Macht innerhalb des Handlungsverlaufs zu sinken und Isoldes aufzugehen. Markes Reflexionen als Reaktion auf die Saat des Zweifels, die Marjodo auslegt, richten sich schon nur auf Isolde.⁸⁴⁶ Er

*volgete es ungerne,
daz er den leitesterne
siner vröuden an Isode
iemer bewaenen solde
an keiner slahte unguote. (v. 13655ff.)*

⁸⁴⁶ Ganz im Gegensatz zu Marc in Bérouls *Tristan et Yseut*, wie BURNS, S. 215, zeigt: „Marc's distrust of the lovers and his suspicion of their adultery focuses almost exclusively on the defection of his nephew-turned-rival, not on the loss of his beautiful wife.“ Den Grund dafür sieht BURNS, S. 214, darin, dass Isolde bei Béroul wie bei Gottfried ursprünglich intendiert zur Stärkung des Verhältnisses zwischen Marc und Tristan dient: „[T]he bond uniting Marc and his queen in marriage depends to a large extent on another bond uniting Marc and Tristan in friendship and kinship.“ In Bérouls *Tristan*, vgl. BURNS, S. 216, erweisen sich aufgrund dessen „the heterosexual link between Tristan and Iseut and the homosocial bond between Tristan and Marc“ – und das weitaus offensichtlicher als bei Gottfried – als „interdependent relationships“ (S. 216) und „a significant, if uncanny, aspect of the love triangle.“ (S. 214)

Auf Marjodos Beeinflussung hin zeigt der bei Marke geweckte Argwohn in der Episode von List und Gegenlist schon Wirkung auf das Verhältnis zwischen Tristan und Marke. Marke reagiert zwar nicht auf die verleumderische Rede Isoldes gegen Tristan und hat anfangs noch *zweier hande leide*: ... *sîn vriunt Tristan, sîn vröude Îsôt/diu zwei wâren sîn meistiu nôt* (v. 13751f.). Die Verbundenheit zwischen Marke und Tristan scheint auch noch in Isoldes Behauptung in den von List und Gegenlist geprägten Bettgesprächen mit Marke auf, als sie vorgibt, sie sei allein seinetwegen freundlich zu Tristan (vgl. v. 13970ff.), zuletzt in der Baumgartenszene (vgl. v. 14776ff.). Markes dritte List hingegen thematisiert bereits Tristans Trennung vom Hof: *er sol ze Permenie varn/und sol sîn selbes dinc bewarn*. (v. 14060ff.)

Der Vergleich mit Béroul macht den Verfall der Liebe zwischen Marke und Tristan bei Gottfried deutlicher: Marc betrübt erstens in seiner Unsicherheit über die Wahrheit oder Lüge des Ehebruchs ausschließlich der Verlust seines für ihn zum Rivalen gewordenen Neffen (vgl. v. 265ff.)⁸⁴⁷. In Bérouls Baumgartenszene beklagt Tristan zweitens den Verlust von Marcs Zuneigung (vgl. v. 203ff.) und bittet Isolde, die zerrissenen Freundschaftsbande wieder zu kitten (vgl. v. 159f.). Gottfrieds Tristan äußert diese Bitte zwar ebenfalls, allerdings mit dem Unterschied, Marke solle *sînen zorn und sînen haz* (v. 14810) *niht langer wân dise ahte tage* (v. 14814) verbergen, bis Tristan seine Vorbereitungen zur Abreise (!) abgeschlossen habe. In die Versöhnung, die auf diese List der Liebenden folgt, ist Tristan noch mit einbezogen:

*hie mite wart Tristan besant
unde der arcwân zehant
gar hin geleit ze guote
mit lûterlichem muote. (v. 15029ff.)*

Wie bei Béroul (v. 568ff.) öffnet die Entkräftung aller Vorwürfe Tristan auch bei Gottfried wieder die Tür zum königlichen Schlafgemach (v. 15033ff.). Tristans zweifelhafte Unschuld in der Mehlstreu-Episode setzt dem wieder aufgelebten Verhältnis zu Marke jedoch ein Ende: *er (Marke, M. U.) vant dâ blut also dort./nu sweig er unde gesprach nie wort*. (v. 15223f.) Isolde dagegen wird nach ihrer Entlastung im Gottesurteil

⁸⁴⁷ Ich zitiere nach der folgenden Ausgabe: Béroul, *Tristan und Isolde*, übersetzt von Ulrich Mölk, München 1962 (= Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben).

... aber dô starke
von ir hêrren Marke
geminnet unde g'êret ...
al sîn herze und al sîn muot
diu wâren niwan an sî geleit
âne aller slahte valscheit. (v. 15751ff.)

So kommt es zur Umkehrung der bei GAUNT beschriebenen Verhältnisse, wonach der Frau eine bündnisstiftende Funktion zukommt. Während Isolde zunächst auch tatsächlich die Beziehung zwischen Bräutigam und Werbungshelfer vertieft, führt ihre Einführung in den Roman im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Marke und Tristan letztlich allerdings zu Misstrauen Markes gegenüber Tristan und zu Tristans Isolierung, als Marke sich Isolde noch tiefer zuwendet, um seine Illusion von der treuen Königin zur Wirklichkeit zu erheben. Tristan seinerseits geht gleichfalls auf Distanz und reist nach Swales zu Gilan. Als Tristan und Isolde nach seiner Rückkehr *mit manegem süezem blicke* (v. 16487) den *balsemen der minne* (v. 16500) vor Marke allzu offensichtlich zu erkennen geben, kommt es zur Verbannung der Liebenden. Hier bezieht sich Markes Schmerz und Zorn allein auf Isolde, *wan ime was ie genôte/niht dinges vor Îsôte* (v. 16521f.), von Tristan ist nicht mehr die Rede. Ihr gegenüber löst Marke die Gemeinschaft zwischen ihnen dreien nun öffentlich auf:

diu gemeinde under uns drîn
diu enmac niht langer gesîn.
... disiu gemeinde ist boese.
ich will ir gerne haben rât. (v. 16607ff.)

Ein erneuter Blick auf Béroutls Marc als heimlicher Beobachter der schlafenden Liebenden in der Waldlaube kann das zu diesem Zeitpunkt bereits durchtrennte Band zwischen Marke und Tristan verdeutlichen: Während Marke sich ausschließlich der Betrachtung Isoldes hingibt (17557ff.) und gleichzeitig von Zweifeln gequält wird, ob er dem unschuldigen Eindruck Glauben schenken darf (vgl. v. 17511ff.), fällt Marcs Blick auf die *beiden* schlafenden Liebenden, zwischen die er anstelle von Tristans Schwert sein eigenes legt (vgl. v. 1996ff.). Mit dem Austausch dieses Zeichens von Männlichkeit und Macht signalisiert Marc, dass

„he views that space between Tristan and Iseut as a place held open for him in the triangular love relationship; he could be between them, lying next to them both.“⁸⁴⁸

Dem die Verbundenheit mit Tristan bekräftigendem Austausch der Schwerter steht Marcs Rücknahme des Ringetausches mit Yseut gegenüber (vgl. v. 1812f., 2027ff.). Die Rückkehr an den Hof nach dem Waldleben ist bei Béroul mit Tristans Bestreben verbunden, Yseut mit Marke zu versöhnen,

„to reinstate his own privileged status with the king. [...] By returning the queen to her husband's bedchamber, Tristan will once again reestablish the triangle that makes of adultery and marriage odd bedfellows.“⁸⁴⁹

Dergleichen kommt bei Gottfried nicht von Tristan, sondern von Marke, und erneut richtet sich Markes Bestreben nur auf Isolde:

*der trûrige Marke ...
... trûrete starke
umbe sîn êre und umbe sîn wîp. (v. 17277ff.)*

Zwar versichert er beide seiner Gunst und Liebe (vgl. v. 17686ff.), aber allein Isoldes Gegenwart lässt Marke wieder froh sein:

*ze vrôuden haete er aber dô
an sînem wîbe Îsolde,
swaz sô sîn herze wolde ... (v. 17724ff.)*

Die aufgezeigten Unterschiede zwischen Béroul und Gottfried sprechen für unterschiedlich gelagerte Bande zwischen Marke bzw. Marc und Tristan. Bei Béroul löscht die durch den Minnetrank initiierte Liebe zwischen Ehefrau und Neffen die Liebe zwischen Onkel und Neffen nicht aus, während sie es bei Gottfried tut, denn Markes *geluste unde gelange* (v. 17800) kreisen einzig um Isolde. Der Vergleich mit Béroul zeigt zudem, dass ein sog. *homosocial bonding* zwischen zwei gleichrangigen Partnern, zwischen idealen Männern, nur funktioniert, wenn die Mann-Mann-Beziehung Vorrang vor der Mann-Frau-Beziehung hat, etwa in der ‚Verbindung‘ Tristan – Isolde Weißhand: Sein Interesse ihr gegenüber ist von *geluste unde gelange* geprägt und als solche steht bzw. stünde diese Liebesbeziehung einer Bindung Tristan – Kaedin auch nicht im Wege, sondern würde sie fördern. Insofern deutet die Isolde-

⁸⁴⁸ BURNS, S. 217.

⁸⁴⁹ BURNS, S. 218.

Weißhand-Episode an, wie ein planmäßiges ‚Dreiecksverhältnis‘⁸⁵⁰, d. h. ein enges Verhältnis zweier angesehenen Helden, vertieft durch die ihnen beiden verbundene Frau, aussehen kann. Doch die auf dem Schlachtfeld im siegreichen Kampf Seite an Seite gerade besiegelte Freundschaft mit Kaedin (vgl. v. 18856ff.) rückt schlagartig in den Hintergrund, als der Anblick Isolde Weißhands Tristan die Geliebte Isolde wieder in Erinnerung ruft:

*dô die Tristan so schoene sach,
ez vrischet ime sin ungemâch. ...
si mante in ie genôte
der andern Îsôte ... (v. 18965ff.)*

Wieder ist Tristans unaufhebbare Bindung an Isolde, d. h. der *amour passion*, ein Störfaktor für die homosoziale Bindung Tristans und Kaedins. Die Bedeutung der Frau als Bindeglied zwischen zwei Männern, mit denen sie durch Ehe bzw. Verwandtschaft verbunden ist, zeigt sich in der Beeinträchtigung von Kaedins Freundschaft gegenüber Tristan infolge der Erkenntnisse aus der Episode des kühnen Wassers (vgl. R LXXXIIIff.).

5.1.2 Die Passion: Der Subtext von Geschlecht und Macht im Roman

„Die Verschmelzung von Aktivität und Passivität auf beiden Seiten zu einem neuen Begriff von Passion bedeutet nicht, daß die Asymmetrie in der Beziehung der Geschlechter aufgehoben wird. Aber sie muß auf der Basis dieser Einheit von Aktion und Passion rekonstruiert werden [...]“⁸⁵¹

Parallel zu dem in der Untersuchung von Tristans Maskulinität dargelegten und zuvor in seinen Ursachen aufgezeigten Verlust an Einflussnahme auf das Romangeschehen ergibt sich für Isolde spätestens im Rahmen der Ehebruchshandlung am Markehof, wo die Liebe nach kreativen Lösungen für ihre Verwirklichung und nach Auswegen aus sich daraus immer wieder neu ergebenden Zwangslagen verlangt, ein so großer Zuwachs an Handlungsmacht, dass von einem Umbruch der Ordnung der Geschlechter gesprochen werden kann, die über die Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit vor dem Minnetrank etabliert wird.⁸⁵² Wie der Trank in Bezug auf Tristans Männlichkeit die

⁸⁵⁰ Vgl. dazu S. 260f.

⁸⁵¹ LUHMANN 1982, S. 77.

⁸⁵² Vgl. zur Handlungsmacht Isoldes auch S. 179, 200, 207, 210, 221, 233, 241, 245 und 263.

Grenze⁸⁵³ zwischen einem überlegen agierenden und einem verunsichert reagierenden Helden bildet, so markiert er sie in Bezug auf Isoldes Weiblichkeit, wie gezeigt, zwischen dem Weiblichkeitskonzept der höfischen Dame⁸⁵⁴ als Instrument und Garant der männlichen Ordnung und einer von diesem Ideal emanzipierten Konzeption handlungsmächtiger Weiblichkeit bei Gottfried, der dementsprechend die „besondere Aufmerksamkeit“⁸⁵⁵ des Redaktors des Cgm 51 gilt: „Er nimmt ihr [...] die exeptionellen Züge.“⁸⁵⁶ Bezeichnenderweise beginnen die intensive Textbearbeitung und -kürzung in der Handschrift M mit der Liebeshandlung.⁸⁵⁷

Während die Ordnung der Geschlechter vor dem Einbruch der Liebe ins Erzählgeschehen den männlichen Hauptfiguren, d. h. konkret Tristan und Marke, den Status des handlungsmächtigen Subjekts und insbesondere Isoldes den eines Objekts zuschreibt, erlangt Isolde danach ebenfalls den Status eines handelnden Subjektes.⁸⁵⁸ Realisiert wird dieser neue Weiblichkeitsentwurf im Einflussbereich der Passion über die Sprache. Die Listen der *gelêrte(n) küniginne* (v. 13878) leben allerdings nicht allein von Sprache im Sinne verbaler Äußerungen, sondern auch von der Sprache des weiblichen Körpers, den Isolde berechnend und wirkungsvoll in ihre manipulativen Manöver im Ehebett gegen Marke Argwohn miteinzubinden weiß. Sprache bildet das weibliche Pendant zum männlichen Machtinstrument Musik, an dem Isolde ebenfalls teilhat. Denn die Musik der ‚Sirene‘ Isolde steht Tristans Musik in Per-

⁸⁵³ Vgl. darüber hinaus zum Minnetrank als Grenze unterschiedlicher Gesten und Symptome der Trauer KOCH, S. 268.

⁸⁵⁴ KOCH, S. 264, attestiert der „Besonderheit der Minnebindung“ ebenfalls „identitätsstiftende Kraft“. Vgl. auch KOCH, S. 277: „Der Minnetrank, d. h. das mit ihm verbundene Schicksal sowie die spezifische Körperlichkeit der Minneeinheit, aktualisieren Tristans mütterliches ‚Erbe‘. Für Isolde dagegen werden durch den Trank völlig neue Bedingungen der Identitätskonstitution geschaffen.“

⁸⁵⁵ BAISCH 2006, S. 149.

⁸⁵⁶ BAISCH 2006, S. 149.

⁸⁵⁷ BAISCH 2006, S. 149.

⁸⁵⁸ Vgl. RASMUSSEN 1993, S. 19f., wenn auch in einer anderen, in der Diskussion der Bedeutung der Liebeskonzeption für den *Tristan* noch zu hinterfragenden Sichtweise des Trankes: „[D]as Geschenk der Mutter ist es, das Isoldes instrumentale Funktion außer Kraft setzt [...]. Von daher avanciert der Minnetrank zum Symbol weiblicher Subversion [...]: im Minnetrank der Mutter wird die Macht der Frau (die in normativen Weiblichkeitsvorstellungen nur begrenzt oder potentiell vorhanden ist) zu einer revolutionären, utopischen Kraft umgedeutet.“ Der entscheidende Punkt ist „[d]ie grundsätzliche Unvereinbarkeit dieser Kraft mit den männlichen Spielregeln der Gesellschaft.“ (S. 20)

fektion und Wirkung in nichts nach. Dazu kommt mit der leidenschaftlichen Liebe das ursprünglich nur von Tristan betriebene geschickte Spiel mit Mehrdeutigkeiten, Scheinwahrheiten und Listen, im Laufe dessen Isolde aus der Rolle des Objekts heraustritt.⁸⁵⁹ Somit partizipiert sie weithin an Bereichen des Intellekts, die zuvor als genuin männliche ausgewiesen werden, d. h. an Bereichen, in denen in Gottfrieds *Tristan* Handlungsmacht verortet ist und die zunächst nur Tristan zugänglich sind.⁸⁶⁰

Der Bearbeiter von Cgm 51 sucht diese ‚natürliche‘ Ordnung der Geschlechter weitestgehend zu bewahren bzw. wiederherzustellen, z. B. indem er „verschweigt, dass Isolde schon Französisch und Latein beherrscht und dass sie schon Harfe und Leier spielen kann, bevor sie bei Tristan die ‚Meisterklasse‘ besucht.“⁸⁶¹ Dass Isoldes Weiblichkeitskonstruktion in M auf die positive Norm zurückgeführt werden soll, zeigt sich insbesondere am beibehaltenen Unterrichtsfach der *morâliteit* (v. 8004), das angesichts der Tilgung von Isoldes Vorbildung und ihrer darauf gründenden Vervollkommnung eine besondere Akzentuierung erfährt. Mit dem Wegfall der übrigen Bildungsinhalte, d. h. mit der Reduktion von Isoldes Ausbildung auf die Sittenlehre, entfällt dann aber auch der Entwurf eines neuen Frauenbildes als Gegenentwurf zu dem der misogynen Rede des Truchsessens am Dubliner Hof.⁸⁶²

Schon im Zuge von Tristans Heilung von der ‚Morold-Wunde‘ wie auch bei seiner Wiederherstellung nach dem Drachenkampf durch Königin Isolde wird die Bedeutung spürbar, die Frauen im Roman für die männliche – d. h. für diese Arbeit Tristans – Identität haben. So ist seine Identifizierung im Inkognito Tantris durch die junge Isolde ebenfalls ein Akt der Regeneration von Tristans idealer Männlichkeit. In der Deciffrierung des Anagramms Tristan/Tantris stellt Isolde seine eigentliche Identität als Ritter-Heros wieder her. Auch in Isoldes Initiative zum Liebesgeständnis deutet sich Sprache bereits als Manifestation des weiblichen Subjektstatus’ und als Medium weiblicher Einflussnahme an, als das sie sich dann auch in Tintajol entfaltet. Dass doppelsinniges

⁸⁵⁹ BURNS 1993, S. 2.

⁸⁶⁰ Vgl. dazu auch S. 179, 200, 207, 210, 221, 233, 239, 245 und 263.

⁸⁶¹ BAISCH 2006, S. 151.

⁸⁶² Vgl. BAISCH 2006, S. 153, und dort den Verweis auf Urban KÜSTERS, *Liebe zum Hof. Vorstellungen und Erscheinungsformen einer „höfischen“ Lebensordnung in Gottfrieds Tristan*, in: *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen*, hrsg. v. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, S. 141-176, hier S. 162.

bzw. listiges Sprechen im Einflussbereich des *amour passion* eine weibliche Disziplin ist, beweist ferner Brangäne in der Hemden-Erzählung (vgl. v. 12805ff.), bei der Beratung Isolde in den Bettgesprächen mit Marke (vgl. v. 13743ff. und v. 14154ff.) und bei der List mit den Spänen im Baumgarten (vgl. v. 14417ff.). Einer solchen

„Profilierung Brangaenes als wichtige Ratgeberin [...] ist im Text der Münchner Tristan-Handschrift entgegen gearbeitet worden. Ihr wird in diesem Codex die geschilderte überlegene Position [d. h. dass es ihr nach Tristans Erkennung im Bad gelingt, den Isolden den Feind in seiner Bedeutung als politischen Verbündeten zu vermitteln, M. U.] nicht zugestanden.“⁸⁶³

Es kommt infolge dessen, was die Passion den Liebenden abverlangt, zur Inversion der traditionellen Kopplung von Männlichkeit und Subjektivität, die „in the specular logic of Western philosophical thought [...] constructs man as *homo loquens* and woman as the objectified ‚other‘ of his discourse.“⁸⁶⁴ Mit dem berechnenden Sprechen der Frau wird der männlichen Subjektivität die Grundlage entzogen, die ihr die verobjektivierte Frau war⁸⁶⁵. Weiblichkeit ist demnach mit dem Einbrechen des *amour passion* ins Erzählgeschehen nicht länger „precondition for and guarantor of male intellectual, sexual and chivalric prowess“⁸⁶⁶, wie noch im Falle Isolde als Preis des Drachenkampfes und als Lohn in der Gandin-Episode. Indem sie das subversive Potential sprachlicher Ambiguitäten ausschöpft, ist sie im Folgenden „a place from which to dismantle the male imaginary [...] subject [...]“. ⁸⁶⁷ Im Zuge dessen nimmt die Dominanz des Geschehens durch Tristan ab und der ideale Ritter-Heros tritt nach der Rückeroberung der Königin in der Episode von Rotte und Harfe, die ihm noch einmal ausdrücklich *lob und êre* (v.

⁸⁶³ BAISCH 2006, S. 168.

⁸⁶⁴ BURNS, S. 2.

⁸⁶⁵ Vgl. BURNS, S. 4, mit Rekurs auf Luce Irigaray und Teresa de Lauretis: „[T]he woman’s body – figured as absence, silence, and nonrepresentability in the phallogocentric discourses of Western metaphysics – provides the groundwork for the construction of male subjectivity“, zugleich jedoch „the female body, as the site of patriarchy’s construction of the feminine, also constitutes a locus of possible revision.“

⁸⁶⁶ BURNS, S. 6.

