

Janina Dillig (Bamberg)

## Unzeitgemäße Erzählungen

Minnetrunk und Liebestod in den Verfilmungen der Geschichte von Tristan und Isolde

Der Fokus dieses Bandes liegt auf mittelalterlichen Erzählstoffen, die im Medium des Films eine Basis für echte ‚Blockbuster‘ bilden. So bieten etwa Artus- oder Nibelungenstoff die Grundlage für aufwendig inszenierte Filme, die große Gewinneinkünfte ermöglicht haben. Allerdings gilt diese Verbindung von maximalen Budgets und finanziellen Erfolgen nicht für alle mittelalterlichen Erzählstoffe im Medium des Films – gerade in der filmischen Rezeption des Tristanstoffes lassen sich keine ‚Blockbuster‘ im eigentlichen Sinne finden. Überhaupt kann kaum eine Adaption des Tristanstoffes im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert mit dem Erfolg mithalten, den der Tristanstoff in der mittelalterlichen Erzählkultur oder noch im Medium des Musiktheaters im 19. Jahrhundert hatte. Als Ursachen dieses Phänomens lassen sich sicherlich mehrere Faktoren erschließen; im Rahmen dieses Beitrages aber geht es um Kernmotive des Tristanstoffes, die sich gerade in dessen filmischer Rezeption bei genauerer Betrachtung als Elemente des Stoffes selbst festmachen lassen, durch die Erzählungen von Tristan und Isolde zu ‚unzeitgemäßen Erzählungen‘ in der Gegenwart werden. Aufzeigen lässt sich dies anhand dreier Filme, die zusammen einen Querschnitt durch die filmische Tristanrezeption darstellen: Zum ersten geht es um den französischen Tristanfilm von Jean Delannoy *L'éternel retour* aus dem Jahre 1943. Dieser ist sicherlich der einzige Tristanfilm, dem aufgrund seines Erfolges in den 1940ern eine Charakterisierung als ‚Blockbuster‘ zugesprochen werden könnte, wenn er nicht chronologisch dem Begriff selbst voraus ginge.<sup>1</sup> Der zweite behandelte Film ist die deutsch/österreichisch/irische Literaturverfilmung *Feuer und Schwert* von Veith von

---

1 *L'éternel retour*. Regie: Jean Delannoy, Frankreich 1943.

Fürstenberg (1981)<sup>2</sup> und schließlich geht es zum dritten um die Hollywoodproduktion *Tristan & Isolde* aus dem Jahre 2006.<sup>3</sup>

Alle drei Filme enthalten intertextuelle Bezüge zu den mittelalterlichen Quellen des Tristanstoffes, der sich allerdings nicht durch inhaltliche Homogenität auszeichnet. Einige Kernmotive lassen sich aber sehr wohl benennen, wie dies beispielsweise Dagmar Mikasch-Köthner getan hat: Minnetrank, Ehebruch und Liebestod.<sup>4</sup> Insbesondere das Motiv des Minnetranks gilt als wichtigstes Charakteristikum des mittelalterlichen Stoffes:

Eine wesentliche Errungenschaft der ‚Estoire‘-Stufe ist das Minnetrankmotiv, das zum Grundbestand des Mythos von Tristan und Isolde gehört. Während in vielen Kulturen Liebeszauber zur Beeinflussung einzelner Personen bekannt sind, bedeutet die Konzeption eines Minnetranks, der einen Mann und eine Frau gemeinsam in den Bann schlägt, etwas grundsätzlich Neues.<sup>5</sup>

Christopher Young geht sogar so weit, den Minnetrank als „eine[n] der narrativen Wendepunkte par excellence in der Weltliteratur“<sup>6</sup> zu bezeichnen, der spätestens seit Richard Wagners Adaption die Voraussetzung für den „metaphysischen Liebestod“<sup>7</sup> von Tristan und Isolde bilde. Sowohl Minnetrank als auch Liebestod aber werden in der filmischen Rezeption des 20. und 21. Jahrhunderts zwar aufgegriffen, erfahren aber mindestens eine neue Kontextualisierung. Es scheint, dass durch die mediale Transformation auf das Medium des 20. Jahrhunderts schlechthin und die Ausrichtung auf moderne Rezipienten Kernmotive des Tristanstoffes umgedeutet werden müssen.

---

2 Feuer und Schwert. Regie: Veith von Fürstenberg, Deutschland/Irland/Österreich 1981.

3 *Tristan & Isolde*. Regie: Kevin Reynolds. USA 2006.

4 Vgl. Mikasch-Köthner 1991, S. 12.

5 Tomasek 2007, S. 271f.

6 Young 2002, S. 257.

7 Young 2002, S. 257.

### *L'éternel retour* (1943)

Schon einer der älteren Tristanadaptionen der Filmgeschichte verleiht dem mittelalterlichen Stoff moderne Konnotationen. Der Film *L'éternel retour* entstand während des Vichy-Regimes in Frankreich und war auch im nationalsozialistisch regierten Deutschland unter dem Titel *Der ewige Bann* erfolgreich. Obwohl das Drehbuch von Jean Cocteau die Tristanhandlung in ein modernes *setting* überführt, orientiert sich die filmische Adaption eng an den mittelalterlichen Quellen des Tristanstoffes, so dass sich die Filmadaption im Sinne Rüdiger Krohns als eine primäre Form der Mittelalterrezeption verstehen lässt.<sup>8</sup> Möglich ist dies, indem etwa schon vor der Eheschließung Markes mit der Isoldenfigur Nathalie der regieführende Jean Delannoy narrativ und bildlich für den Zuschauer deutlich macht, dass die Tristanfigur Patrice ihr eigentlicher Liebhaber sein sollte. So erwirbt sich Patrice ein narratologisch nachvollziehbares Recht auf Nathalie zwar nicht durch einen Drachenkampf, kann sie aber in einem gewalttätigen Thekenstreit vor einem brutalen Verehrer bewahren und schützt sie letztendlich, indem er sie mit seinem Onkel verheiratet. Auch die bildliche Inszenierung der beiden Protagonisten hat Ähnlichkeiten zur Parallelisierung der Körper von Tristan und Isolde bei Gottfried von Straßburg in der Szene am irischen Hofe nach dem Drachenkampf: Bei Gottfried werden Tristan und Isolde durch den Erzähler als ebenbürtig und einander reflektierend geschildert und so durch körperliche Merkmale aufeinander bezogen.<sup>9</sup> Delannoy nutzt für dieselbe Aussage das filmische Element des *castings*: sowohl der Schauspieler Jean Marais, der