⁸⁶⁷ BURNS, S. 4. Dieser Befund lässt sich auch an Tristans Musik nachzeichnen, die er nach der Gandin-Episode gar nicht mehr für seine Zwecke einsetzt und die sich schließlich in Arundel in seinem als Liebeserklärung an Isolda Weißhand gedeuteten Refrain gegen ihn wendet. Insofern als Isolda im Gegensatz dazu ihren erlangten Subjektstatus durch sprachliches Handeln wahren kann, muss die Auffassung von STEIN 1980, S. 605, partiell revidiert werden, „daß die ohnmächtige Macht der Musik sich Tristans und Isolds mehr und mehr bemächtigt [...]“.“

13451) des Markehofes einbringt, zunehmend in den Hintergrund. Mit Ausnahme der Schwertlist in der Minnegrotte (vgl. v. 17412ff.) und Tristans Hinweis auf die Lauscher im Baumgarten durch sein Stillstehen (vgl. v. 14681) ist Tristan nicht mehr Urheber eigener, sondern nur noch Mitwirkender in Isoldes Listen, etwa in der Unterredung beim belauschten Stelldichein und in der Verkleidung des Pilgers beim Gottesurteil, zu dem es kommt, weil

*Tristan der minnen blinde tete
den poinder und die ritterschaft
ze harte über sîne craft. (v. 15186ff.)*

So ist auch im Text entweder die Rede von Isolde alleine oder von *Tristan unde Îsôt*. Eine derartige De- und schließlich Rekonstruktion der Geschlechterdifferenz im Hinblick auf die Verteilung von Macht auf das Protagonistenpaar im Zuge eines Aufbrechens der für den Roman zunächst als intelligible vorgestellten Geschlechtermodelle sowie die damit verbundene Aufweichung geschlechterspezifisch besetzter Domänen liegen in der Natur der leidenschaftlichen Liebe:

„[I]hre [Tristans und Isoldes, M. U.] Karrieren werden im Laufe der Handlung immer mehr am Maßstab der Erfüllung ihrer Funktion als Liebende gemessen, und das bedeutet [...] den Verstoß gegen jene Definitionen positiver Weiblichkeit und Männlichkeit, wie sie sowohl die Diskurse der zeitgleichen moralisch-didaktischen wie der pragmatisch-theologischen Literatur etablieren.“⁸⁶⁸

Mit Tristans und Isoldes Abkehr von diesen „Definitionen von positiver Weiblichkeit und Männlichkeit“ – einerseits in moralischer Hinsicht durch eine ständige Bereitschaft zum Betrug, andererseits auch in Bezug auf geschlechterrollenspezifisches Verhalten –, zur Verwirklichung dessen, wozu ihre Leidenschaft sie treibt, erweist sich die Liebe im *Tristan* als eine desintegrative Macht zunächst für beide Geschlechter. Sie wirkt sich für sie allerdings unterschiedlich aus. Keine von Tristans Lebewältigungsstrategien nach der Trennung von Isolde, ob Verdrängung des Schmerzes im Kampf, Kultivierung dieses Schmerzes oder schließlich Ersatzliebe, führt zum Erfolg. So schwankt Tristan zwischen Gefühlskult und Ersatzobjekt, ist hin- und hergerissen zwischen der Geliebten und Isolde Weißhand. „Er verfällt selbst der von ihm virtuos gehandhabten Grenzverwischung zwischen Wort und Wahrheit.“⁸⁶⁹ Damit steckt er in

⁸⁶⁸ BENNEWITZ 2000, S. 169.

⁸⁶⁹ HAUG 1993, S. 67.

einem Dilemma, das den vormals idealen Helden immer weiter demontiert, *vremede und eine* (v. 19495) und *mich mir benomen* (v. 19500): So

„verschärft sich noch einmal die Isolation von vorgegebenen höfischen Rollenmustern, die ihn zuletzt doch einholen. Zunächst fällt er auf die scheinbar normkonforme Durchschnittsrolle des kriegerischen Feudalherren und perfekten Höflings zurück. Er wird in ein veräußerlichtes Abenteuerium gedrängt, bei dem er sich als der allen überlegene Ritter bewährt; aber er ist nicht ‚bei der Sache‘. Die normgerechte Karriere als bester Ritter, die Gottfried bezeichnenderweise erst [...] nach der Trennung [von Isolde, M. U.] einsetzt, bleibt ihm äußerlich.“⁸⁷⁰

Tristan gelingt es weder – so scheint es bei Gottfried am Ende des überlieferten Textes – durch eine neue Liebesbeziehung mit Isolde Weißhand und durch ein neues *homosocial bonding* mit Kaedin an die höfisch-heroische Idealität der Zeit vor dem Minnetrank anzuknüpfen, noch sich von der Geliebten Isolde zu lösen. Die Ursache liegt beide Male in der Natur der Passion⁸⁷¹:

*diu haete ir beider sinne ...
mit liebe alsô vereinet,
daz ietweder dem anderm was
durchlüter alse ein spiegelglas.
si haeten beide ein herze.
ir swaere was sîn smerze,
sîn smerze was ir swaere. (v. 11722ff.)*

Getrenntsein bedeutet demnach beiderseitiges Leid,

*... daz sî niht mohten hân
keine state under in zwein,
daz sîn geredeten in ein.
ietwederem begunde
von stunde ze stunde
herze unde craft gewichen.
bleichen unde blichen
begunde ir varwe unde ir lîp. (v. 14312ff.)*

⁸⁷⁰ MÜLLER 2007, S. 259.

⁸⁷¹ „Die Liebe erscheint“, so HAUG 1995c, S. 66, „als der Zufall in seiner höchsten Potenz“: „Jede bewältigte Aufgabe wird vom Zufall mit einer neuen pariert, für die dann Tristan jeweils mit noch mehr Ingeniosität eine Lösung zu finden weiß. Doch gerade diese Ingeniosität spielt dann dem Zufall in die Hände, so daß sich Herausforderungen und Repliken immer weiter hochtreiben, bis schließlich mit dem Gewinn Isolds [...] Tristan auf der ganzen Linie den Sieg davonträgt. Doch in diesem Augenblick spielt der Zufall seinen größten Trumpf aus: die Liebe.“ Vgl. zu den Folgen von Tristans Irrtum, die Liebe, die ihn und Isolde lebenslang aneinander bindet (vgl. v. 12176f.), beherrschen zu können, BUTLER 2001, S. 97: „Wir können unsere Identitäten, wie sie nun einmal geworden sind, nicht einfach abwerfen.“

Dagegen ist Isolde die Kultivierung dieses Leids, sein Verbalisieren, eine Möglichkeit nicht nur zur Bewältigung ihres Schmerzes selbst, sondern auch zur Bewahrung der Minneinheit mit Tristan. Obwohl ihr Leben ohne Tristan ebenso wie für ihn seines ohne sie kein Leben ist, kann Isolde im Gegensatz zu Tristan *den willen vür die tât* (v. 16426) nehmen:

*Weiz got diz rede ich âne nôt.
mîn leit ist doch gemeine,
ine trage ez niht al eine.
es ist sîn alse vil sô mîn,
und waene es ist noch mêre sîn. (v. 18554ff.)*

Isolde erlangt über ihre Leidbewältigungsstrategie Sprache immer noch Handlungsmacht im BUTLERSchen Sinne:

„Handlungsmächtig ist das Subjekt dann, wenn es zunächst anerkennt, dass es von diskursiven Strukturen hervorgebracht und mit diesen verstrickt ist. [...] [D]iese Anerkennung bedeutet nicht zwangsläufig eine fatalistische Resignation [...], sondern immer auch die Anerkennung, dass den komplexen Beziehungen zwischen Diskurs und Subjekt Freiheitsgrade innewohnen.“⁸⁷²

Bei Isolde ist dies das (vermutete) Wissen um den von Tristan geteilten, wenn nicht gar größeren Kummer. An dem doch abweichenden Bewältigungserfolg des von der leidenschaftlichen Liebe hervorgerufenen Liebesleids und seinen divergenten Auswirkungen auf die Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit im Roman offenbart sich eine Umkehr der Geschlechterrelation durch die Passion. Es gibt nur einen ganz kurzen Moment der Gleichheit im Hinblick auf die von Tristan und Isolde erschlossene Handlungsmacht in dem Prozess, in dessen Verlauf die Geschlechterrelation neu verhandelt und das von Tristan ursprünglich repräsentierte Männlichkeitsideal im Trennungsschmerz dekonstruiert wird, während Isolde in ihrem letzten Monolog dem hadernden und ratlosen Tristan in Arundel überlegen ist. Zwar wird Isoldes handlungsmächtige Weiblichkeitskonzeption nach Tristans Weggang von Tintajol nur noch verbal fortgeführt, sodass diesem Weiblichkeitsentwurf auf der Handlungsebene des *Tristan* nicht mehr Erfolg zuteil wird als zuvor der idealen Männlichkeitskonzeption Tristans.⁸⁷³

⁸⁷² VILLA, S. 55f. Vgl. dazu auch S. 179, 200, 207, 210, 221, 233, 239 und 263.

⁸⁷³ Auf Handlungsebene ist Isolde durch Tristans Flucht mit ihm das Betätigungsfeld genommen, auf dem ihre Machtposition verortet war. Es gibt ohne Tristan keinen zu schützenden *amour passion* und damit keinen Anlass mehr, auf das Geschehen einzuwirken. Vorerst werden Isolde, so BENNEWITZ 2000, S. 168, keine „Hindernisse“ mehr „beschert [...], die ihre Phantasie zu deren Überwindung beflügeln.“ Somit gilt für Isolde als

Doch es ist der Held, den die Passion stürzt, die er so absolut bejaht hatte (vgl. v. 12495ff.) – ganz im Gegensatz zum (Artus)Roman, wo die integrative Kraft der Liebe die männliche Identität stützt und befördert.⁸⁷⁴ Die Befunde aus BAISCHS Vergleich mit dem Münchner *Tristan*-Codex bestätigen den engen Zusammenhang von Liebes- und Geschlechterkonzeption, denn:

„Die vehementen Texteingriffe, welche die Aussagen und Gedanken der weiblichen Hauptfigur beschränken, verweisen eindrücklich auf die die ganze Handschrift durchziehende Tendenz des Bearbeitungskonzepts, die bei Gottfried exponierte Frauengestalt wieder hinter den Helden zurücktreten zu lassen.“⁸⁷⁵

Hinter dieser Modifikation der Weiblichkeitskonzeption Isolde steht ein allumfassendes Harmonisierungsbestreben, das ebenso auf die Liebeskonzeption abzielt: Wie die *Tristan*-Fortsetzer versucht sich

„[d]er Redaktor der Münchner *Tristan*-Handschrift [...] in seiner Fassung von Gottfrieds Roman auch an einer ‚Heilung‘ der Geschichte. Auch er verweigert sich der auf Antagonismen und Ambivalenzen basierenden Sichtweise Gottfrieds. Entscheidend ist hierbei, wie der Redaktor das Motiv der trankbedingten Liebe von Tristan und Isolde in der Textfassung von Cgm 51 transformiert. Die Passion hat ihren prekären wie exzeptionellen Charakter verloren [...]. Der Redaktor duldet in seiner Fassung keine Krise, keinen Verfall der Beziehung von Tristan und Isolde. Er [...] widersetzt sich damit einer Minnekonzeption und -darstellung, die das Paar in einer Weise entzweit, dass ein Weitererzählen schwierig erscheint.“⁸⁷⁶

Um diese Liebe darstellen zu können, von der sich der Münchner Redaktor so dezidiert absetzt, die einerseits „die überkommene moralische Ordnung bis hinauf zur höchsten Instanz zum Wanken bringt“⁸⁷⁷ und kurz darauf wiederum „ihre wunderbarste Verklärung findet“, legt Gottfried Ambivalenz „in jeden einzelnen Akt, in jede einzelne Episode“⁸⁷⁸.

Protagonistin eines – mehr oder minder – höfischen Romans dasselbe, was BENNEWITZ 2000, S. 160, für die Dame in der Minnekanzone festgestellt hat: „Der Zuschreibung von Qualitäten steht deren Performanz gegenüber, und damit wird ein verstecktes Machtverhältnis offenbar: Die literarische Zuschreibung [...] kann jederzeit zurückgenommen werden, sie ist auf Zeit verliehenes Privileg, abhängig von der (fiktionalen) Liebeszuwendung des männlichen Ich im Medium der Literatur.“

⁸⁷⁴ Vgl. dazu KÖHLER, S. 157ff. und mit ihm in diesem Punkt konform HAUG 1995b sowie GAUNT, S. 71ff.

⁸⁷⁵ BAISCH 2006, S. 259.

⁸⁷⁶ BAISCH 2006, S. 299.

⁸⁷⁷ Walter HAUG, *Der Tristan* Gottfrieds von Straßburg: eine narrative Philosophie der Liebe? In: Ders., *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995a, S. 171-183, hier S. 174. Ebenso das folgende Zitat.

⁸⁷⁸ HAUG 1995a, S. 183.

5.2 Einflussfaktor narrative Muster: Die disparaten Erscheinungsformen von Männlichkeit und Weiblichkeit

„Die narrativen Muster und Schemata relativieren sich, werden durch Überblendung für neue Sinnimplikationen durchlässig, treten zueinander in ein Spannungsverhältnis. Die Deutungsschablonen zeichnen nicht mehr [...]. [...] Die schemakonformen, in den Mustern fest gewordenen Aktantenpositionen, typhhaften Rollenkonzepte und Verhaltensstile büßen an Verbindlichkeit ein [...] – die generalisierenden Kategorien greifen nicht mehr.“⁸⁷⁹

Ganz gleich, welches Modell der Stoffgenese man für den *Tristan* annimmt⁸⁸⁰, „im Prinzip gilt, daß man es mit einer stufenweisen Addition und Verzahnung von gängigen, d. h. auch anderweitig faßbaren Motivkomplexen zu tun hat.“⁸⁸¹ Sowohl diese Kombination verschiedener Muster⁸⁸² als auch ihre Korruption durch den Liebestrank⁸⁸³ führen zu einem „geradezu irritierende[n] Spiel von sich brüsk überschneidenden narrativen Versatzstücken.“⁸⁸⁴ Das gilt ebenfalls für die Geschlechterkonstruktionen, deren unterschiedliche Facetten sich anhand der narrativen Muster erhellen lassen, in denen Tristan oder Isolde jeweils agieren.⁸⁸⁵

⁸⁷⁹ DICKE 1997, S. 151. Vgl. dazu auch S. 79, 112, 115ff., 126f., 256ff., 274 und 276.

⁸⁸⁰ Vgl. zur Forschungsgeschichte der Stoff- und Motivgeschichte des *Tristan* DICKE 1997, S. 1ff.

⁸⁸¹ HAUG 1995b, S. 185.

⁸⁸² Vgl. HAUG 1995b, S. 190.

⁸⁸³ Vgl. HAUG 2000, S. 31.

⁸⁸⁴ HAUG 1995b, S. 190.

⁸⁸⁵ Eine umfassende Erforschung der „historische[n] Position der ‚Quellen‘ im Rahmen ihrer jeweiligen Stoff- und Motivtradition“, wie sie DICKE 1997 für ausgewählte Episoden der wichtigsten *Tristan*-Versionen vorgelegt hat, kann in dieser Arbeit, die sich im Kern auf die Verfasstheit von *gender* in Gottfrieds *Tristan* konzentriert, ebenso wenig geleistet werden wie die genaue Untersuchung „ihrer Anverwandlung im Rahmen des *Tristan* und wie auch die Art und Weise, in der sich seine Autoren qua Bearbeitung in diese Tradition eingeschrieben haben.“ (S. 6, ebenso das vorige Zitat) Vielmehr soll auf der Basis von auszumachenden ‚Handlungsprogrammen‘, wie sie SIMON 1990b skizziert hat, gezeigt werden, dass deren ‚Verzahnung‘ eben auch zu Brüchen in der Konzeption von Männlichkeit und Weiblichkeit beiträgt, und das unabhängig davon, ob es sich bei den „Schemabrüchen“ um „intendierte“ oder unbewusste, „genetische“, „tektonische“ oder auf „Überlieferungsdefekte“ zurückzuführende handelt (S. 9).

Die Funktion des ersten Handlungsprogrammes, der Elternvorgeschichte, sieht SIMON darin, „durch ein analoges Verlaufsmodell die Geschichte des Helden im Sinne eines elaborierten epischen Doppelpunktes leitmotivisch zu antizipieren.“⁸⁸⁶ Unter geschlechterorientiertem Aspekt sind demgegenüber die Umstände von Tristans Zeugung und Geburt entscheidender, die den Initialpunkt eines Erzählschemas bilden, aus dem sich eine bedeutsame Präkonfigurierung für Tristans Maskulinität ergibt. Tristans Zeugung in einer außerehelichen Beziehung und seine sonderbare Geburt, ausgelöst von Blanscheflurs Schmerz über Riwalins Tod⁸⁸⁷, eröffnen ein regelrecht modellhaftes ‚Heldenleben‘⁸⁸⁸, d. h. sie stehen am Beginn eines narrativen Gerüsts, das JAN DE VRIES nach seiner Einführung in internationale Großepen als deren Grundgerüst und damit als Genealogie eines Heros etabliert. Damit ist auf die Besonderheit dessen verwiesen, der da geboren wird. Ungeachtet der höfischen Sozialisierung dieses Wunderkindes und seiner Verbindung zum Leid bleibt dieses Schema ‚Heldenleben‘ als Hintergrundfolie im ganzen *Tristan* durchgängig präsent: Zu seinen konstitutiven Elementen gehört die Bedrohung des jungen Helden, in Tristans Fall durch Morgan, der in Parmenien eingefallen ist, weswegen Tristan offiziell als Sohn Ruals und Floraetes aufwächst. Tristans Vaterlosigkeit ist ein weiteres Motiv, ebenso seine Aussetzung in der Wildnis, d. h. an der cornischen Küste nach seiner Entführung durch die norwegischen Kaufleute. Auch Tristans Rache an Morgan lässt sich auf dieses narrative Muster zurückführen: Der Held kehrt als Mann in seine Heimat zurück und überwindet seinen alten Gegner. Durch „[e]ine der

⁸⁸⁶ SIMON 1990b, S. 366. Simon verweist auf die dementsprechende Analyse bei RUH 1980, S. 231ff.

⁸⁸⁷ Bei Eilhart sind die Umstände noch dramatischer als bei Gottfried: Es handelt sich um eine Art Kaiserschnitt. Vgl. zu diesem Weg des Helden in die Welt DE VRIES, S. 284. De Vries' Schema wird durch die differenzierte Untersuchung zu Charakteristika in Kindheitsgeschichten mittelalterlicher Helden von Gunhild und Uwe PÖRKSEN bestätigt: Die ‚Geburt‘ des Helden in mittelhochdeutschen Epen und epischen Stoffen des Mittelalters, in: Euphorion (1974), S. 257-286, hier S. 269, die zu dem Ergebnis kommen: „Diese Art, die Kindheit von Heroen darzustellen, ist keine mittelalterliche Besonderheit; sie scheint universell zu sein.“ Natürlich gilt: „In jedem Fall sind die Kinder männlichen Geschlechts.“ Das Motiv der außerehelichen Zeugung des Helden, die dann von Morgan als Argument gegen Tristan erneut aufgegriffen wird, wird von Gottfried wenigstens verschwiegen durch die anschließende Heirat der Eltern korrigiert.

⁸⁸⁸ Vgl. zum Erzählschema des Heldenlebens DE VRIES, S. 282ff., worauf die folgenden Ausführungen basieren.

üblichsten Heldentaten“⁸⁸⁹, den Kampf mit dem Drachen, erwirbt Tristan zwar keine siegfriedgleiche Unverwundbarkeit, aber eine Frau, die ihm ebenbürtig ist. Dass Tristan eben nicht ‚heldenüblich‘ unverwundbar wird, sondern aufgrund des Minnetranks mit Isolde *ein êwedliches sterben* (!) (v. 12502) erringt, ist schon ein Indiz für die geschehensmodellierende Kraft des thematischen Erzählprogramms der Passion, welches das Heldenleben kippt. Die Frau, die mit Isolde hinzukommt, fügt sich nicht in dieses Schema, sondern der Einbruch von Weiblichkeit ins Erzählgeschehen bedeutet die Dekonstruktion Tristans als Held.⁸⁹⁰ Damit wird die Fahrt nach Irland, ins Feen- und Totenreich – ursprünglich eine Reflexion der Fahrt des Helden in die Unterwelt und damit eigentlich Bestandteil seiner Konstruktion – zur Keimzelle seines Untergangs. Der ist dann auch bei Thomas ungewöhnlich, wenngleich nicht besonders heldenhaft.

Tristan stirbt ‚schemagemäß‘ jung – bei Thomas. Vor dem strukturellen Hintergrund des Helden- oder genauer: des Heroenlebens wird verständlich, warum Tristan in der Rolle des höfischen Ritters häufig nicht ganz überzeugt.⁸⁹¹ Bei aller Bemühung um eine höfische Stilisierung schimmert eben doch der Heros durch, der Tristan im Kern, wie gezeigt, ist. Überdeutlich wird diese Überformung in der Jugendgeschichte, die SIMON mit Tristans Schwertleite enden lässt. In der Jugendgeschichte, die DE VRIES’ Schema nach die Außergewöhnlichkeit des Heros offenbart, schöpft der Text alle Möglichkeiten für die Konstruktion einer ‚gattungsgemäßen‘ höfisch-ritterlichen Männlichkeit

⁸⁸⁹ DE VRIES, S. 288.

⁸⁹⁰ Vgl. dazu auch S. 112, 143, 164ff., 167ff., 171ff., 233, 266 und 270ff.

⁸⁹¹ HAUG 1995b, S. 192, sieht als weitere Ursache dafür die Tatsache an, dass Tristan mit seinen Rollen nicht mehr identisch ist, sondern sie, sich ihrer bewusst, spielen kann: „Es kommt zu Diskrepanzen zwischen Handlungsmuster und Kalkül. So ist Tristan, als er tollkühn die Rolle des höfischen Protagonisten in Anspruch nimmt, dieser Aufgabe keineswegs gewachsen. Wenn er mit Morolt fertig werden will, muß er aus der Rolle des höfischen Ritters fallen; nur mit infamer Heimtücke vermag er schließlich den überlegenen Gegner zu besiegen.“ Die Disparatheit von Tristans Maskulinität hängt für HAUG 1995b, S. 193, auch mit der Unabgeschlossenheit der einzelnen Muster zusammen: „[W]enn er das entsprechende Muster erfüllt hat, zeigt sich, daß er unversehens in ein neues Schema geraten ist: Tristan besiegt Morolt, aber er wird tödlich verwundet und muß zur Heilungsfahrt aufbrechen. Er kommt geheilt aus Irland zurück, aber er provoziert damit die Brautwerbungsfahrt. Er gewinnt dabei die Braut für Marke, aber der Liebestrank zwingt ihn zum Ehebruch.“

aus⁸⁹², was die in ihrer Ausführlichkeit einzigartige Schilderung von Tristans höfischer Erziehung ebenfalls erklärt. Der Markehof bildet den Ort, an dem sich diese höfische Sozialisation realisiert.⁸⁹³

Deutlich härter als der Übergang von der Geburt des Heros zum ritterlich-höfischen Bildungsprogramm – und aus diesem Grund auch Stein des Anstoßes in der Tristaninterpretation – ist die ‚Rückkehr‘ zur oder vielmehr die Ausgestaltung der mit Geburt und Zeugung schon angedeuteten heroischen Männlichkeit in Tristans Kämpfen. Insbesondere die Kämpfe gegen den Drachen und den Riesen Urgan fügen sich als Kernmotive ins omnipräsente Muster ‚Heldenleben‘ ein. Ebenso ließen sich die heroischen Stilisierungen der übrigen Kämpfe im Hinblick auf dieses Gerüst plausibel machen.

Tristans irisierende Männlichkeitskonzeption im Kontext von Morold- und Petitcriu-Episode verweist darüber hinaus aber ins „Feenmilieu“⁸⁹⁴ und kann im Rahmen des Erzählschemas ‚Feenmärchen‘ gedeutet werden, wonach eine Fee (ihre Rolle verteilt sich im *Tristan* auf Mutter und Tochter Isolde) einen Boten (Morold) ausschickt, um einen Sterblichen (Tristan) zu sich zu locken. Der Eintritt ins Feenreich wird durch Bewachergestalten (Morold) und Hindernisse (König Gurmuns Anordnung, alle Ankömmlinge aus Cornwall zu töten) erschwert. Mit der obligatorischen ‚Liebeswunde‘, die Morold Tristan am Oberschenkel zufügt, führt er ihn seiner Bestimmung, der jungen Isolde, zu. Tristan seinerseits qualifiziert sich mit dem Sieg über den Bewacher des Feenreichs – Boten- und Bewacherfunktion fallen in Morold zusammen – und der Ankunftslist, Tristan als Spielmann.

Wieder ist der Aufwand zur Gestaltung von Tristans Ausrüstung zum Kampf gegen Morold enorm, und doch trägt die Kampfesdarstellung

⁸⁹² Vgl. PÖRKSEN, S. 276: „Wenn jemand hervortritt, entsteht die Frage nach seiner Herkunft. Die Helden der mittelalterlichen Literatur sprengen das normale irdische Mass und bedürfen einer Erklärung. Diese [...] beginnt bei den Vätern und bei der Erzeugung [...]. Die Jugendgeschichte bewirkt dadurch umgekehrt, da es sich um eine bekannte, Helden-tum anzeigende Form handelt, eine Aufwertung des Helden, und kann [...] auf die Erstaunlichkeit des Helden verweisen.“

⁸⁹³ Vgl. etwa RUH 1980, S. 225: „Gottfried beschäftigt sich ausführlicher als irgendein Erzähler der Zeit mit Erziehung und Bildung seines Helden. Tristan wird nicht wie Parzival als tabula rasa erst von der Welt ‚beschrieben‘, sondern mustergültig in allen höfischen Fertigkeiten und Künsten erzogen, so daß er bei seinem Eintritt in die Welt diese zu bewältigen, ja bereits zu beherrschen weiß.“

⁸⁹⁴ Zur „Grunderzählung“ vgl. SIMON 1990b, S. 368f. sowie ausführlicher noch SIMON 1990a, S. 35ff. SIMON 1990a, S. 37, zufolge „substituiert Petitcriu das Feenreich.“

selbst vielfach als unhöfisch kritisierte martialische Züge, die erst im Kontext der Feengeschichte nachvollziehbar und motiviert erscheinen. Eine durchgängige Höfisierung gelingt erst mit Tristans Aufenthalt am irischen Hof, mit anderen Worten in unmittelbarer Assoziation zur höfischen Kultur und ihrer Performanz.⁸⁹⁵ Insofern leuchtet SIMONS Eingrenzung des Feenmärchens auf die Textstrecke vom Moroldkampf bis zu Tristans Heilung ein⁸⁹⁶, obwohl sich noch weitere Details der Handlung darauf zurückführen ließen – z. B. die Verhandlungen mit Königin Isolde über Isoldes Unterricht und Tristans Heilung als Lohn (Aushandlung eines Kommunikationskontrakts zwischen Held und Fee) oder dass Tristan sich als verheiratet ausgibt, um von der Unterrichtung Isoldes entlassen zu werden (List des Helden, um das Feenreich wieder verlassen zu können).

Die Schaffung der Voraussetzungen für die magische Liebe zwischen der Fee und dem Sterblichen ist in Form der Minnetrankliebe⁸⁹⁷ ans Ende der Brautwerbungsgeschichte ausgelagert⁸⁹⁸, die junge Isolde wird im ‚Feenreich‘ jedoch bereits strukturell auf den späteren Geliebten ‚zugeschnitten‘ – von ihm selbst.⁸⁹⁹ Dieser ‚Anpassungsprozess‘, der sich sicherlich nicht darin erschöpft, dass die junge Isolde lediglich „den angenehmeren Teil der höfischen Konversation bewältigt“⁹⁰⁰, in erster Linie aber die Tatsache, dass die ‚Auftritte‘ der jungen Isolde noch in Irland, also vor ihrer Rolle als ‚liebende Fee‘ liegen, erklärt die verobjektiviert-instrumentalisierte Weiblichkeitskonstruktion am irischen Hof. In Irland besetzt zwar die kluge und einflussreiche Königin noch die Position der machtvollen Fee, dieses Erbe scheint aber bereits in der

⁸⁹⁵ Vgl. im Kontext dieser höfisierten Welt des irischen Hofes die Weigerung des Erzählers, näher auf einzelne Therapieschritte bei Tristans Heilung einzugehen (v. 7954), während die Kampfesdarstellungen eine Verletzung von Werteempfindungen bei den Rezipienten gar nicht thematisiert.

⁸⁹⁶ Die Verbindung zwischen Feenmärchen und Brautwerbungsgeschichte ist für DICKE 1997, S. 53, Anm. 61, eine viel engere als für SIMON: „Stoffgeschichtlich und ihrem mythischen Handlungssubstrat nach [...] dürfte indes auch die Werbungserzählung dem [...] Handlungsprogramm des Feenmärchens anschließbar sein.“

⁸⁹⁷ Vgl. zur doppelten Motivierung des Minnetranks SIMON 1990b, S. 370: Aus dem Feenmärchen heraus erklärt, verzaubert „die Fee [...] ihren Geliebten, um ihn immer an sich zu binden.“ Als „Strukturanzeiger [signalisiert der Minnetrank] im Brautwerbungsschema [...], daß Werbungshelfer und Geworbene zueinander passen.“

⁸⁹⁸ Vgl. zur Eigenständigkeit der Brautwerbungsgeschichte als Handlungsprogramm, auch wenn sie das Feenmärchenschema fortführt, DICKE 1997, S. 53.

⁸⁹⁹ Vgl. KUHN, S. 8.

⁹⁰⁰ SIMON 1990b, S. 368.

Exotik der Sirene Isolde bei ihrem Konzert durch und kommt in Isoldes sprach- und handlungsmächtiger Weiblichkeitskonstruktion in der Liebeshandlung zur vollen Entfaltung.

Das Feenmärchen bildet mit SIMON auch den Hintergrund von Tristans Kampf gegen den Riesen Urgan in der Peticriu-Episode, dadurch

„daß Tristan, indem er einen Riesen überwindet, noch einmal ins Feenreich eindringt und von dort den Hund und das Zauberglöckchen mitbringt, das die in ihrer unglücklichen Ehe domestizierte Fee Isolde an ihre Herkunft erinnert. Zudem bestätigt Tristan sein Recht auf Isolde, indem er die Brautwerbung mit der gefährlichen Fahrt ins Feenreich wiederholt.“⁹⁰¹

Die Brautwerbung verläuft in der ersten Hälfte schemagemäßig⁹⁰², d. h.

„der Werbungshelfer Tristan zeigt sich seiner Aufgabe gewachsen und qualifiziert sich durch Ankunftslist und Werbungsabenteuer [...] als rollenkompetenter Werber.“⁹⁰³

Die Erkennung zwischen Braut und Werber wird dadurch dramatisiert, dass Isolde Tristan zuvor als den Mörder ihres Onkels identifiziert; dieses Moment weist das Erzählschema als zum Typ der gefährlichen Brautwerbung gehörend aus. Die noch in Irland zustandekommende Übereinkunft zwischen Brautfamilie und Werber macht die letztgenannten Elemente des Grundmusters, Entführung der Braut und Verfolgung, überflüssig. Die Fortsetzung des Schemas – Isoldes Verlust und Rückgewinnung – wird im späteren Verlauf der Handlung zweimal durchgespielt: Ideell läuft das Muster in der Serie von Listen am Hof weiter. Konkret wiederholt es sich aus Markes Sicht mit der Flucht des Paares an den *locus amoenus* – die Minnegrotte – und aus Tristans Perspektive mit Isoldes Entführung in der Gandin-Episode, auf deren Konstruktionen von Männlichkeit wiederum die Synthese von Feenmilieu und Brautwerbungsmotiv einwirkt.

Die nur auf den ersten Blick „in ihrer Semantik und in ihrem Grundprinzip ziemlich eindeutige[er]“⁹⁰⁴ Episode von Rotte und Harfe, auf die SIMON nicht näher eingeht, erweist sich auf den

⁹⁰¹ SIMON 1990b, S. 370.

⁹⁰² Vgl. das Grundschema nach KUHN, S. 19: „Beratung über eine ebenbürtige Frau für den Fürsten – Rat zur einzigartigen Königstochter über Meer [sic] – Ausrüstung und Ausfahrt des Fürsten oder seiner Boten mit Helfern – Ankunftslist – gefährliche Erkennung zwischen Werber und Braut – Entführungslist – Verfolgung – Ehe; die Handlung wird öfter verdoppelt: Verlust der Frau + Schema zum zweitenmal.“

⁹⁰³ SIMON 1990b, S. 372.

⁹⁰⁴ SIMON 1990b, S.

„zweiten als ein beziehungsreiches Kompositum [...] narrativer Bauteile [...]. Ein dem Ursprung nach keltischer Erzähltyp (ein Märchen von der Entführung und Rückgewinnung einer Fee), [...] besetzt in der *Tristan*-Ausformung die Schema-stelle mit der ‚Rückentführung‘.“⁹⁰⁵

Das Ineinander von Feenmärchen und Brautwerbungsmotiv in der „hybriden Gandin-Episode“⁹⁰⁶ impliziert – insbesondere in Bezug auf Tristan – ebenso hybride, d. h. schwer fassbare Geschlechterkonstruktionen, wobei das Brautwerbungssubstrat deutlicher zum Tragen kommt als das keltische Erbe.⁹⁰⁷ Das narrative ‚Substrat‘ erklärt zum einen die zuvor aufgezeigten Brüche in Tristans Maskulinität, die in der Gandin-Episode zusammengeführt werden, zum anderen vermittelt es deren zunächst disparat erscheinende Facetten in den Kampfszenen, da das Brautwerbungsthema die Tristanromane mit heldenepischen Dichtungen verbindet⁹⁰⁸, d. h. die Handlung unter die Regie entsprechender Geschlechterdiskurse stellt. Tristans heroischer Maskulinität steht auf Isoldes Seite die Instrumentalisierung und Verobjektivierung von Weiblichkeit gegenüber, eine Bestätigung der angenommenen Kongruenz von narrativem Muster, gattungsbezogenem Geschlechterdiskurs und *gender*.⁹⁰⁹ In die Handlung transformierte narrative Schemata konfigurieren also mit der Figurenkonzeption auch – wenngleich „[a]uf der Oberflächenebene der erzählten Wirklichkeit mithin nicht mehr präsent“⁹¹⁰ – Erscheinungsformen von *gender*, was bedeutet, dass die

⁹⁰⁵ DICKE 1997, S. 149.

⁹⁰⁶ DICKE 1997, S. 150.

⁹⁰⁷ Das erklärt DICKE 1997, S. 150, zufolge Gandins Skurrilität und Markes Schwäche: „Mit der im Feenmärchen magischen Kraft des gegebenen Königsworts und der in der Artus-epik personifizierten gegenweltlichen Bedrohung und Versuchung königlicher Idealität und Prinzipientreue fehlen in der rein diesseitigen epischen Welt des *Tristan* die obskuren antagonistischen Mächte, die die fatale Ohnmacht von König und Hof in der ‚rash boon‘-Handlung dem Erzählmuster gemäß zu motivieren hätten. Analog zum Muster stellt sie sich auch hier ein, hervorgerufen jedoch von einem Fremden, dessen jenseitig-bedrohliche Züge in der Erzählwelt des *Tristan* recht spleenig-marottenhaften gewichen sind. Das hat zur Folge, daß Markes Hilflosigkeit und seine Beflissenheit um eine Ehre, um die er nicht kämpfen will, letztlich in unfreiwilliger Selbstentehrung mündet und damit eine fast schon komische Nuance bekommt.“

⁹⁰⁸ Vgl. http://www.mediaevum.de/forschen/projekt_rabea_bockwyt.htm (24.04.08): Die Gruppe der mhd. Brautwerbungsepen – *König Rother*, *Dukus Horant*, *St. Oswald*, *Orendel*, *Ortnit*, *Kudrun*, *Salman und Morolf* – ist Gegenstand des Dissertationsprojektes von RABEA BOCKWYT an der Universität Bochum unter dem Arbeitstitel „Die Braut des Königs“.

⁹⁰⁹ Vgl. dazu Kap. 5.2.

⁹¹⁰ DICKE 1997, S. 148. Vgl. auch S. 249: „[U]nter den hier untersuchten Episoden der verschiedenen *Tristan*-Bearbeitungen [findet sich] keine, unter der die Deutungsfolie eines

Konstruktionen von Geschlecht an die Spielräume gebunden sind, die das Handlungsprogramm vorgibt. Erst die Passion eröffnet ein Experimentierfeld für von der Norm abweichende Entwürfe von Männlichkeit und Weiblichkeit. So entspringt Isolde Passivität, ihre Funktion als Tauschobjekt und Garant der männlichen Ordnung, ihre höfische Weiblichkeit, der Rolle der Braut in der Brautwerbungsgeschichte, ebenso Tristans Auftreten als Spielmann. In Isoldes nächtlichen Listen gegen Marke, im Baumgarten und beim Gottesurteil bildet sich der in ihrer Initiative zum Liebesgeständnis und in ihrer Wiederherstellung von Tristans Identität im Bad bereits aufgeschienene, vom restriktiven zeitgenössischen Ideal emanzipierte Weiblichkeitsentwurf heraus. Isoldes *kündlichkeit* verdrängt Tristan aus der Position des Sprach- und somit Handlungsmächtigen in die Rolle des Adlatus.

Dieses Zusammenspiel des *amour passion* und der narrativen Muster in Bezug auf *gender* lässt sich anhand der fulminantesten unter Isoldes Listen veranschaulichen: dem manipulierten Gottesurteil. Das Motiv des mehrdeutigen Eides findet sich etwa auch in einer Erzählung der Yoruba⁹¹¹. Diese afrikanische ‚Equivocal-oath‘-Geschichte und Gottfrieds *Tristan* verbindet ferner die Selbstformulierung des Eides durch die Beklagte, was bei Gottfried durch den Streit über die Eidesformel plausibel gemacht werden muss.⁹¹² Dieses Erbe eröffnet also Isolda die Möglichkeit, die Eisenprobe zu bestehen.

Die Apostrophierung handlungsmächtiger Weiblichkeit im Gottesurteil ist ebenso Teil der literarischen Inszenierung der absoluten Liebe wie die generelle interpretatorische Schwierigkeit dieser Episode zur Darstellung der Passion beiträgt.⁹¹³ Ausschlaggebend ist bei Gottfried die

konkreten Bezugstexts auch nur matt durchschimmern würde. Vielmehr werden im *Tristan* von einzelnen Ausformungen abstrahierte Erzähltypen, -schemata und -motive zur Basis der Roman-Transformationen, die sich in zahllosen Realisierungen zu kontinuierlich bildenden ‚Mustern‘ verfestigt haben und im Erzählgut damit als bezugsfähige Struktur- und Problemvorlagen bereitstanden.“

⁹¹¹ Die Yoruba sind eine westafrikanische, schwerpunktmäßig in Nigeria lebende Ethnie mit einer ausgeprägten und vielfältigen Oralliteratur.

⁹¹² Vgl. DICKE 1997, S. 236: „Da sich die eigenständigen Versionen [von ‚Equivocal Oath‘-Erzählungen, M. U.] auf keine aktuelle Rechtswirklichkeit beziehen [...], muß die gegen magische Kräfte gerichtete Selbstformulierung des Eids durch die Beklagte hier kaum verwundern.“

⁹¹³ Vgl. DICKE 1997, S. 240: „[D]er Erzählsinn [der Gottesurteil-Episode, M. U.] [bleibt] an den Widerspruch gebunden [...], weil ‚klare Eindeutigkeit‘ etwa in puncto der Schuld der Liebenden hinter das Problem zurückfiel [...]“.

Veränderung der o. g. Grundkonstellation der Yoruba-Geschichte, in der die weibliche List auf eine *überlistbare* göttliche Instanz und so – schlüssig – deren erfolgreiche Überlistung bewirkt. Im *Tristan* dagegen gilt „die List [...] einem Unüberlistbaren und hat keine Überlistung zum Ergebnis, aber dennoch Erfolg [...]“. ⁹¹⁴ Dieser unlösbare Syllogismus entsteht durch die Akkulturation von ursprünglich harmonisierenden Erzählmustern, die sich unter dem Einfluss der Passion in „kollidierende“ ⁹¹⁵ verkehren. Ferner „zersetzt sich die kausale Erzähllogik des Musters in eine kontradiktorische.“ ⁹¹⁶ Die daraus resultierenden Irritationen und Interpretationsspielräume vermitteln das ambivalente Wesen der leidenschaftlichen Tristanliebe. Denn

„[w]ie alle narrativen Versatzstücke wird auch der Erzähltyp des ‚Equivocal Oath‘ im Hinblick auf das Thema der Tristanminne und ihrer Folgen transformiert: statt um Frauenlist geht es um die *schulde* oder *unschulde* der Verdächtigen, statt um das Unvermögen magischer Ordalinstanzen um ein veritables göttliches Urteil, und vor allem geht es auch darum, sich die Kategorien des Rechts, der Wahrheit und der Gerechtigkeit am Thema dieser absolut gesetzten Liebe brechen und als unsichere Bewertungsgrößen darstellen zu lassen.“ ⁹¹⁷

⁹¹⁴ DICKE 1997, S. 234.

⁹¹⁵ DICKE 1997, S. 236.

⁹¹⁶ DICKE 1997, S. 237. DICKE 1997, S. 237, fasst in Anlehnung an Jurij LOTMAN, Die Struktur literarischer Texte, München 1981, S. 352, dieses „Verhältnis von tradierten Erzählelementen und ihrer Realisierung im Roman [...], in dem sich ‚widerstreitend[e] Strukturen durchkreuzen, relativieren und überlagern, aber einander nicht einfach durchstreichen‘“ – ein Zitat aus SIMON 1990a, S. 193 – unter dem Begriff der „Ko-opposition“.

⁹¹⁷ DICKE 1997, S. 235. Mit HAUG 1995b, S. 194, kann hinzugefügt werden: „Aber zugleich gilt: man bedarf der [...] Muster, um sie über Bord zu werfen.“ Dass es jedoch nicht nur die Muster sind, mit denen Gottfried bricht, sondern dass er darüber hinaus auch mit einer ganz spezifischen Erzähltechnik dafür sorgt, dass die gesellschaftliche Katastrophe, in die die Passion führt, sympathetische Identifikation evoziert und gerade eben nicht als Exempel interpretiert wird, führt HÜBNER, S. 264ff., insbesondere S. 271f. und S. 312ff., vor: „Die Dissoziierung der Begründungssprachen der Liebe einerseits, der Herrschaft und der Ehe andererseits entlang einer Grenze zwischen innerem und äußerem Reich sowie die Situierung des von der fokalisierten Erzählerstimme vertretenen Normhorizonts im Inneren der Figuren verleiht dem Liebeserleben eine Geltung, die durch das Scheitern der Liebenden in der äußeren Welt nicht in Frage gestellt werden kann, und die den Rezipienten daran hindern soll, dieses Scheitern als Strafe für ein Fehlverhalten zu verstehen. Auf der anderen Seite beschränkt die Erzählung die Glorie der Liebe aber auf das innere Reich; sich für sie zu entscheiden, bedeutet, die Welt zu betrügen und in ihr zugrunde zu gehen.“ (S. 406)

Diese Liebe ist es dann auch, die sich SIMON zufolge in der Isolde-Weißhand-Episode⁹¹⁸ gegen die Liebenden selbst richtet. Doch Tristans Rolle beschränkt sich nach der Trennung nicht auf die des in Trauer gefangenen Liebenden. In den Kämpfen, in denen er Vergessen vom Liebesleid sucht, agiert er wieder als Heros. Diese erneute harte Fügung zwischen dem Abschied des höfischen Liebenden von Isolde und seinen Taten als Söldner fern von ihr ist nur über den Zusammenhang von *genre* und *gender* vermittelbar, der auch die Korrelation zwischen den einzelnen Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit aufzeigt.

5.3 Einflussfaktor Gattungsüberblendungen: Der Wandel der Geschlechterrelationen

„Whilst the *chanson de geste* was no doubt influenced by romance, [...] influence may in fact have been stronger in the other direction [...]. Destined primarily for the same audience, [...] it is not surprising that early romance and the *chansons de geste* engage in a dialectic with each other. Gender is a key issue in this dialectic.“⁹¹⁹

Die zuvor thematisierte Unstimmigkeit der Muster⁹²⁰ im *Tristan* als Gestaltungsmittel und Erscheinungsform des *amour passion* bedingt eine ‚Schieflage‘ des *a priori* höfisch-ritterlichen Helden, die durch heldenepische Einflüsse noch verstärkt wird. Zwar auf andere Art als das *Nibelungenlied*⁹²¹, aber doch nicht unähnlich, ist auch der *Tristan* von

⁹¹⁸ SIMON 1990b, S. 375, subsumiert die Isolde-Weißhand-Episode unter die „Handlungen, die nicht mehr auf narrative Muster zurückzubringen sind, sich aber sehr stimmig durch ein Prinzip erklären lassen, nämlich durch das Dialektischwerden des Betrugsspiels, das sich gegen die Liebenden selbst zu richten beginnt [...]“. Das von ihm zwischen der Episode von List und Gegenlist und der Isolde-Weißhand-Episode behandelte Handlungsprogramm der Fluchtgeschichte, die die Minnegrottenepisode betrifft, spare ich aufgrund der homogenen Minneidentität des Protagonistenpaares aus.

⁹¹⁹ GAUNT, S. 69f. bzw. S. 73.

⁹²⁰ Vgl. zur „heillosen Verknötung der Muster“ im *Tristan* auch MÜLLER 2007, S. 436.

⁹²¹ Vgl. MÜLLER 1998, S. 391f.: „Vom höfischen Roman unterscheidet sich das ‚Nibelungenlied‘ [...] darin, daß die materielle Kultur nahezu als einziger Aspekt höfischer Lebensform gilt. Dieses reduzierte Konzept von Hof ist typisch für mittelalterliche Heldenepen. Hof ist weder ein ausgezeichneter Ort noch eine ausgezeichnete Lebensform,

beiden Gattungen geprägt, d. h. der Text steht hinsichtlich seiner Diskurse wie oben dargelegt stofflich vielfach der Heldendichtung nahe, ist der Durchführung nach jedoch höfischer Roman.⁹²² Mit dieser spezifischen Überlagerung heldenepischer und romanesker Strukturen korrespondiert die Ambivalenz von Männlichkeit und Weiblichkeit im Roman.⁹²³ So ist Tristans Männlichkeitskonzeption eine Mischform monologischer und dialogischer Männlichkeitskonstruktionen nach GAUNT, sodass die Figur als ein in den unterschiedlichen Gattungen verortetes Amalgam erscheint.⁹²⁴

Vor dem Hintergrund des narrativen Schemas des Heldenlebens etabliert der Text über die homosoziale Bindung mit Marke und dessen befördernder Liebe wie zuvor mit Rual zunächst eine monologische Männlichkeitskonstruktion, vergleichbar der der altfranzösischen *chanson de geste*, die dementsprechend auch ausschließlich ‚unter Männern‘ verläuft.⁹²⁵ Diese mit Blick auf ihre Zuordnung zur *chanson de geste* als heroisch zu bezeichnende Maskulinität wird jedoch, wie gezeigt, mit großem Aufwand in Tristans Ausbildung und dem vielfachen hymnischen Lob seiner Höflichkeit zu einer höfisch-ritterlichen stilisiert: Rual, sein Ziehvater, gleichermaßen edel in seiner Gesinnung wie der Weise seines toten Herrn herzlich zugetan, verwaltet dessen kriegerische ‚Erbanlagen‘⁹²⁶ umsichtig und sorgt für seine standesgemäße höfisch-ritterliche Erziehung durch Kurvenal. Das ideale Ergebnis dieser aufwändigen Konstruktionsarbeit, von Marke im Ritual der Schwertleite bestätigt und fixiert, offenbart sich allerdings angesichts des in den an-

sondern vor allem Anhäufung und verschwenderische Verausgabung von Reichtümern. [...] Höfische Standards werden vorwiegend quantitativ bestimmt [...].“

⁹²² Bis weit ins 13. Jh. hinein bleibt die altfranzösische Heldenepik stabil und beeinflusst den Roman. Vgl. GAUNT, S. 69f.: „The *chanson de geste* remains a robust genre well into the thirteenth century [...]. [...] Whilst the *chanson de geste* was no doubt influenced by romance, [...] influence may in fact have been stronger in the other direction [...].“

⁹²³ Dieselbe Dialektik zwischen romanhaften und heldenepischen Männlichkeitskonzepten findet sich im altfranzösischen *Roman d'Enéas*, vgl. GAUNT, S. 83: „It is as if Enéas is initially an epic hero, defined in relation to other men; he then emerges as a romance hero, defined (along with his masculinity) through his relationship with a woman.“

⁹²⁴ Vgl. zu Tristans Doppelcharakter als Heros und höfischer Ritter auch LORENZ.

⁹²⁵ Vgl. JAEGER 2003, S. X, Begründung aus emotionstheoretischer Perspektive: „Real men don't love women in the early medieval period; they love men – in the public sphere. That is the sanctioned and agreed upon mode of feeling.“

⁹²⁶ Vgl. die schon in Riwalin angelegte Doppelkonzeption als Ritter und Heros, abzulesen in dem Anflug von heroischem *übermuot* als einem erwogenen Motiv für den Überfall Riwalins auf Morgan in v. 335ff.

schließenden kriegesischen Auseinandersetzungen Tristans wieder durchbrechenden Heros-Konzepts als höchst fragiles Gebäude⁹²⁷: Kaum dass sich Tristan der Wahrung ritterlicher Werte verschrieben hat, hat er Morgan schon so gut wie kampfflos erschlagen.⁹²⁸ Die eben noch in der Schwertleite attestierte höfisch-ritterliche Idealität weicht aus Sicht der damit verbundenen Werte einer höchst fragwürdigen Konfliktlösungspraxis. Hier werden – deutlicher als in Tristans weiteren Kämpfen – die „Schweißspuren der Konstruktionsarbeit“⁹²⁹ von Männlichkeit in Gottfrieds *Tristan* sichtbar.

Die monologische Konstruktion von Männlichkeit verläuft jedoch nicht allein über konflikthafte, sondern auch über einträchtige Relationen unter Männern, die die männliche Idealität ebenso zementieren.⁹³⁰ Das Phänomen der *ennobling love* ist quasi die für den Tristanroman sublimierte, d. h. gesellschaftsfähige Form des heldenepischen Ideals „of a seamless and harmonious community of fighting men“⁹³¹. Sie reflektiert sozusagen den „strong and pervasive myth of brotherhood, of the unity of the masculine“⁹³² der *chanson de geste*, da der Ort dieser Freundesliebe im *Tristan* nicht das Schlachtfeld der Heldenepik ist, sondern der Hof König Markes, also die höfische Welt eines Romans, die aber dennoch *chanson-de-geste*-haft ‚frauenlos‘ ist. Die Stimmen, die im Rahmen des Geschehens von Tristans Einführung in die Hofgesellschaft bis zum Verlassen Cornwalls zum Zweck der Rache an Morgan am Markeshof zu hören sind, sind ausschließlich männliche:

„One consequence of the exclusion of women from the ethical system of genre and of the foregrounding of male bonding (or its disintegration) is that ideals of

⁹²⁷ Vgl. GAUNT, S. 62: „[T]he genre’s monologic construction of masculinity is a fragile edifice [...]“.

⁹²⁸ Der von Tristan geltend gemachte Lebensanspruch steht insofern auf wackligen Füßen, als der Text keine Klärung der rechtlichen Lage zulässt. Riwalins genaue Gründe für den Überfall auf Morgan bleiben im Dunkeln (vgl. v. 335ff.).

⁹²⁹ SPREITZER, S. 262, bezeichnet literarische Texte als „Orte, an denen diese Illusion [die klare Bestimmung dessen, was Männer und was Frauen sind, M. U.] diskursiv hervorgebracht wird“. Als solche „stellen sie deren Produktion auch dar und hinterlassen dabei Schweißspuren der Konstruktionsarbeit, denen hermeneutisch gefolgt werden kann.“

⁹³⁰ Für Morold und Tristan gilt die von GAUNT, S. 27, in Bezug auf Roland und Olivier, d. h. das Rolandslied in der sog. Oxford Handschrift, postulierte Identität trotz Alterität: Sie sind „competing elements of the same heroic force [...]“.

⁹³¹ GAUNT, S. 26.

⁹³² GAUNT, S. 23.

the masculine gender are not constructed in relation to the feminine, but in relation to other models of masculinity.“⁹³³

Wie etwa das von GAUNT u. a. untersuchte altfranzösische Rolandslied in der Fassung der Oxforder Handschrift privilegiert auch Gottfrieds *Tristan* das Phänomen des „male bonding as the supreme emotional experience of the ideal knight [...]“.“⁹³⁴ So ist das Band zwischen Marke und Tristan zunächst auch völlig unangreifbar, und der König beharrt auf Tristan als Erben.⁹³⁵ Die Hofkabaln gegen Tristan können mit Blick auf die Stilisierung des Geschehens auf den höfischen Roman hin als für den *roman* typisches Bestreben gedeutet werden, eine so exklusive Beziehung zwischen zwei Männern zu verdrängen, der in der Heldenepik jede andere Verbindung untergeordnet wird.⁹³⁶ Denn den *roman* kennzeichnet gegenüber der Heldenepik das Bestreben, „to replace the *chansons de geste*’s construction of gender with models grounded in compulsory heterosexuality and homosocial desire.“⁹³⁷ Dies geschieht im *roman*, indem die Frau als Kontrapunkt der männlichen Identitätskonstruktion ins Zentrum rückt und sich der Schwerpunkt dementsprechend von der Beziehung zweier Männer auf die Liebesbeziehung des Helden zu einer Frau verlagert:

„Romance [...] makes the role of the exchange of women in the formation of masculine hierarchies within feudal society a central theme. It thereby offers a new model of masculine identity, constructed in relation to the feminine [...]“.“⁹³⁸

Angesichts des ‚Risikos‘, dass Tristan dem wachsenden Druck auf seine Person nachzugeben und Cornwall zu verlassen droht, erscheint eine

⁹³³ GAUNT, S. 23.

⁹³⁴ GAUNT, S. 31.

⁹³⁵ Vgl. S. 233f.

⁹³⁶ Vgl. GAUNT, S. 83: „Significantly [...] romance seeks to marginalize the close male bonding of the dominant genre of its literary world [d. h. die der *chanson de geste*, M. U.].“ Vgl. dazu die *chanson de geste Ami et Amile*, für die GAUNT, S. 51, konstatiert: „The value of this central bond is so paramount that all other bonds are subordinate to it, including that of [...] husband to wife.“

⁹³⁷ GAUNT, S. 75. Vgl. zum Terminus des ‚homosocial desire‘ Anm. 222.

⁹³⁸ GAUNT, S. 73f. Vgl. dazu auch GAUNT, S. 75: „In contradistinction to the *chansons de geste*, romance constructs masculinity in relation to femininity, developing a strong sense of alterity. It is therefore significant that at a formative stage in the genre’s development early romances enact the marginalization of what I have called the epic’s monologic construction of masculinity.“ Natürlich kennt auch die *chanson de geste* den Tausch von Frauen zum Zweck der Verbindung zweier Männer, fokussiert aber im Gegensatz zum *roman* eben diesen Männerbund und nicht die Frau.

Ehe des Königs weniger als Beeinträchtigung der engen Freundschaft von Marke und Tristan als deren Rettung, insofern sie ihr einen neuen Raum eröffnet: Sie stellt zunächst diejenigen ruhig, die den Favoriten des Königs durch eine Königin an seiner Seite verdrängt sehen wollen und ermöglicht eine relativ unbehelligte Fortführung der bestehenden mann-männlichen Verhältnisse. Isolde ist quasi das Symbol dieses Bandes zwischen dem König und seinem Protegé und wendet die Gefährdung dieser männlichen Ökonomie ab. So sind Frauenfiguren in der vielfach heldenepisch geprägten Textstrecke bis zu Tristans erster Irlandfahrt zunächst nur in ihrer Instrumentalisierung auf die Unterstützung männlicher Figuren hin handlungsrelevant, als „passive vehicles for men to conduct relations with each other.“⁹³⁹ Tristans ‚Mütter‘ Blanscheflur und Floraete vermitteln etwa die Verbindung Marke – Tristan, die junge Isolde darüber hinaus die Versöhnung Gurmuns und Markes, und Isolde Weißhand besetzt strukturell die Mittlerinnenposition in der Bindung Tristan – Kaedin.

Dass die Integration Isoldes bereits zu einem Zeitpunkt quasi ‚erforderlich‘ wird, zu dem das Wertesystem des *Tristan* ein noch exklusiv männliches ist, ist einerseits ein Hinweis auf die für den *Tristan* essentielle Verknüpfung von romanhaften und heldenepischen Diskursen, andererseits auf die Fragilität der männlichen Ordnung, wenn man sie als eine heldenepisch geprägte betrachtet:

„[T]he most powerful signal that all is not well in the epic’s all-male club is the inclusion of women characters in many texts as protagonists who partake in and sometimes direct the action [...]. [...] [W]omen characters may support the heroes’ heroic endeavours and endorse their value [...].“⁹⁴⁰

So ist Isolde beispielsweise der Dreh- und Angelpunkt von Tristans Brautwerbungsfahrt oder auch ihrer Wiederholung nach der Entführung der Königin durch Gandin. Anstatt dass sich nun aber nach der Brautwerbungsfahrt mit der Ehebruchshandlung in Cornwall und der Integration des Weiblichen in den Roman Tristans monologische, innerhalb einer Beziehung zu anderen männlichen Figuren konstruierte Maskulinität einer durchgängig dialogischen Männlichkeit öffnen würde, sodass Tristans Männlichkeit gegenüber Isolde als „Partnerin“⁹⁴¹

⁹³⁹ GAUNT 1995, S. 63.

⁹⁴⁰ GAUNT, S. 63.

⁹⁴¹ Vgl. dazu folgende Eigenschaften des Romans nach GAUNT, S. 90: „[F]irstly the hero’s partner is a woman, not a man; secondly, the characters use *engin* (‘cunning’) to achieve

konstruiert würde, die auch das Band zwischen beiden Männern noch festigt, schließt der Minnetrank aus dem Beziehungsdreieck, das sich da mit GAUNT zwischen Marke, Isolde und Tristan bilden sollte⁹⁴², immer einen der beiden Männer aus – entweder Marke aus der Sicht der Minnetranksiebe oder Tristan aus der Sicht der Königsehe. Ein homosoziales Verhältnis im Sinne GAUNTS, das beide Männer integriert und wie es beispielsweise in Béroutils *Tristan* vorliegt, signalisiert durch Marcs Schwertaustausch zwischen den schlafenden Liebenden, ist auch deswegen nach dem Minnetrank nicht mehr möglich, da beide Männer dieselbe Frau begehren. Tristans Männlichkeitskonstruktion ist damit keine monologische im eigentlichen Sinne mehr, aber aufgrund der nicht zu verwirklichenden Liebe zu Isolde auch nur eine pseudo-dialogische. Mit Tristans Abfall von der Minneidentität mit Isolde existiert dann überhaupt kein Gegenüber mehr, in Antwort auf das Tristans Subjektivationsprozess stattfinden könnte. Die Passion und Weiblichkeit bilden weniger das Medium als die limitierend-destruktiven Konstituenten von Tristans Männlichkeitskonstruktion und verzerren so den Modus Procedendi, wie ihn GAUNT für den *roman* beschrieben hat:

„If in romance men evolve and assume new identities through love and their relations with women, it follows that what this engagement with femininity articulates is the construction within a male discourse of masculinity through its relationship with femininity construed as the other.“⁹⁴³

Nur in Zwischenstrecken, nämlich von Tristans erfolgreicher Werbung bis zum ersten Argwohn Markes und allenfalls oberflächlich in den kurzen Etappen, die von Markes zurückgewonnenem Vertrauen gegenüber den rehabilitierten Liebenden während der Ehebruchshandlung⁹⁴⁴ zeugen, gelingt die Integration Markes und definiert sich Tristans Männlichkeit wirklich dialogisch, d. h. über Isolde:

„[A]lthough women are more important in romance than in epic, romance merely replaces one type of male bonding with another, [...] a broader web of homosocial

their ends, which is a typical, though equivocal, feature of romance; thirdly, as in many romances, desire is presented as a product of language rather than language as a means of expressing desire [...].“

⁹⁴² GAUNT, S. 83. Die Gedoppeltheit dieses Dreiecksverhältnisses Marke-Isolde-Tristan wurde meines Wissens in der bisherigen Tristanforschung noch nicht thematisiert.

⁹⁴³ GAUNT, S. 72.

⁹⁴⁴ Vgl. dazu BAISCH 2006, S. 228: „Die Liebenden haben die Situation am Hof Markes im Griff: Sie genießen Ansehen, der Herrscher hält sie in seiner Nähe, und es scheint, als hätten sie sich im Verbergen ihrer Liebe perfektioniert.“

ties [...]. The difference is that male bonds are now mediated by women. Significantly this early romance [der *Enéas*, M. U.] seeks to marginalize the close male bonding of the dominant genre of its literary world [die *chanson de geste*, M. U.]. In the new genre it helps to establish the close homosocial bonds of epic, which frequently exclude women altogether [...].“

In der Konsequenz wird die Frau im *roman* gegenüber der *chanson de geste* zwar nicht weniger instrumentalisiert, aber doch zum Konstituens männlicher Identität als

„a metaphor men use to construct their own subjectivity. Female characters in romance are not real women, but figures within a male discourse. [...] [M]en evolve and assume new identities through love and their relations with women [...].“⁹⁴⁵

Ein solches Beispiel ist der Auftritt der ‚Sirene‘ Isolde, deren unvergleichliche Virtuosität nicht nur ‚musikalischer‘ Reflex ihrer äußeren Schönheit oder ihrer inneren Vollkommenheit im Sinne des höfischen Weiblichkeitsideals ist, sondern nicht zuletzt im Zeichen der Selbstbespiegelung des männlichen Subjekts steht. Auch die Regeneration des höfischen Ritters Tristan durch Isolde, die Schwertscharte und -splitter sowie die Silben des Tantris-Tristan-Anagramms richtig zusammenfügt, ist als Beitrag zur (Re)Konstruktion männlicher Identität zu verstehen.

Die identitätskonstituierende Rolle von Weiblichkeit im Roman ist vor dem Hintergrund einer stärkeren Betonung von Zwangsheterosexualität als in der Heldenepik⁹⁴⁶ zu sehen. Der an sich anachronistische Begriff versteht darunter ein auf das andere Geschlecht gerichtetes Begehren in Übereinstimmung mit und zur Sicherung des Fortbestands der männlichen Ordnung: „[P]atriarchy’s power structures depend on the exchange of women, [...] will depend on ‚obligatory heterosexuality‘.“⁹⁴⁷ Daraus

⁹⁴⁵ GAUNT, S. 71f. Die Determination männlicher Identität durch Isolde offenbart sich in der Liebes- bzw. Ehebruchshandlung sowohl an Tristan als auch an Marke, sichtbar anhand von Tristans Zerrüttetheit nach der Trennung und daran, dass Markes Männlichkeit im Hin und Her der Ehebruchslisten zusehends verliert. Am deutlichsten wird Isolde’s Rolle bei der Konstruktion von Maskulinität im Tristan in der Isolde-Weißhand-Episode, die zugleich auch die Unlösbarkeit von Tristans Dilemma veranschaulicht.

⁹⁴⁶ Vgl. GAUNT, S. 63: „In many *chansons de geste*, women are objects of exchange between men, symbolic of pacts [...] between men. [...] [I]n texts like the Roland poems or Girart de Vienne, Aude is a symbol of the bond between Roland and Oliver [...].“

⁹⁴⁷ GAUNT, S. 79, mit Verweis auf SEDGWICK, S. 3. Zum einen wird mit der dialogischen Maskulinität des Romans einer dem Patriarchat genuin innewohnenden Homophobie von vornherein entgegengeschrieben, zum anderen die Konformität mit der vorgeschriebenen sexuellen Norm betont. Vgl. dazu GAUNT, S. 81 und BUTLER 1991, S. 38: „‚Intelligible‘ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in einem bestimmten Sinne Beziehungen der

resultiert Isolde als Tauschobjekt zwischen Bräutigam und Vater, als symbolisches Unterpfand der Versöhnung und des Friedens zwischen Irland und Cornwall. Gleichzeitig fungiert Isolda folglich als Stütze der männlichen Ordnung, etwa in der Gandin-Episode, eine Bedeutung, aus der auch ihr Einfluss erwächst, den sie schließlich in ihren Listen einsetzt. Dadurch, dass Frauenfiguren durch ihre Integration zur Gewährleistung der männlichen Ordnung zugleich Indikatoren für Unzulänglichkeiten der männlichen Ordnung oder ihrer Protagonisten sind, erklärt sich wiederum ihre Subordination und Marginalisierung:

„[W]omen characters who highlight the shortcomings of the male order are either ignored, treated with wanton violence or sometimes suppressed altogether, as if the male characters, and possibly the poets, did not wish to recognize dissenting voices. [...] In many *chanson de geste*, therefore, women play a diagnostic role which underlines the inadequacies of the genre's construction of masculinity.“⁹⁴⁸

Bereits Tristans Irlandfahrten weisen beispielsweise auf die Störunganfälligkeit des dezidiert männlichen Universums bzw. seine Angewiesenheit auf die weibliche Gegenseite hin: Ohne Königin Isolda Heilkünste käme es nicht zur ‚Reparatur‘ von Tristans geschwächtem Helidentum, ohne die junge Isolda gäbe es keine Braut und damit keine Entschärfung der Konflikte ob der Einheit Marke – Tristan. Dennoch bleibt Isolda in den heldenepischen Passagen monologischer Männlichkeit ‚genrebedingt‘ vom Geschehen ausgeschlossen. Zu Wort und damit aus dieser Randposition heraus kommt Isolda erst mit der Verteidigung des *amour passion*, im Zuge dessen sie intellektuell und sprachlich Handlungsmacht erlangt, die Tristan, wie die befördernde Liebe Markes, mehr und mehr verloren geht.⁹⁴⁹ Damit vereint auch sie gegensätzliche Modelle von Weiblichkeit in sich.

Während Isolda in Irland noch lediglich als „supplement to the masculinity of the hero“⁹⁵⁰ fungiert und sich positiven Definitionen höfischer Weiblichkeit entsprechend in die männliche Ökonomie fügt, bestimmt sie in der Liebes- bzw. Ehebruchshandlung das Geschehen durch die listige Instrumentalisierung von situationsabhängig generierten sprachlichen Mehrdeutigkeiten. Mit diesem „deployment of *fabliau* scenarios

Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten.“

⁹⁴⁸ Vgl. GAUNT, S. 63f.

⁹⁴⁹ Vgl. dazu auch S. 179, 200, 207, 210, 221, 233, 239 und 245.

⁹⁵⁰ GAUNT, S. 65.

in romance“⁹⁵¹ in der Ehebruch-Liebes-Dialektik am Markeshof antizipiert der *Tristan* die Geschlechterkonstruktionen und –relation schwankhafter Kleinformen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts wie des mhd. Märe oder – parodistischer und reaktionärer – des altfranzösischen *fabliau* mit seinen „scenarios in which clever women use their intelligence to get what they want“⁹⁵² näher als dem Roman:

„Successful characters in the *fabliaux* [...] constantly use *savoir*, their wit and ingenuity, to undermine the position of other characters who believe that their *avoir*, their place in a fixed social hierarchy, whether it be as a noble, a clerk or a husband, is god-given and unassailable.“⁹⁵³

Die schon angesprochene Störanfälligkeit der männlichen Ordnung, auf die die *fabliaux* ganz besonders abzielen⁹⁵⁴, offenbart sich nach der Gandin-Episode auch in der Reihe von Isoldes Listen⁹⁵⁵, am deutlichsten an deren höchstem Punkt. Im Gottesurteil „demoniert“⁹⁵⁶ eine ‚gewitzte‘ Frau gewissermaßen „Christus als höchste Instanz des orthodoxen Glaubens“, worin zwei von GAUNT als Charakteristika des *fabliau* aufgewiesene Merkmale zusammenfallen. Erstens

„the dismantling of the discourses, structures and hierarchies through which the culture in which they lived made sense of its world and sought to justify its inequalities with morally ordered, divinely ordained schemes of human life and death. Where the dominant culture, and I include other vernacular genres, aspires to static and discrete categories, the *fabliaux* offer mobile and fluid boundaries which are transgressed, eluded or shown to be inadequate. [...] If gender is a fluid structure in the *fabliaux* it is none the less just one such structure amongst others, these structures constituting the forum in which successful *fabliau* characters pit their wit and *savoir* against the smug reliance other characters have on these very same structures.“⁹⁵⁷

⁹⁵¹ GAUNT, S. 235.

⁹⁵² GAUNT, S. 234.

⁹⁵³ GAUNT, S. 235, verweist hier auf die unveröffentlichte Dissertation von Gabrielle LYONS, *Avoir and savoir: a strategic approach to the Old French fabliaux*, Cambridge 1992, S. 62ff. List und ambivalente Sprache sind zwar auch für den *roman* bezeichnend – vgl. GAUNT, S. 90 –, dort aber weitaus weniger zentral als in den *fabliaux*.

⁹⁵⁴ Vgl. GAUNT, S. 235.

⁹⁵⁵ Was SIMON 1990b, S. 365, als „Episodenkette von Listen gegen den betrogenen Ehemann“ bezeichnet, nennt Helmut DE BOOR, *Die Grundauffassung von Gottfrieds Tristan*, in: Ders., *Kleine Schriften I*, Berlin 1964, S. 165, „Schwankkette“.

⁹⁵⁶ Hier und im Folgenden Huber 2001, S. 94.

⁹⁵⁷ GAUNT, S. 239. Sein Interesse gilt dabei weniger dem Umsturz von Hierarchien als den Handlungsspielräumen, die sich aus der Manipulierbarkeit ihrer grundlegenden Katego-

Zweitens kennzeichnet die *fabliaux* der Antagonismus von äußerster Misogynie und weiblicher Schläue. Frauenfiguren im *fabliau* unterlaufen durch ein kreatives „Gegen-den-Strich-Lesen“ der jeweiligen Situation die eingangs bestehende Täter-Opfer-Beziehung und kehren damit die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern um. Die von weiblicher Seite ausgehebelte Macht des Geschlechterdiskurses eröffnet somit den Frauen neue Handlungsspielräume.⁹⁵⁸ GAUNTS Befund zur Konstruktion von Geschlecht in den *fabliaux* lenkt den Blick auf eine weitere Gemeinsamkeit mit Gottfrieds *Tristan*:

„*Fabliau* characters often make the body – particularly the genitals – the site of gendered identity in that individuals are sexed by their genitals. They are not unique in this [...]. But the *fabliaux* are exceptionally graphic in their insistence of the importance of genitals as markers of sexual difference.“⁹⁵⁹

Im Gegensatz zu den anatomisch homomorphen Körpern im übrigen Text⁹⁶⁰, die keinerlei geschlechtsspezifische Merkmale aufweisen, ist Isoldes Körper in den Listepisoden auf einmal Ort der Inszenierung von Geschlecht. Angesichts der sonstigen Nichtpräsenz von *sex* ist die Apostrophierung ihrer *senften linden brusten* (v. 14160), mit denen sie Marke in den nächtlichen Bettgesprächen *begunde aber dô vâhen/wider an ir wortlâge* (v. 14161f.), vergleichsweise explizit. Sie sind wie ihr Weinen gleichsam „[a] woman’s manipulation of a man’s perception [...] common in the *fabliaux*“⁹⁶¹, die Marke einmal mehr der Unschuld des Paares versichern soll.

Gegenüber diesem aktiven Part Isoldes hat Tristan die passive Rolle bei der Zerstreuung des Ehebruchsverdachts gegenüber Marke und Hof, vergleichbar den männlichen Figuren der *fabliaux*, inne, die in scharfem Kontrast zu seinem anfänglichen fulminanten und von mitunter frappierenden Listen beförderten gesellschaftlichen Aufstieg steht. Diese Entwicklung in der Liebes- bzw. Ehebruchshandlung verläuft parallel

rien ergeben: „My point is less that hierarchies are overturned, than that the categories on which they are based are unstable and open to manipulation.“ (S. 239)

⁹⁵⁸ Vgl. GAUNT, S. 236.

⁹⁵⁹ GAUNT, S. 251.

⁹⁶⁰ Vgl. dazu SCHULTZ, S. 94, sowie auch S. 54f., 97 und 187.

⁹⁶¹ GAUNT, S. 255. Ein weiteres Beispiel dafür ist Markes Täuschung über Isoldes Jungfräulichkeit oder auch Tristans Maskerade als Pilger beim Gottesurteil. Vgl. dazu GAUNT, S. 255: „Women manipulate the perception of women’s bodies, men’s bodies and animal’s bodies. This would seem to suggest that gender is only at issue tangentially in that sexual difference, along with other differentiating categories [...]“

zur Marginalisierung homosozialen Begehrens und mit dieser Grundlage von Tristans idealer Maskulinität deren Dekonstruktion.⁹⁶² Für ein starkes Band zwischen zwei Männern wie in der *chanson de geste* oder zu anfangs zwischen Tristan und Marke ist neben dem *amour passion* kein Platz mehr. Die leidenschaftliche Liebe lässt in ihrer Absolutheit auch keinen Raum für von Frauen vermittelte Bande zwischen Männern, die im *roman* nach GAUNTS Erkenntnissen vielfach die engen exklusiv männlichen Bindungen der *chanson de geste* substituieren.⁹⁶³

Die geschlechterspezifischen Strukturen der *chanson de geste* und deren monologische Männlichkeitskonstruktion greift die Isolde-Weißhand-Episode bis zu Tristans Hin- und Hergerissenheit zwischen den beiden Isolden nochmals auf. Diese ‚Renaissance‘ der heldenepischen Grundierung erklärt einerseits die Relativierung des handlungsmächtigen Weiblichkeitsentwurfs Isoldes, der in ihrer Abschiedsrede und ihrem in die Handlung in Arundel implantierten Klagemonolog auf einen immer noch hervortretenden, aber dennoch rein sprachmächtigen reduziert wird, andererseits die Wiederbelebung der heroischen Maskulinität Tristans, die sich in seinen Kämpfen als Söldner nach der Flucht aus Cornwall rekonstituiert, insbesondere aber im Bunde mit Kaedin. Ort dieser Freundschaft ist nun tatsächlich das Schlachtfeld – „the space in which men [d. h. Heroen in der *chanson de geste*, M. U.] are united, fight together and die together.“⁹⁶⁴ Voraussetzungen dieser männlichen Union sind absolute Übereinstimmung – ein Handeln, ein Denken – und eine Frau, die beide Männer verbindet und auch als äußeres Zeichen ihrer Verbundenheit ‚gelesen‘ werden kann:

„[I]n action the two [Roland und Olivier in der *Chanson de Roland*, M. U.] are indistinguishable [...]. The text thus neatly sidesteps the problem of difference by subsuming one hero to the other if not in word, certainly in deed [...].“⁹⁶⁵

Obwohl diese Bedingungen in Arundel gegeben sind, kommt das heldenepische Szenario dort über seine Anfänge nicht hinaus, da der

⁹⁶² Vgl. dazu auch S. 112, 143, 164ff., 167ff., 171ff., 233, 249, 269f., 272 und 274f.

⁹⁶³ Vgl. GAUNT, S. 83, mit Bezug auf den *Roman d'Enéas*: „[R]omance merely replaces one type of male bonding with another, for Enéas's relationship with Lavine is part of a broader web of homosocial ties, between Enéas and her father, and Enéas and his own father. The difference is that male bonds are now mediated by women.“

⁹⁶⁴ GAUNT, S. 26. Demgegenüber ist der Schauplatz der Performanz der *ennobling love* zwischen Tristan und Marke der Hof – sozusagen die höfisch adaptierte Form der ‚Bühne‘ für monologische Männlichkeit.

⁹⁶⁵ GAUNT, S. 35.

amour passion jegliches homosoziales Begehren zugunsten der absoluten Liebe zwischen Tristan und Isolde blockiert, ein Begehren, das nicht regulierbar ist und somit die männliche Ordnung unterminiert.⁹⁶⁶

Damit kommt die Betrachtung der Kategorie ‚Geschlecht‘ aus gattungstheoretischer Perspektive zum gleichen Ergebnis wie die Funktionalisierung der Untersuchungsergebnisse anhand der Handlungsprogramme: Die Muster stimmen nicht mehr.

⁹⁶⁶ Vgl. zur Erotik und der Regulierung des Begehrens im *roman* GAUNT, S. 84.

6 Zusammenfassung

„Ambivalenz und Widersprüchlichkeit sind Sinn und Ziel der Romanfaktur (zumindest Gottfrieds), sind Mittel die Dilemmatik des Problems eindrücklich zu machen, also Erscheinungsformen von Problemgemäßheit.“⁹⁶⁷

Die Erfassung der Konstruktionen von ‚Geschlecht‘ beginnt bei Tristans programmatischer Zeugung und Geburt, die den Sohn gleichsam als Chiffre der Trauer seiner Mutter um den verwundeten bzw. verlorenen Geliebten erscheinen lassen. Über diese Determination Tristans zur *triure* hinaus, die für die Konstitution seiner Maskulinität ebenso zum Tragen kommt wie die Liebesdiskurse im Roman, ist in diesen Trauerszenarien der Elternvorgeschichte schon das Legitimationsdefizit angelegt, das Tristan in den Kampf gegen Morgan führt, und die Einheit von Liebe und Tod antizipiert, die ihm mit dem Minnetrank in der Liebe zu Isolde bestimmt ist.

Ungeachtet oder gerade aufgrund seiner Prädestiniertheit zur *triure* und zum Heros, auf die die Umstände von Tristans Empfängnis und Geburt verweisen, ist die Erziehung und Ausbildung des jungen Helden bewusst höfisch stilisiert, wird die höfisch-ritterliche Genealogie des Protagonisten als Ziehsohn der *triuwen* Rual und Floraete nach seiner ‚zweiten‘ Geburt regelrecht ‚aufgesattelt‘, erkennbar an Tristans ebenfalls zweiter ‚Taufe‘ durch Markes Jagdgesellschaft im Wald im Anschluss an seine vollendete Demonstration des Hirschbasts. Dementsprechend umfassend ist Tristans Curriculum, dementsprechend groß die von ihm zu leistende Anstrengung, und dementsprechend exorbitant schließlich die erworbenen Fähigkeiten des Wunderkindes, die für seine spätere gesellschaftlich-verwandschaftliche Integration am Markhof eine Schlüsselrolle spielen.

Besondere Bedeutung kommt dabei unter den von Tristan beherrschten Künsten der Musik zu, die als Gradmesser männlicher Macht und Superiorität und darüber hinaus als Indikator der Intaktheit einer zunächst exklusiv männlichen Ökonomie fungiert: Bis einschließlich zum ‚Sängerwettstreit‘ mit Gandin kann Tristan das Romangeschehen über die sinnenverwirrende, manipulative Wirkung seiner Musik auf die Zuhörer in seinem Sinne steuern oder beeinflussen. Dieser artistisch-intellek-

⁹⁶⁷ DICKE 1997, S. 30.

tuelle Zug prägt die geschlechtliche Identität Tristans ebenso wie die Doppelcharakteristik als Heros und Ritter. Alle diese im ‚Aktionsfeld‘ von Harfe und Schwert angesiedelten Facetten seiner hybriden Männlichkeitskonzeption vereint Tristan im mehrfach gewählten Inkognito des Spielmanns.

In Tintajol als dem Ort der Entfaltung von Tristans Idealität sowie der performativen Inszenierung der von ihm verkörperten höfisch-ritterlichen Männlichkeit treten diese außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten als Performanz von ‚Geschlecht‘ in Erscheinung, gepaart mit unwahrscheinlichen Fremdsprachenkenntnissen und einer vollkommenen höfischen Gesinnung Tristans, die ihm nach dem Anschluss an die Jagdgesellschaft auch die Liebe des gesamten Hofes wie des Königs erschließen. Von Tristans Musik, die repräsentativ für sein Universalgenie ist, geht der entscheidende Impuls für die Liebe zwischen Tristan und Marke aus, die die umsichtige Förderung durch den Ziehvater ablöst, dessen Zuneigung ähnlich grundlegend für Tristans Männlichkeitskonstruktion ist wie Markes im Folgenden. Tristans virtuoses Spiel weckt und nährt eine zunächst leidenschaftliche Liebe der Bewunderung, die ihrem Wesen nach im *Tristan* zwar nicht ausschließlich, aber im Zusammenhang mit Tristans Aufnahme am Markhof in erster Linie als öffentlich wirksamer, befördernder und erhöhender Gestus unter adligen Männern zu verstehen ist, der sie auf einer Ebene zusammenschließt.

Mit der Entdeckung von Tristans wahrer Herkunft fügt Rual li Foitenant dessen sozialer Identität noch den gesellschaftlichen Rang hinzu, der sich in Tristans Schönheit ganz im Widerspruch zu dem behaupteten Stand eines Kaufmannssohnes ohnehin manifestiert und den die Bewunderung des Hofes ihm aufgrund seiner umfassenden Bildung und Exzellenz auf sämtlichen Gebieten ideell bereits verliehen hat. Die verwandtschaftliche Dimension vertieft die Liebe zwischen Tristan und Marke, der den Neffen auf Betreiben Ruals mit der Schwertleite nicht nur zur Zurückeroberung der Landesherrschaft in Parmenien von Morgan befähigt, sondern ihn überdies auf die nächsthöhere Stufe höfisch-ritterlicher Männlichkeit führt.

Die Schwertleite fixiert Tristans im Zuge des Ritus‘ auch noch einmal beschworene Idealität in Gesinnung und Verhalten und bestätigt die Intelligibilität der von ihm imaginierten höfisch-ritterlichen Männlichkeitskonstruktion, vor deren Hintergrund die in seinen bisweilen martialisch-drastischen Kämpfen konstruierte heroische Männlichkeit wie

ein Bruch erscheint. Sie stehen im Zeichen der Konstruktion heroischer Männlichkeit und der Vertiefung des homosozialen Bundes mit Marke. So liegt die Bedeutung des Kampfes mit Morgan, abgesehen von der Rückeroberung der Landesherrschaft in Parmenien, darin, dass er Tristan als mit dem wesenhaften heroischen Habitus und dem entsprechenden Inventar an Emotionen heroischer Psychologie ausgestattet präsentiert. Darauf aufbauend demonstriert der Kampf gegen Morold Tristans kämpferische Qualitäten – Kampfeskraft und Waffenkunst des Heros im brutalen Kriegshandwerk.

Wie sich mit Blick auf das romanumfassende Erzählschema des Heldenlebens die Schwertleite als Initiation im Hinblick auf die gesellschaftliche Anerkennung von Tristans höfisch-ritterlicher Männlichkeit deuten lässt, liefert der Drachenkampf – als das heroische Motiv schlechthin aus dem Kontext des höfischen Romans ausgelagert – die Initiation in Bezug auf die in den Kämpfen gegen Morgan und Morold bereits verkörperte heroische Maskulinität nach. Mindestens ebenso sehr wie auf die Glorifizierung des Heros zielt die Drachenkampf-Episode als Teil von Tristans Strategie zum Gewinn Isoldes jedoch auf die Inszenierung der Schläue, um nicht zu sagen der Verschlagenheit des in höfischen Intrigen bewanderten Tristan – eine Facette seiner höfisch-ritterlichen Männlichkeitskonzeption. Aufgrund dieser siegfriedartigen Doppelcharakteristik Tristans und in Anbetracht auch der artistisch-intellektuellen und emotionalen Züge seiner hybriden Maskulinität kommt die Konstruktion von Tristans Geschlechtsidentität immer nur zu einem vorläufigen Abschluss, sodass die Schweißspuren dieser Synthesisierung von unterschiedlichen Modellen von Männlichkeit zutage treten. Die Unentbehrlichkeit der Unterstützung v. a. Königin Isoldes und Brangänes für den erfolgreichen Abschluss von Tristans Brautwerbungsmission ist ein erstes Anzeichen der Brüchigkeit des exklusiv maskulinen Universums und der männlichen Idealität und deutet ihre Dekonstruktion durch die leidenschaftliche Liebe voraus, die Tristan aus dem Sieg über den Drachen erwächst.

Die Konsequenzen des Einbruchs des *amour passion* in den zuvor ausschließlich männlichen Kosmos und mit ihm die Verdrängung der für Tristans Männlichkeitskonstruktion konstitutiven Liebe Markes werden an Rissen in der zunächst unantastbaren Idealität und Exzeptionalität des Helden im Urgan-Kampf sichtbar: Der bislang furchtlose Heros wird zum Gejagten, *angest* nicht länger durch heroisches Selbstvertrauen verdrängt, sondern im Zuge einer reflektierten Emotionalität

ebenso Teil von Tristans Männlichkeitskonzeption in der Petitcriu-Episode wie Ratlosigkeit. Angesichts des mit List und Tücke errungenen Sieges über den Riesen zeugen Ruhm und Preis überliefernde Erzählerkommentare von dem Bemühen, die deutlicher werdende Unzulänglichkeit des Helden zu negieren und die ins Wanken geratene Ordnung zu rekalisieren, eine Tendenz, die sich auch in Tristans Triumph über Gandin nachweisen lässt.

Tristans Männlichkeitskonstruktion in seinen Kämpfen als Söldner steht so merklich im Zeichen der Dekonstruktion der idealisierten Maskulinität des Helden durch die Passion wie im Zeichen eines Wiederbelebungsversuchs ihrer heroischen Komponente über Tristans Taten und seine Freundschaft zu Kaedin, die eine Verbindung mit Isolde Weißhand vertiefen könnte, stünde dem nicht die unauflösliche Bindung an die Geliebte Isolde durch die Passion im Weg. Diesen wie auch die anderen Übergänge von einem betonten Aspekt von Tristans ambivalenter Männlichkeitskonstruktion zu einem anderen vermittelt die Emotion der *triure*, die als Handlungsmovens von diesen harten Fügungen in der *gender*-Konzeption Tristans ablenkt und sie so mildert.

Emotionalität gewinnt darüber hinaus im Zuge der immer stärkeren Erschütterung Tristans durch die Passion, insbesondere nach der Trennung von Isolde, an Bedeutung als Performanz von Geschlechtsidentität. Die Kultivierung des Liebesleids bietet als eine Art vergegenwärtigender Erinnerung die Möglichkeit, die Trennung der Liebenden durch die Verlagerung der körperlichen Liebe in eine geistige Dimension zu bewältigen. Über diese Herausforderung offenbart sich ein unterschiedliches *gendering* sowohl der leidenschaftlichen Liebe als auch der Qualität von Tristans bzw. Isoldes Trauer nach ihrer Trennung. Tristans unkontrollierbares Verlangen nach Isolde Weißhand lässt ihn an dieser Bewährungsprobe scheitern. Die Namensgleichheit vermittelt Isolde Weißhands oszillierenden Status als Instrument von Tristans erinnernder Vergegenwärtigung der Geliebten und als Objekt seines Begehrens, wie sie Tristans ambivalente Haltung zwischen den beiden Frauen reflektiert. Gleichzeitig zu diesem fortschreitenden Selbstverlust Tristans treiben Musik und Sprache seine Dekonstruktion bis hin zum fehlrezipierten *leich Tristanden* voran.

Gegenüber der destruktiven Wirkung des Liebesleids, d. h. des *amour passion*, auf Tristan ist Isolde ihr Kummer ein Weg zur Bewahrung ihrer Minneidentität mit Tristan. So gewinnt sie der Passivität der ‚klassisch-weiblichen‘ Rolle der verlassenen Geliebten, in die sie mit Tristans

Flucht geworfen zu sein scheint, in ihrem ‚Diskurs der Abwesenheit‘ erneut einen gewissen Spielraum zur aktiven Gestaltung ihrer Situation ab: In ihrer Abschiedsrede und Minneklage bekräftigt sie die spirituelle Fortsetzung ihres Einsseins mit Tristan und erweist sich als wahrhaft *edelez herz*. Damit wird der handlungsmächtige Weiblichkeitsentwurf der Ehebruchshandlung auf der Ebene der Figurenrede fortgesetzt, dessen Relativierung auf Handlungsebene die o. g. Rückkehr zu einem stärker heldenepischen Geschlechterdiskurs bedingt.

Gegenüber der sukzessiven Demontage des idealen Helden mit dem Einbruch der Passion eröffnet die leidenschaftliche Liebe Isolde Anlässe für ihre Emanzipation vom Idealbild höfischer Weiblichkeit, das der Text vor dem Minnetrank von seiner Protagonistin zeichnet. Bis dahin ist sie als Teil des männlich dominierten Geschehens als Prämie des männlichen Kompetenzbeweises präsent, von Bedeutung nur als Prestige- und Tauschobjekt in feudal-politischen Bezügen. Im Kontext des irischen Hofes dient Isolde der Emphase männlicher Idealität und als Ornament im Rahmen des höfischen Festes. Der Modus der Weiblichkeitskonstruktion in diesem repräsentativ-öffentlichen Bereich zielt im Zuge einer normativen Konditionierung weiblicher Präsenz auf eine generelle Restriktion bzw. Unsichtbarmachung des Körpers, die jedoch nur eine scheinbare ist. Isoldes Funktionen in der höfischen Gesellschaft reflektieren den traditionellen Doppelstatus der Frau, die in der männlichen Ökonomie zwar einen minderwertigen Platz einnimmt, für die Erhaltung dieses Systems jedoch eine zentrale Rolle spielt: Dasselbe gilt für Isolde vor dem Minnetrank. Man holt sie zur Versöhnung von Irland und Cornwall sowie zur Wiederherstellung des Friedens am Markhof und in diesem Zusammenhang zur Sicherung der Autorität des Königs wie des Fortbestands der Dynastie nach Cornwall – ein Plan, in dem sie sogar ein doppeltes Mittel zum Zweck ist, da Tristans Neider auf seinen Tod während der Brautwerbungsfahrt spekulieren.

Auch in der Episode von Rotte und Harfe wird Isolde als Tauschobjekt und Unterpfand zur Sicherung der männlichen Ordnung instrumentalisiert, darüber hinaus sogar als Sangeslohn, als durch Markes unbachtetes Lohnversprechen gegenüber Gandin sein Herrschaftsanspruch erneut angetastet ist. Die männliche Ordnung erweist sich gerade aufgrund der Unausweichlichkeit einer Schädigung– sei es durch Markes Wortbrüchigkeit oder den Verlust der Königin – als eine defizitäre.

Defizite des männlichen Primats werden auch im Statuensaal des Thomas von Britannien sichtbar, wo Tristan quasi als ‚Sexualtherapeutikum‘

ein steinernes Abbild von der Geliebten anfertigt, dem er über ingeniose Vorrichtungen Lebenszeichen entlockt. Dort erscheint Isolt nicht nur tauschbar, sondern austauschbar und völlig Tristans Kunstfertigkeit unterworfen. Wozu bei Gottfried im Zuge von Tristans Streben nach einer Ersatzliebe mit Isolde Weißhand zumindest doch noch eine lebendige Frau gleichen Namens erforderlich war, genügt bei Thomas in einem fortgeschritteneren Stadium der Dekonstruktion des Helden durch die Minnetrankliebe der originalgetreu geformte Körper, um für Tristan die Identität der Geliebten zu erzeugen. Je länger also die Trennung von der Geliebten andauert, desto deutlicher manifestiert sich die Degeneration von Tristans Männlichkeit und damit Isoldes Bedeutung für deren Stabilität, wie auch allgemein der Verzicht von Frauenfiguren die Fragilität einer exklusiv männlichen Ökonomie bedingt.

Ferner ist es erst Isoldes Identifizierung des Spielmanns Tantris als Mörder ihres Onkels Morold und folglich als Tristan, die zur vollständigen Regeneration auch seiner sozialen Identität führt. Die Erkennungsszene im Bad, die Weiblichkeit zur regenerativen Kraft männlicher Identität werden lässt, vermittelt darüber hinaus auch einen ersten Eindruck von Isoldes sprachlicher Versiertheit.

Die Passion, deren Bedrohung durch die Gesellschaft immer wieder nach neuen Auswegen zu ihrer Verteidigung verlangt, macht Isolde handlungsfähig und lässt sie mit einem virtuos listigen Spiel mit sprachlichen Doppeldeutigkeiten an der ursprünglich Tristan vorbehaltenen Sphäre des Intellekts partizipieren. Als Künstlerin tut Isolde das bereits am irischen Hof. Von ihrer Musik, deren Perfektion nicht zuletzt auf die Emphase von Tristans Können zielt, geht dieselbe berückende, verwirrende Wirkung aus, die Tristan zur Beeinflussung der epischen Realität nach der Rückgewinnung Isoldes aus Gandins Gewalt nicht mehr zur Verfügung steht. Parallel zur nachlassenden männlichen Dominanz des Geschehens wächst Isoldes Anteil daran. Das Medium dieser wachsenden weiblichen Macht ist die Sprache. Sie dokumentiert Isoldes Wandel vom Objekt, an dem sich die Handlung vollzieht, zum Subjekt der Handlung, während Tristans Rolle zunehmend die eines Statisten ist.

Isolde forciert die Annäherung der Liebenden, ihr *lameir*-Wortspiel initiiert das Liebesgeständnis. Dieses Rätsel und Isoldes *gelüppete eide* im Baumgarten und beim Gottesurteil leben von der Pluralität der Bedeutungen und der Fähigkeit, die göttliche, d. h. männliche Ordnung situationsangemessen zu interpretieren. Die nächstliegenden Bedeutungen,

die für Isolde bzw. die Liebenden harmlose Konsequenzen haben, verbergen den wahren und gefährlichen Inhalt von Isoldes Rede. Sie bestärken den evozierten Unschuldseindruck in der Lüge sogar geradezu, parodieren aber in Wirklichkeit die nur scheinbar mitgetragene sexuelle Ökonomie, die Frauen die Rolle verfügbarer Objekte zuweist. Der Erfolg von Isoldes Listen im Zuge der Bettgespräche mit Marke dagegen resultiert in Anlehnung an dieses Verfügenkönnen des Mannes über den weiblichen Körper aus einer ebenso kalkulierten wie elaborierten Verbindung von Körper und Geist, d. h. strategisch eingesetzten weiblichen Reizen und Tränen.

Diese interpretativ freigelegten disparaten Erscheinungsformen von Männlichkeit und Weiblichkeit und die Umbrüche in der Geschlechterrelation im *Tristan* sind zum einen auf narrative Muster zurückzuführen, die im Zuge der Romanfaktur in unterschiedlicher Weise modelliert und synthetisiert wurden, zum anderen auf Überblendungen von *gender*-Diskursen unterschiedlichster Gattungsprovenienz.

Tristans Zeugung und Geburt lesen sich in ihrer Exzeptionalität als Ausgangspunkt einer Heldenvita. Auch Tristans weitere ‚Karriere‘ zeichnet Stationen eines ‚Heldenlebens‘ nach, sodass dem Roman von vornherein ein heldenepischer Subtext unterliegt, der zeitweise einer intensiv betriebenen höfischen Stilisierung unterworfen ist. Davon zeugen die wiederkehrende Betonung von Tristans herausragenden Fähigkeiten auf sämtlichen Gebieten der höfisch-ritterlichen Kultur und seines über die Maßen höfischen Wesens im Umfeld des Markehofes.

Härter als der Übergang von der Genese des Heros zur ritterlich-höfischen Sphäre bis zur Schwertleite gestaltet sich der Übergang zur Entfaltung der in Tristans Zeugung und Geburt angelegten heroischen Männlichkeitskonstruktion in seinen Kämpfen als Teil der allerdings ambivalenten Männlichkeitskonzeption Tristans, die im Kontext dieser Kämpfe u. a. zwischen den beiden Aspekten Heros und Ritter oszilliert. Tristans hybride Männlichkeitskonzeption im Kontext von Morold-, Gandin- und Petitcriu-Episode, die Drastik der Kampfdarstellungen und Tristans Listigkeit erklären sich nicht nur über das Schema des Heldenlebens im Hintergrund, sondern noch mehr über ihr narratives Substrat, die Verschränkung eines Feenmärchens mit einer Brautwerbungsgeschichte, in deren Wirkungsbereich sich die artistisch-intellektuellen und heroisch-ritterlichen Züge von Tristans Männlichkeitskonzeption verbinden.

Ein heldenepischer Geschlechterdiskurs, u. a. aufgrund der Brautwerbungsthematik, bedingt Isoldes verobjektiviert-instrumentalisierte Weiblichkeitskonstruktion. Dagegen ist in der mächtigen Fee des Feenmärchens, die einen Sterblichen in Liebe an sich bindet, Isoldes Emanzipation vom höfischen Weiblichkeitsideal in der Liebes- und Ehebruchshandlung angelegt und nicht zuletzt im Absolutheitsanspruch der Minnetrankliebe noch das narrative Substrat der magischen Feenliebe präsent.

Die Dekonstruktion von Tristans idealer Männlichkeitskonzeption durch die Passion steht in Zusammenhang mit der Pervertierung von gattungsspezifischen Geschlechterdiskursen: Tristans Männlichkeitskonstruktion bis zum Minnetrank ist eine monologische über die homosoziale Bindung mit Marke und dessen befördernde Liebe und konstituiert sich – vergleichbar mit der der altfranzösischen *chanson de geste* – ausschließlich unter Männern.

Die Hofkaben gegen Tristan aber zwingen Marke zur Heirat und sind damit ausschlaggebend für die Integration Isoldes. Diese Entwicklung entspricht der Tendenz im altfranzösischen *roman*, eine so exklusive Verbindung, wie sie zwischen Tristan und Marke besteht, zu verdrängen, um durch die Gewährleistung der ‚natürlichen‘ Zwangsheterosexualität den Fortbestand der männlichen Ordnung zu sichern. Diese Funktion Isoldes kann neben dem Bestreben, sie als Indikator für die Defizite der männlichen Ordnung und ihrer Figuren zu marginalisieren, auch Isoldes Inferiorität bis zur Liebeshandlung einsichtig machen.

Für die *chanson de geste* und den *roman* ist eine Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern und einer Frau, die diese Verbindung festigt, gleichermaßen zentral. Der Geschlechterdiskurs beider *genres* unterscheidet sich nur darin, welche der beiden Relationen innerhalb dieses Beziehungsfelds fokussiert wird. Der Übergang zu einem romanhaften Geschlechterdiskurs mit Blick auf die schon aufgezeigte Bedeutung Isoldes für Tristans Identitäts(re)generation sollte nach sich ziehen, dass Tristans Männlichkeit mit dem Einbruch der Passion ins Geschehen dialogisch, d. h. in Bezug Isolde und Marke einschließend, konstruiert würde. Aufgrund dessen, dass Marke und Tristan aber dieselbe Frau begehren, ist im Beziehungsfeld der Ehebruchsliebe nicht für beide Platz, durch den Trank und Tristans Beweis als Brautwerber – erneut durch Isoldes Rückgewinnung von Gandin – wohl noch weniger für Marke. Doch mit ihm ist die befördernde Liebe ausgeschlossen, die grundlegend für Tristans monologisch konstruierte ideale Maskulinität

ist. Diese zunehmende Verdrängung der *ennobling love* – im Text dadurch festzustellen, dass die Verweise auf Markes Liebe bereits nach Tristan erster Irlandfahrt stetig abnehmen – verläuft parallel zur Dekonstruktion des Helden.

Dem Verfall von Tristans überlegener Männlichkeitskonstruktion steht der von Isolde imaginierte Weiblichkeitsentwurf in ihren Listen gegenüber, die quasi die ‚natürliche‘ Ordnung der Geschlechter parodieren und die männliche Superiorität demontieren, am markantesten in der Gottesurteil-Episode. Dieses *gendering* entspricht dem Geschlechterdiskurs der *fabliaux*, in denen Frauenfiguren über den Einsatz ihrer Intelligenz und ihres Wissens über die männliche Ordnung deren Fragilität thematisieren, ihren Körper als Ort der (männlichen) Inszenierung des Geschlechts offenlegen und die Ordnung der Geschlechter umkehren.

Die Relativierung dieser handlungsmächtigen Weiblichkeitskonzeption nach der Trennung der Liebenden lässt sich als Folge der Wiederaufnahme des Geschlechterdiskurses der *chanson de geste* deuten. In der Freundschaft mit Kaedin, einem noch deutlicher ausgeprägten homosozialen Bund als zuvor mit Marke, lebt der Heros Tristan noch einmal auf, allerdings gezeichnet von der *triure*, von der Wirkung der Passion, die ihn schließlich demontiert.

Diese Interpendenzen von Narration und Geschlecht offenbaren die poetologische Dimension der Passion in Gottfrieds *Tristan*. Über die beschriebenen Gattungsüberblendungen und die spezifische Synthese narrativer Muster, die dieser Liebe zur adäquaten Darstellung verhelfen, wie das Eingangszitat expliziert, wirkt sie auf die Konzeptionen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Deren Exzeptionalität unter dem Einfluss der Poetik der Passion verdeutlichen die Befunde von MARTIN BAISCHS Gegenüberstellung der gängigen Tristan-Editionen und der gekürzten Fassung der Münchner Tristanhandschrift, in der die intensive Textbearbeitung bezeichnenderweise mit der Liebeshandlung beginnt. Neben dem generellen Bestreben zur Entproblematisierung, zur Reduktion des Leids durch die Liebe und der Restitution der Idealität der Protagonisten zeichnet sich in Cgm 51 BAISCHS Untersuchungsergebnissen zufolge eine weitere Bearbeitungstendenz ab: die Wiederherstellung der Ordnung der Geschlechter, eine ‚Heilung‘ der Geschichte, wie sie Gottfried erzählt. Als Grund dafür ist sicher anzusehen, dass der Münchner Redaktor entgegenschrieb – den utopischen Potentialen dieser Geschlechterrollen oder der anschließenden Fortsetzung Ulrichs von Türheim, um zusammen mit Gottfrieds Fragment ein harmonisches

Ganzes zu erhalten. Fernab solcher redaktioneller Zwänge experimentiert Gottfried im Gegensatz dazu bei seiner Bearbeitung des Stoffes mit den sinnstiftenden Konstituenten zentraler narrativer Muster und Gattungen der Literatur seiner Zeit, mit einem Ergebnis, welches

„sich wesentlich von den traditionellen fiktionalen Typen [...] [unterscheidet], die nur vorgegebene Wahrheiten narrativ einkleiden. Fiktionalität im neuen und eigentlichen Sinne heißt: Literatur als Medium für ein freies Durchspielen bloß denkbarer Möglichkeiten, literarische Erfindung als Experiment mit der Wahrheit.“⁹⁶⁸

⁹⁶⁸ Walter HAUG, Die Entdeckung der personalen Liebe und der Beginn der fiktionalen Literatur, in: Ders., Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995d, S. 233-248, hier S. 239.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärtexte

- Bérout, *Tristan und Isolde*, übers. von Ulrich Mölk, München 1962 (= Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben; 1).
- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrete*, in: Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (= Bibliothèque nationale française; 794), Bd. 3, Paris 1978.
- Das Nibelungenlied*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. v. Helmut de Boor. 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Wiesbaden 1996.
- Das Nibelungenlied*. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften, hrsg. v. Michael S. Batts, Tübingen 1971.
- Der Karrenritter*. Episode des mhd. Prosa-Lancelot (= Kleinere dt. Prosadenkmäler des Mittelalters; 10), hrsg. v. Reinhold Kluge, München 1972, S. 42-46.
- Der Renner* von Hugo von Trimberg, 4 Bd.e, hrsg. v. Gustav Ehrismann, Berlin 1908f. Neudruck der Ausgabe von 1911.
- Der Wälsche Gast* des Thomasin von Zirclaria, hrsg. v. Heinrich Rückert, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann, Berlin 1965.
- Eilhart von Oberg: *Tristrant und Isalde*. Mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch, hrsg. v. Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, Göppingen 1986 (= GAG; 436).
- Fridankes *Bescheidenheit*, hrsg. v. Heinrich E. Bezzenberger, Aalen 1962. Neudruck der Ausgabe von 1872.
- Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke, neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 3 Bd.e, 8. Auflage, Stuttgart 1998.
- Gottfried von Straßburg, *Tristan*, hrsg. v. Karl Marold. Unveränderter 4. Abdruck nach dem 3. mit einem auf Grund von F. Rankes Kollationen verbesserten Apparat besorgt von Werner Schröder, Berlin u. a. 1977.
- Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türrheim, Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staats-

bibliothek München, Textband mit Beiträgen von Ulrich Montag und Paul Gichtel, Stuttgart 1979.

Sir Tristrem, in: Eugen Kölbing, Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage, Teil 2, Heilbronn 1882.

Tristan et Yseut, in: Les Tristan en vers. Tristan de Béroul, Tristan de Thomas, Folie Tristan de Berne, Folie Tristan d'Oxford, Chèvrefeuille de Marie de France, ed. et traduction par J. Payen, Paris 1974.

Tristrams Saga ok Ískondar. in: Eugen Kölbing, Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage, Teil 1, Heilbronn 1878.

7.2 Forschungsliteratur

ALTHOFF, GERD, Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt 1997.

ANGERER, MARIE-LUISE

(1994): Zwischen Ekstase und Melancholie. Der Körper in der neueren feministischen Diskussion, in: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 5, S. 28-44.

(1995): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, in: The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, hrsg. v. Marie-Luise Angerer, Wien, S. 17-34.

AUSTIN, JOHN L., Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1979.

BAISCH, MARTIN

(2003): zusammen mit Hendrikje Haufe, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer und Andrea Sieber, Vorwort, in: Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts, hrsg. v. Martin Baisch, Hendrikje Haufe, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer und Andrea Sieber, Göttingen, S. 7-23.

(2005): zusammen mit Jutta Eming, Hendrikje Haufe und Andrea Sieber, Einleitung, in: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Martin Baisch, Jutta Eming, Hendrikje Haufe und Andrea Sieber, Königstein/Taunus, S. 11-15.

(2006): Textkritik als Problem der Kulturwissenschaft. Tristan-Lektüren, Berlin (= Trends in Medieval Philology; 9).

BARTHES, ROLAND

(1966): Introduction à l'analyse structurale des récits, in: Communications 8, S. 17-27.

- (1988): Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt a. M.
- BAUSTEINEMÄNNER (Hrsg.), Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Berlin u. a. 1996 (= Argument-Sonderband; N.F. 246).
- BEAUVOIR, SIMONE DE, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg 1968.
- BELLINGER, ANDRÉA u. DAVID J. KRIEGER (Hrsg.), Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Opladen 1998.
- BENHABIB, SEYLA, Subjektivität, Geschichtsschreibung und Politik, in: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, hrsg. v. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, Frankfurt a. M. 1993, S. 105-121.
- BENNEWITZ, INGRID
- (1989): *Der frauwen buoch*. Versuche zu einer feministischen Mediävistik, hrsg. v. Ingrid Bennewitz, Göppingen (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 517).
- (1993): Frauenliteratur im Mittelalter oder feministische Mediävistik? Überlegungen der geschlechtergeschichtlichen Forschung in der germanistischen Mediävistik der deutschsprachigen Länder, in: ZfdPh 112, S. 383-394.
- (1994): Sammelbesprechung: Mediävistische Neuerscheinungen aus dem Bereich der Frauen- und Geschlechtergeschichte, in: ZfdPh 113, S. 416-426.
- (1995): Das Nibelungenlied – ein ‚Puech von Chrimhilt‘? Ein geschlechtergeschichtlicher Versuch zum Nibelungenlied und seiner Rezeption, in: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch: Die Rezeption des Nibelungenliedes, hrsg. v. Klaus Zatloukal, Wien, S. 32-52.
- (1996): Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in der deutschen Literatur des Mittelalters, Braunschweig.
- (1998): Berichte aus der Zeit der Päpstin. Zur Inszenierung des Geschlechtertauschs in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre. Höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff, hrsg. v. Trude Ehlert, Göppingen, S. 173-191.
- (1999): *Manlīchiu wīp, wīplīch man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittel-

- alters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin.
- (2000): *Ein kurze rede von guoten minnen*. Liebes-Wahrnehmungen und Liebes-Konzeptionen in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: *Die Sprachen der Liebe*, hrsg. v. Walter Lenschen, Berlin u. a., S. 155-185.
- (2002a): *Sin mund begund im uff gan*. Versuche zur Überlieferung von Gottfrieds *Tristan*, in: *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg: Symposium Santiago de Compostela, 5.-8. April 2000*, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen, S. 9-22.
- (2002b): Zur Konstruktion von Körper und Geschlecht in der Literatur des Mittelalters, in: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter: Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Ingrid Kasten, Münster (= *Bamberger Studien zum Mittelalter*; 1), S. 1-10.
- BERTAUE, KARL, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, 2 Bd.e, München 1972.
- BOOR, HELMUT DE, Die Grundauffassung von Gottfrieds *Tristan*, in: Ders., *Kleine Schriften I*, Berlin 1964.
- BRAUN, CHRISTINA VON u. INGE STEPHAN (Hrsg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart u. a. 2000.
- BRAUNAGEL, ROBERT, *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters*. Ingolstadt 2001.
- BRIŠKI, MARIA JAVOR, Die Bildung in Gottfrieds *Tristan*: Bemerkungen zu ihrer epischen und symbolischen Funktion, in: *Acta neophilologica* 29 (1996), S. 13-25.
- BROD, HARRY, *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*, London u. a. 1987.
- BRONFEN, ELISABETH, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- BULLOUGH, VERN L.
- (1993): *Cross Dressing, Sex, and Gender*, ed. by Vern L. Bullough and Bonnie Bullough, Philadelphia.
- (1996): *Handbook of Medieval Sexuality*, ed. by Vern L. Bullough and James A. Brundage, New York u. a.
- (1999): and Gwen Whitehead Brewer, *Medieval Masculinities and Modern Interpretations: The Problem of the Pardoner*, in: *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the*

- Medieval West, ed. by Jacqueline Murray, New York u. a., S. 93-110.
- BUMKE, JOACHIM
 (1997a): Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München.
 (1997b): Wolfram von Eschenbach, Stuttgart u. a.
 (2000): Höfischer Roman, in: Sachlexikon Literatur, hrsg. v. Volker Meid, München, S. 380-386.
- BURNS, E. JANE, Bodytalk: When women speak in Old French literature, Pennsylvania 1993.
- BUSCHINGER, DANIELLE und WOLFGANG SPIEWOK (Hrsg.), Tristan und Isolde im europäischen Mittelalter, Stuttgart 1991 (= RUB; 8702).
- BUTLER, JUDITH
 (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M.
 (1995): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin.
 (1998): Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin.
 (2001): Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung, Frankfurt a. M.
- CADDEN, JOAN, Meanings of sex difference in the Middle Ages. Medicine, science, and culture, Cambridge 1993.
- CLAASSEN, ALBRECHT, Matriarchy versus Patriarchy. The Role of the Irish Queen Isolde in Gottfried von Straßburg's *Tristan*, in: Neophilologus (1989) 73, S. 77-89.
- CLOVER, CAROL J., Regardless of Sex. Men, Women, and Power in Early Northern Europe, in: Speculum 68 (1993), S. 363-387.
- COHEN, JEFFREY JEROME
 (1993): Decapitation and Coming of Age: Constructing Masculinity and the Monstrous, in: The Arthurian Yearbook III, ed. by Keith Busby, New York, S. 173-192.
 (1997): and BONNIE WHEELER, Becoming and Unbecoming, in: Becoming Male in the Middle Ages, ed. by Jeffrey Jerome Cohen and Bonnie Wheeler, New York u. a., S. VII-XX.
- COLAPINTO, JOHN, Der Junge, der als Mädchen aufwuchs, München 2002.
- COMBRIDGE, ROSEMARY NORAH, Das Recht im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, Berlin 1964 (= Philologische Studien und Quellen; 15).

- CONNELL, ROBERT, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen 1999.
- CORMEAU, CHRISTOPH, *Artusroman und Märchen. Zur Beschreibung und Genese der Struktur des höfischen Romans*, in: *Wolfram-Studien V*, hrsg. v. Werner Schröder, Berlin 1979 (= Veröffentlichungen der Wolfram-von-Eschenbach-Gesellschaft; 5), S. 63-78.
- CRANE, SUSAN, *Gender and Romance in Chaucer's Canterbury Tales*, Princeton 1994.
- DALLAPIAZZA, MICHAEL, *Männlich-Weiblich: Bilder des Scheiterns in Gottfrieds *Tristan* und Wolframs *Titarel**, in: *Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman. Ausgewählte Akten des XVII. internationalen Artuskongresses*, hrsg. v. Friedrich Wolfzettel, Amsterdam u. a. 1995, S. 176-182.
- DAVIDSON, JUDITH A., *The Cur, the Serpent, and the Knight of the Rote. Three Vilains from Gottfried's 'Tristan'*, in: *Colloquia Germanica* 15 (1982), S. 17-31.
- DEIST, ROSEMARIE, *Sun and Moon: Constellations of Character in Gottfried's *Tristan* and Chrétien's *Yvain**, in: *Geschlechterrollen im mittelalterlichen Artusroman. Ausgewählte Akten des XVII. internationalen Artuskongresses*, hrsg. v. Friedrich Wolfzettel, Amsterdam u. a. 1995, S. 50-65.
- DICKE, GERD
 (1997): *Erzähltypen im 'Tristan'. Studien zur Tradition und Transformation internationaler Erzählmateriellen in den Romanversionen bis zu Gottfried von Straßburg*, unveröff. Habilitationsschrift, Philosophische Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen [erscheint voraussichtlich in der Reihe 'Bibliotheca Germanica'].
- (1998): *Gouch Gandin. Bemerkungen zur Intertextualität der Episode von 'Rotte und Harfe' im 'Tristan' Gottfrieds von Straßburg*, in: *ZfdA* 127, S. 121-148.
- DIETZ, REINER, *Der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. Probleme der Forschung (1902-1970)*, Göttingen 1974 (= GAG; 136).
- DOUGLAS, MARY, *Die zwei Körper. Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industrie- und Stammesgesellschaft*, Frankfurt a. M. 1993.
- DRAESNER, ULRIKE, *Zeichen – Körper – Gesang. Das Lied in der Isolde-Weißhand-Episode des *Tristan* Gottfrieds von Straßburg*, in:

- Wechselspiele: Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, hrsg. v. Michael Schilling und Peter Strohschneider, Heidelberg 1996, S. 77-101.
- DUDEN, BARBARA, Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument, in: *Feministische Studien* 11 (1993), S. 24-33.
- ECO, UMBERTO, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt a. M. 1977.
- EDER, ANNEMARIE, Macht- und Ohnmachtstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs *Parzival*. Die Herzeyloydentragödie, in: *Der frauwen buoch*. Versuche zu einer feministischen Mediävistik, hrsg. v. Ingrid Bennewitz, Göppingen 1989 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 517), S. 179-214.
- EICKELS, KLAUS VAN
- (2002): Domestizierte Maskulinität. Die Integration der Normannen in das westfränkische Reich in der Sicht Dudos von St.-Quentin, in: *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter: Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur*, Münster (= *Bamberger Studien zum Mittelalter*; 1), S. 97-134.
- (2003): Kuss und Kinngriff, Umarmung und verschränkte Hände. Zeichen personaler Bindung und ihre Funktion in der symbolischen Kommunikation des Mittelalters, in: *Geschichtswissenschaft und performative turn*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, hrsg. v. Jürgen Martuschukat und Steffen Patzold, Köln u. a. (= *Norm und Struktur*; 19), S. 133-159.
- EMING, JUTTA,
- (1999): Geschlechterkonstruktionen im Liebes- und Reiseroman, in: *Manlichiu wîp, wîplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin, S. 159-181.
- (2003): Mediävistik und Psychoanalyse, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= *Trends in Medieval Philology*; 1), S. 31-44.
- ERHART, WALTER UND BRITTA HERRMANN
- (1997a): Feministische Zugänge – ‚Gender Studies‘, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München, S. 499-515.

- (1997b): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit, hrsg. v. Walter Erhart und Britta Herrmann, Stuttgart u. a.
- FEISTNER, EDITH, Zum Kleidertausch in der Literatur des Mittelalters, in: PPB 119 (1997), S. 235-260.
- FENSTER, THELMA, Preface: Why Men? In: *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, ed. by Clare A. Lees, Minneapolis 1994, S. IX-XIII.
- FRITSCH-RÖBLER, WALTRAUD, *Finis Amoris*. Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman, Tübingen 1999 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; 42).
- FUCHS, STEPHAN, *Hybride Helden*. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen 13. Jahrhundert, Heidelberg 1997 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik; 31).
- GAUNT, SIMON, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge 1995.
- GENNEP, ARNOLD VAN, *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. u. a. 1986.
- GEROK-REITER, ANNETTE, *Individualität*. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen u. a. 2006.
- GILLESPIE, GEORGE, „Tristan- und Siegfriedliebe“: A Comparative Study of Gottfried's *Tristan* and the *Nibelungenlied*, in: *Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend*. Papers from an Anglo-North American Symposium, ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey, Cambridge u. a. 1990, S. 155-170.
- GNAEDINGER, LOUISE, *Musik und Minne im Tristan* Gotfrids von Straßburg, Düsseldorf 1967.
- GROSZ, ELIZABETH, *Volatile Bodies*. Toward a Corporeal Feminism, Bloomington, Indiana 1994.
- GRUBMÜLLER, KLAUS
- (1999): Gattungskonstitution im Mittelalter, in: *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.-11. Oktober 1997, Tübingen, S. 193-210.
- (2003): Historische Semantik und Diskursgeschichte: *zorn*, *nît* und *haz*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= Trends in Medieval Philology; 1), S. 47-69.

- GRUENTER, RAINER, Der Favorit: Das Motiv der höfischen Intrige in Gotfrids *Tristan*. Ein Vortrag, in: Euphorion 58 (1964), S. 113-128.
- HAAG, CHRISTINE, Das Ideal der männlichen Frau in der Literatur des Mittelalters und seine theoretischen Grundlagen, in: *Manlî-chiu wîp, wîplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervoooren, Berlin 1999, S. 228-248.
- HABERMAS, JÜRGEN, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Berlin 1969.
- HADLEY, D. M. (ed.), Masculinity in Medieval Europe, London u. a. 1999.
- HAHN, INGRID, Zur Theorie der Personerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. bis 14. Jahrhunderts, in: PBB 99 (1977), S. 395-444.
- HAIDU, PETER, Romance: Idealistic Genre or Historical Text? In: The Craft of Fiction: Essays in Medieval Poetics, ed. by Leigh A. Arrathoon, Rochester 1984, S. 1-46.
- HARMS, WOLFGANG, Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300, München 1963.
- HASTY, WILL, Tristan and Isolde, the Consummate Insiders: Relations of Love and Power in Gottfried von Straßburg's *Tristan*, in: Monatshefte für deutschsprachigen Unterricht 90 (1998), S. 137-147.
- HAUBRICHS, WOLFGANG (Hrsg.), Traurige Helden, Stuttgart u. a. 1999 (= LiLi; 114).
- HAUG, WALTER
- (1993): Eros und Tod. Erotische Grenzerfahrung im mittelalterlichen Roman, in: Annäherungsversuche: Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur, hrsg. v. Horst Albert Glaser, Bern u. a., S. 31-58.
- (1995a): Der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg: eine narrative Philosophie der Liebe? In: Ders., Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen, S. 171-183.
- (1995b): Der *Tristan* – eine interarthurische Lektüre, in: Ders., Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen, S. 184-196.

- (1995c): Eros und Fortuna. Der höfische Roman als Spiel von Liebe und Zufall, in: Fortuna, hrsg. v. dems. und Burkhart Wachinger, Tübingen, S. 52-75.
- (1995d): Die Entdeckung der personalen Liebe und der Beginn der fiktionalen Literatur, in: Ders., Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen, S. 233-248.
- (1996): Erzählen als Suche nach personaler Identität oder: Gottfrieds von Straßburg Liebeskonzept im Spiegel des neuen *Tristan*-Fragments von Carlisle, in: Erzählungen in Erzählungen: Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. v. Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München, S. 177-187.
- (2000): Der Tristanroman im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Freiburg/Schweiz (= Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie: Vorträge; 10).
- (2002): Die Rollen des Begehrens. Weiblichkeit, Männlichkeit und Mythos im arthurischen Roman, in: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen, S. 247-267.
- HELLER, AGNES, Theorie der Gefühle, Hamburg 1980.
- HENCKMANN, WOLFHART, Art. Gefühl, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Bd. 1, hrsg. v. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, München 1973, S. 520-536.
- HEY, BARBARA, Die Entwicklung des gender-Konzepts vor dem Hintergrund poststrukturalistischen Denkens, in: L'Homme 5 (1994), S. 7-27.
- HOF, RENATE
- (1995a): Die Entwicklung der Gender Studies. In: Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart, S. 2-33.
- (1995b): Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. M. u. a.
- HOLLANDT, GISELA, Die Hauptgestalten in Gottfrieds *Tristan*. Wesenszüge – Handlungsfunktionen – Motiv der List, Berlin 1966.

- HONEGGER, CLAUDIA, Die Ordnung der Geschlechter, Frankfurt a. M. u. a. 1991.
- HOTCHKISS, VALERIE R., Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe, New York u. a. 1996.
- HUBER, CHRISTOPH
- (1986): Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*. Eine Einführung. München u. a. (= Artemis-Einführungen; 24).
- (1988): Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerclaere, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl, München (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 89).
- (2001): Gottfried von Straßburg: *Tristan*, Berlin.
- HÜBNER, GERT, Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im *Eneas*, im *Iwein* und im *Tristan*, Tübingen u. a. 2003.
- ISER, WOLFGANG, Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a. M. 1991.
- JACKSON, W. T. H.
- (1970): The Literary Views of Gottfried von Strassburg, in: PMLA 85, S. 992-1001.
- (1971): The Anatomy of Love. The *Tristan* of Gottfried von Strassburg, New York u. a.
- (1973): Der Künstler Tristan in Gottfrieds Dichtung, in: Gottfried von Straßburg, hrsg. v. Alois Wolf, Darmstadt, S. 280-304.
- JAEGER, C. STEPHEN
- (1971): The Testing of Brangaene: Cunning and Innocence in Gottfried's *Tristan*, in: JEGP 70, S. 189-206.
- (1999): Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility, Philadelphia.
- (1989): Mark and Tristan: The Love of Medieval Kings and their Courts, in: *in höherem prise*. A Festschrift in Honor of Ernst S. Dick, hrsg. v. Winder McConnell. Göppingen (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 480), S. 183-197.
- (2003): Emotions and Sensibilities: Some Preluding Thoughts, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= Trends in Medieval Philology; 1), S. VII-XII.

- (2005): Wunder und Staunen bei Wolfram und Gottfried, in: Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Martin Baisch, Jutta Eming, Hendrikje Haufe und Andrea Sieber, Königstein/Taunus, S. 122-139.
- JARITZ, GERHARD, Zur materiellen Kultur des Hofes um 1200, in: Höfische Literatur. Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200, hrsg. v. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986 (= *Studia humaniora*; 6), S. 19-38.
- JOHNSON, L. PETER, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hrsg. v. Joachim Heinzle, Bd. 2. Vom hohen zum späten Mittelalter, Teil 1. Die höfische Literatur der Blütezeit, Tübingen 1999.
- JONES, MARTIN H., The Depiction of Military Conflict in Gottfried's *Tristan*, in: *Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium*, ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey, Cambridge u. a. 1990, S. 45-65.
- KÄSTNER, HANNES, Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg, Tübingen 1981.
- KALISCH, VOLKER, Musik, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Bd. 4. Medien – Populär, Stuttgart u. a. 2002, S. 256-308.
- KANTOROWICZ, ERNST, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1957.
- KARRAS, RUTH, *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, Philadelphia 2003.
- KASTEN, INGRID
- (2000): zusammen mit Claudia Benthien und Anne Fleig, Einleitung, in: *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, hrsg. v. Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten, Köln u. a. (= *Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe*; 16), S. 7-20.
- (2002a) zusammen mit Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Einleitung, in: *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Stuttgart u. a. (= *Querelles*; 7), S. 9-25.
- (2002b): *Emotionalität und der Prozeß männlicher Sozialisation. Auf den Spuren der Psycho-Logik eines mittelalterlichen Textes*, in: *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*,

- hrsg. v. Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Stuttgart u. a. (= Querelles; 7), S. 52-71.
- (2003): Einleitung, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= Trends in Medieval Philology; 1), S. XIII-XXVIII.
- KECK, ANNA, Die Liebeskonzeption der mittelalterlichen Tristanromane. Zur Erzähllogik der Werke Bérouls, Eilharts, Thomas' und Gottfrieds, München 1998.
- KELLERMANN, KARINA
- (1999): Entstellt, verstümmelt, gezeichnet. – Wenn höfische Körper aus der Form geraten, in: Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität, hrsg. v. Iris Denneler, Frankfurt a. M. u. a., S. 39-58.
- (2002): *und vunden vür ir herren da einen zestucketen man*. Körper, Kampf und Kunstwerk im Tristan, in: Der Tristan Gottfrieds von Straßburg: Symposion Santiago de Compostela, 5.-8. April 2000, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen, S. 131-152.
- KELLERMANN-HAAF, PETRA, Frau und Politik im Mittelalter. Untersuchungen zur politischen Rolle der Frau in den höfischen Romanen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, Göttingen 1986 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik; 456).
- KEMP, SIMON, Medieval Psychology, New York u. a. 1990 (= Contributions in Psychology; 14).
- KERN, FRITZ, Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter. Zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie, Münster u. a. 1954.
- KIESERITZKY, INGOMAR VON und KARIN BELLINGKRODT, Tristan und Isolde im Wald von Morois oder der zerstreute Diskurs, Graz 1987.
- KIMMEL, MICHAEL, Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity, Newbury Park 1987.
- KOCH, ELKE, Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin u. a. 2006 (= Trends in Medieval Philology; 8).
- KOCH PETER und WULF OESTERREICHER, Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld

- von Sprachtheorie und Sprachgeschichte, in: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15-43.
- KÖHLER, ERICH, Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Gralsdichtung, Tübingen 1970.
- KRAMER, CHRISTIAN, Die Konstruktion von Männlichkeit im *Erec* Hartmanns von Aue, in: Genderforschung in Bamberg, hrsg. v. Marianne Heimbach-Steins u. a., Bamberg 2003 (= Forschungsforum Bamberg; 11), S. 10-12.
- KRISTEVA, JULIA, Women's Time, in: The Kristeva Reader, ed. by Toril Moi, New York 1986.
- KROHN, RÜDIGER
 (1979): Erotik und Tabu in Gottfrieds *Tristan*: König Marke, in: Stauferzeit: Geschichte, Literatur, Kunst, hrsg. von Rüdiger Krohn, Bernd Thum und Peter Wapnewski, Stuttgart, S. 362-376.
 (1998): Kommentar, Nachwort und Register zu Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, Stuttgart (= RUB; 4473).
- KÜSTERS URBAN, Liebe zum Hof. Vorstellungen und Erscheinungsformen einer „höfischen“ Lebensordnung in Gottfrieds *Tristan*, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen, hrsg. v. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, S. 141-176.
- KUHN, HUGO, Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur, München 1973.
- LAQUEUR, THOMAS, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a. M. u. a. 1992.
- LAURETIS, TERESA DE, Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington 1984.
- LEES, CLARE A. (ed.), Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages, Minneapolis 1994.
- LEHMANN, ANGELIKA, Angst, Gefahr und Angstbewältigung, in: An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des Mittelalters, hrsg. v. Gert Kaiser, München 1991 (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 12), S. 211-236.
- LINDHOFF, LENA, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart u. a. 2003.
- LOCHRIE, KARMA, PEGGY MCCracken, and JAMES A. SCHULTZ (ed.), Constructing Medieval Sexuality, Minneapolis u. a. 1997.

- LORENZ, KAI, Konstruktion und Dekonstruktion des Ritterbildes in Gottfrieds von Strassburg *Tristan*, unveröff. Mag.arb. masch., Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2001.
- LOREY, ISABELL, Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault, in: *Feministische Studien* 11 (1993), S. 10-23.
- LOTMAN, JURIJ, Die Struktur literarischer Texte, München 1981.
- LUHMANN, NIKLAS
 (1979): Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften, in: *Identität*, hrsg. v. Odo Marquard und Karl-Heinz Stierle, München, S. 315-345.
 (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M.
 (1989): Individuum, Individualität, Individualismus, in: Ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3, Frankfurt a. M., S. 149-258.
- LUTZ, CATHERINE, Emotions and Feminist Theories, in: *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Ingrid Kasten, Gesa Stedman und Margarete Zimmermann, Stuttgart u. a. 2002 (= *Querelles*; 7), S. 104-121.
- LYONS, GABRIELLE, *Avoir and savoir: a strategic approach to the Old French fabliaux*, unveröff. Diss., Cambridge 1992.
- MATT, PETER VON, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1989.
- MÄLZER, MARION, *Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen. Ein Beitrag zum diachronischen Wandel*, Heidelberg 1991.
- MCNAMARA, JO ANN
 (1994): *The Herrenfrage: The Restructuring of the Gender System, 1050-1150*, in: *Medieval Masculinities. Regarding Men in the Middle Ages*, ed. by Clare A. Lees, Minneapolis, S. 3-29.
 (1999): *An Unresolved Syllogism: The Search for a Christian Gender System*, in: *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. by Jacqueline Murray, New York u. a., S. 1-24.
- MERTENS, VOLKER, *Bildersaal – Minnegrotte – Liebestrank. Zu Symbol, Allegorie und Mythos im Tristanroman*, in: *PBB* 117 (1995), S. 40-64.

- MINDNICH, ANN, *Male bonding* – Männerfreundschaft und ritterlicher Zweikampf in Bertholds von Holle *Demantín*, in: *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*, hrsg. v. Martin Baisch, Hendrikje Haufe, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer und Andrea Sieber, Göttingen 2003, S. 233-258.
- MILLET, VICTOR, Liebe und Erinnerung. Überlegungen zur Isolde Weißhand-Episode, in: *Der 'Tristan' Gottfrieds von Straßburg. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000*, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002, S. 357-377.
- MOHR, WOLFGANG, Tristan und Isold als Künstlerroman, in: *Gottfried von Straßburg*, hrsg. v. Alois Wolf, Darmstadt 1973, 248-279.
- MÜLLER, JAN-DIRK
- (1990): Die Destruktion des Heros oder wie erzählt Eilhart von passio-
nierter Liebe? In: *Der Tristan in der Literatur des Mittelalters*,
hrsg. v. Paola Schulze-Belli und Michael Dallapiazza, Triest, S.
19-37.
- (1997): Pygmalion, höfisch. Mittelalterliche Erweckungsphantasien,
in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländi-
schen Kultur*, hrsg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann,
Freiburg i. Br., S. 465-495.
- (1998): Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenlie-
des, Tübingen.
- (2002): Das Nibelungenlied, Berlin u. a.
- (2003): Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld
der Mediävistik, in: *ZfdPh* 133, S. 118-132.
- (2007): Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik,
Tübingen.
- MÜLLER, ULRICH
- (1996): „Endlich allein!“ – „Nur wir allein?“ Der Mythos von Tristan
und Isolde im Wandel der Jahrhunderte, in: *Kunstfehler on-
line*, Oktober [http://www.argekultur.at/kunstfehler/Show
Article.asp?AR_ID=647&KF_ID=36](http://www.argekultur.at/kunstfehler/ShowArticle.asp?AR_ID=647&KF_ID=36) (19.05.08)
- (2000) zusammen mit Margarete Springeth, Rosen oder Salat,
Ziergarten oder Nutzgarten? Tristan und Isolde im Wald von
Morois von Ingomar von Kieseritzky und Karin Bellingkrodt
(1987), in: *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Li-
teratur. Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag*,

gesammelt von Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartner, Gerhild Fuchs und Doris Eibl, Frankfurt a. M. u. a., S. 313-327.

MURRAY, JAQUELINE

(1996): *Desire and Discipline. Sex and Sexuality in the Premodern West*, ed. by Jacqueline Murray and Konrad Eisenbichler, Toronto.

(1999): Introduction, in: *Conflicted Identities and Multiple Masculinities. Men in the Medieval West*, ed. by Jacqueline Murray, New York u. a., S. IX-XX.

NEUBAUER, CHRISTA, *Menschen-Bilder. Personen und Schauplätze in Tristan-Texten des Mittelalters*, Diss. masch., Wien 1989.

NOLTING-HAUFF, ILSE

(1974a): *Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur*, in: *Poetica* 6, S. 129-178.

(1974b): *Märchenromane mit leidendem Helden. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur*, in: *Poetica* 6, S. 417-455.

OSWALD, MARION, 'Kunst um jeden Preis'. Gabe und Gesang in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion: Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, hrsg. v. Beate Kellner u. a., Frankfurt a. M. 2001, S. 129-152.

OUDSHOORN, NELLY, *Beyond the Natural Body. An Archaeology of Sex-hormones*, London u. a. 1994.

PENSEL, FRANZJOSEF, *Rechtsgeschichtliches und Rechtssprachliches im epischen Werk Hartmanns von Aue und im Tristan Gottfrieds von Straßburg*, Diss. masch., Berlin 1961.

PETERS, URSULA

(1988): *Frauenliteratur im Mittelalter? Überlegungen zur Trobairitzpoesie, zur Frauenmystik und zur feministischen Literaturbetrachtung*, in: *GRM* 38, S. 35-56.

(1997): *Zwischen New Historicism und Gender-Forschung. Neue Wege der älteren Germanistik*, in: *DVjs* 71, S. 363-396.

(1999): *Gender trouble in der mittelalterlichen Literatur? Mediävistische Genderforschung und Crossdressing-Geschichten*, in: *Manlīchiu wīp, wīplīch man. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittel-*

- alters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin, S. 284-304.
- PIQUET, FÉLIX, L'Originalité de Gottfried de Strasbourg dans son poème de Tristan et Isolde, Lille 1905.
- PÖRKSEN, GUNHILD und UWE, Die ‚Geburt‘ des Helden in mittelhochdeutschen Epen und epischen Stoffen des Mittelalters, in: Euphorion (1974), S. 257-286.
- RAGOTZKY, HEDDA und HORST WENZEL, Einführung, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hrsg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 1-15.
- RASMUSSEN, ANN MARIE
- (1993): „Bist du begehrt, so bist du wert. Magische und höfische Mitgift für die Töchter“, in: Mütter – Töchter – Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur, hrsg. v. Helga Kraft und Elke Liebs, Stuttgart u. a., S. 7-33.
- (1996): „Ez ist ir g'artet von mir“. Queen Isolde and Princess Isolde in Gottfried von Straßburg's *Tristan und Isolde*, in: Arthurian Women. A Casebook, ed. by Thelma S. Fenster, New York u. a. 1996, S. 41-57.
- (2003): Emotions, Gender, and Lordship in Medieval Literature: Clovis's Grief, Tristan's Anger, and Kriemhild's Restless Corpse, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= Trends in Medieval Philology; 1), S. 174-189.
- RIDDER, KLAUS,
- (1997): Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke: Tristans Lieder, Blanschefflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde, in: Wolfgang Haubrichs, Memoria in der Literatur, Stuttgart 1997 (= LiLi; 27), S. 62-85.
- (2003): Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter, hrsg. v. C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin u. a. (= Trends in Medieval Philology; 1), S. 203-221.
- RIEDEL, HERBERT, Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung, Bonn 1959.
- RIES, SYBILLE, Erkennen und Verkennen in Gottfrieds *Tristan* mit besonderer Berücksichtigung der Isold-Weißhand-Episode, in: ZfdA 109 (1980), S. 121-148.

- RINN, KARIN, Liebhaberin, Königin, Zauberfrau. Studien zur Subjektstellung der Frau in der deutschen Literatur um 1200, Göttingen 1996.
- ROUGEMONT, DENIS DE, Die Liebe und das Abendland, Zürich 1987.
- RUBIN, GAYLE, The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex, in: Toward an Anthropology of Women, ed. by Rayna R. Rieter, New York 1975, S. 157-210.
- RUH, KURT, Höfische Epik des deutschen Mittelalters, 2 Bd.e, Berlin 1977/1980.
- SALISBURY, JOYCE E. (ed.), Sex in the Middle Ages. A Book of Essays, New York u. a. 1991.
- SALMEN, WALTER, Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter, Kassel 1960 (= Die Musik im alten und neuen Europa; 4).
- SAUSSURE, FERDINAND DE, Cours de linguistique générale, posthum hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, Lausanne u. a. 1916.
- SCHAUFLER, BIRGIT, Schöne Frauen – starke Männer. Zur Konstruktion von Leib, Körper und Geschlecht, Opladen 2002 (= Augsburg-Reihe zur Geschlechterforschung; 3).
- SCHAUSTEN, MONIKA, Gender, Identität und Begehren. Zur Dido-Episode in Heinrichs von Veldeke *Eneit*, in: *Manlichiu wîp, wîplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin 1999, S. 143-158.
- SCHMID-CADALBERT, CHRISTIAN, Der *Ortnit* AW als Brautwerbungsdichtung. Ein Beitrag zum Verständnis mittelhochdeutscher Schemaliteratur, Bern 1985 (= Bibliotheca Germanica; 28).
- SCHMITT, KERSTIN, Poetik der Montage. Figurenkonzeption und Intertextualität in der *Kudrun*, Berlin 2002.
- SCHNELL, RÜDIGER
 (1992): Suche nach Wahrheit: Gottfrieds Tristan und Isold als erkenntniskritischer Roman, Tübingen.
 (1998): Geschlechtergeschichte, Diskursgeschichte und Literaturgeschichte. Eine Studie zu konkurrierenden Männerbildern im Mittelalter und Früher Neuzeit, in: Frühmittelalterliche Studien 32, S. 307-364.
- SCHOEPPERLE, GERTRUDE, Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance, ed. by Roger Sherman Loomis, Bd. 2, New York 1963.

- SCHÖNING, BRIGITTE, Name ohne Person. – Auf den Spuren der Isolde Weißhand, in: *Der frauwen buoch*. Versuche zu einer feministischen Mediävistik, hrsg. v. Ingrid Bennewitz, Göppingen 1989 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 517), S. 159-178.
- SCHULTZ, JAMES A., Bodies that don't matter: Heterosexuality before Heterosexuality in Gottfried's *Tristan*, in: *Constructing Medieval Sexuality*, ed. by Karma Lochrie, Peggy McCracken, and James A. Schultz, Minneapolis 1997, S. 91-110.
- SCHULZE, URSULA, Siegfried – ein Heldenleben? Zur Figurenkonstitution im Nibelungenlied, in: *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer, Tübingen 2002, S. 669-689.
- SCHWAB, UTE, Eber, aper und porcus in Notkers des Deutschen Rhetorik, in: *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione Linguistica* 9 (1970), S. 109-245.
- SCOTT; JOAN W., *Gender and the Politics of History*, New York 1999.
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.
- SIMON, RALF
 (1990a): Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*, Würzburg.
 (1990b): Thematisches Programm und narrative Muster im *Tristan* Gottfrieds von Strassburg, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 109, S. 354-380.
- SMITH, D. VANCE, Body Doubles: Producing the Masculine Corpus, in: *Becoming Male in the Middle Ages*, ed. by Jeffrey Jerome Cohen and Bonnie Wheeler, New York u. a. 1997, S. 3-19.
- SOUSA, RONALD DE, *The Rationality of Emotion*, Cambridge/Massachusetts 1997.
- SPECKENBACH, KLAUS, Der Eber in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: *Verbum et Signum*. Bd. 1. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, hrsg. v. Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg, München 1975, S. 425-476.
- SPREITZER, BRIGITTE, Störfälle. Zur Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von Geschlechterdifferenz(en) im Mittelalter,

- in: *Manlichiu wîp, wîplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur, Berlin 1999, S. 249-263.
- STEARNS PETER N., History of Emotions: The Issue of Change, in: *Handbook of Emotions*, ed. by Michael Lewis and Jeannette M. Haviland-Jones, New York u. a. 1993, S. 17-28.
- STEIN, PETER K.
- (1977): Tristans Schwertleite. Zur Einschätzung ritterlich-höfischer Dichtung durch Gottfried von Straßburg, in: DVjs 51, S. 300-350.
- (1980): Die Musik in Gotfrids von Straßburg *Tristan*. Ihre Bedeutung im epischen Gefüge, in: *Sprache – Text – Geschichte*. Beiträge zur Mediävistik u. germanist. Sprachwiss. aus d. Kreis d. Mitarb. 1964-1979 d. Inst. für Germanistik an d. Univ. Salzburg, hrsg. v. dems., Salzburg (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 304), S. 569-694.
- (1984): Tristan, in: *Epische Stoffe des Mittelalters*, hrsg. v. Volker Mertens und Ulrich Müller, Stuttgart, S. 365-394.
- (2001): Tristan-Studien, hrsg. v. Ingrid Bennewitz, Stuttgart u. a.
- STERLING-HELLENBRAND, ALEXANDRA, *Topographies of Gender in Middle High German Arthurian Romance*, New York u. a. 2001.
- STEVENS, ADRIAN, Im Auftrag der Freundschaft? Gottfried, Thomas und die Diskurse der Freundesliebe im Tristanroman, in: *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Elizabeth Andersen, Manfred Eikermann und Anne Simon, Berlin u. a. 2005 (= Trends in Medieval Philology; 7), S. 85-99.
- STORCH, WOLFGANG (Hrsg.), *Mythos Orpheus*. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann, Leipzig 1997 (= RUB; 1590).
- STOLLER, ROBERT, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, New York 1968.
- STRASSER, INGRID, *Isold*, die Mutter, *Isold*, die Tochter, und *Isold als blanchette* [sic] *mains*. Überlegungen zu drei Frauenfiguren in Gotfrids *Tristan* oder: *Tristan* gegen den Strich gelesen, in: *Der Tristan in der Literatur des Mittelalters*, hrsg. v. Paola Schulze-Belli und Michael Dallapiazza, Triest 1990, S. 67-78.

TAX, PETRUS W.

(1961): Wort, Sinnbild, Zahl im Tristanroman. Studien zum Denken und Werten Gottfrieds von Straßburg, Berlin (= Philologische Studien und Quellen; 8).

(1969): Rezension: Gisela Hollandt, Die Hauptgestalten in Gottfrieds *Tristan*. Wesenszüge – Handlungsfunktionen – Motiv der List, in: *ZfdPh* 88, S. 108-112.

(1990): Wounds and Healings: Aspects of Salvation and Tragic Love in Gottfried's *Tristan*, in: Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium, ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey. Cambridge u. a., S. 223-233.

TURNER, VICTOR, Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt a. M. u. a. 2000.

UNZEITIG-HERZOG, MONIKA, Vom Sieg über den Drachen: alte und neue Helden, in: Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter. Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Trude Ehlert. Göttingen 1998 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik; 644), S. 41-61.

VRIES, JAN DE, Heldenlied und Heldensage, Bern u. a. 1961.

WALKER-BYNUM, CAROLINE, Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Frankfurt a. M. 1996, S. 27-60.

WALTER, WILLI, Gender, Geschlecht und Männerforschung In: Gender-Studien. Eine Einführung, hrsg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart u. a. 2000, S. 97-115.

WEICHSELBAUMER, RUTH

(1999): *er wart gemerket unde erkant/durch seine unvrrouweliche site*. Männliches Cross-Dressing in der mittelhochdeutschen Literatur, in: *Manlichiu wip, wiplich man*. Zur Konstruktion der Kategorien Körper und Geschlecht in der deutschen Literatur des Mittelalters, hrsg. v. Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin, S. 326-341.

(2002): Normierte Männlichkeit. Verhaltenslehren aus dem *Welschen Gast* Thomasins von Zerclaere, in: Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter: Eine Bilanzierung nach Butler und Laqueur, Münster (= Bamberger Studien zum Mittelalter; 1), S. 157-177.

- (2003): Der konstruierte Mann. Repräsentation, Aktion und Disziplinierung in der didaktischen Literatur des Mittelalters, Münster 2003 (= Bamberger Studien zum Mittelalter; 2).
- WENZEL, HORST
- (1990): Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hrsg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen, S. 171-208.
- (1994): Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur, in: Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, hrsg. v. Helmut Brall u. a. Düsseldorf, S. 191-218.
- WOLF, ALOIS (Hrsg.), Gottfried von Straßburg, Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung; 320).
- WORSTBROCK, FRANZ JOSEF, Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds *Tristan*, in: Fortuna, hrsg. v. Walter Haug und Burkhart Wachinger, Tübingen 1995, S. 34-51.
- ŽAK, SABINE, *Luter schal und süeze doene*. Die Rolle der Musik in der Repräsentation, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hrsg. v. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 133-148.
- ZIPS, MANFRED, Tristan und die Ebersymbolik, in: PBB 94 (1972), S. 134-152.
- ZOTZ, NICOLA, Sprache des Hofes – Sprache der Liebe. Französisch als Sprache der Distanz im *Tristan*, in: Der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg: Symposium Santiago de Compostela, 5.-8. April 2000, hrsg. v. Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002, S. 117-129.
- ZUTT, HERTA, Drachenkämpfe, in: Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Günter Schnitzler in Verbindung mit Gerhard Neumann und Jürgen Schröder, München 1980, S. 206-217.

7.3 Hilfsmittel

- Altfranzösisches Wörterbuch. Adolf Toblers nachgelassene Materialien, bearb. und hrsg. v. Erhard Lommatzsch. 11 Bde, Berlin u. a. 1924–2002.
- Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, hrsg. v. Friedrich Kluge, bearb. v. Elmar Seebold, Berlin u. a. 1999.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm im Internet, bearb. v. Hans-Werner Bartz. DFG-Projekt „DWB auf CD-ROM und im Internet“, Universität Trier 2001: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/woerterbuecher/dwb/wbgui> (17.05.08).
- Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, hrsg. v. A. Erler und E. Kaufmann, Bd. 1, Berlin 1964.
- Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854–1866 mit einem Vorwort und einem zusammengefassten Quellenverzeichnis von Eberhard Nellmann sowie einem alphabetischen Index von Erwin Koller, Werner Wegstein und Norbert Richard Wolf, 4 Bde u. Indexbd., Stuttgart 1990.
Online-Version: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/woerterbuecher/bmz/wbgui> (17.05.08).
- Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuche von Benecke-Müller-Zarncke. Nachdruck der Ausg. Leipzig 1872–1878 mit einer Einleitung von Kurt Gärtner, 3 Bde, Stuttgart 1992.
Online-Version: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/woerterbuecher/lexer/wbgui> (17.05.08).
- Lexikon des Mittelalters, 9 Bde, München 1977–1999.



Die Konstruktion von Geschlecht im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, die mit den tragenden Liebesdiskursen des Textes – *amour passion* und *ennobling love* –, den synthetisierten narrativen Mustern und *gender*-Diskursen unterschiedlicher Gattungsprovenienz interagiert, offenbart nicht nur die Instrumentalisierung von Weiblichkeit im Zuge der Aufrechterhaltung einer in sich *de facto* höchst fragilen männlichen Ökonomie, sondern auch die weibliche Übernahme genuin männlicher Machtbereiche.

Das subversive Potential dieser (Un)Ordnung der Geschlechter in den Langversionen des Gottfriedschen Textes tritt im Spiegel der Münchner *Tristan*-Handschrift noch stärker hervor, die ihrerseits der Dekonstruktion des Helden und der Exzeptionalität der Protagonistin dezidiert entgegenwirkt. Eben an diesem Punkt, wo sich Cgm 51 der Komplexität von Gottfrieds Text verweigert, setzt die vorliegende Untersuchung an.

Sie verbindet auf der im Titel bereits angedeuteten Grundlage geschlechtertheoretischer Prämissen und mit dem Rekurs auf emotionstheoretische Fragestellungen zwei die germanistische Mediävistik nach dem *performative turn* prägende kulturwissenschaftliche Forschungsansätze und greift mit Fragen nach Genealogie und nach Konzepten von (ambivalenter) Identität leitende Problemstellungen der jüngsten *Tristan*-Forschung auf.

ISSN 1865-4622

ISBN 978-3-923507-44-5

15,- €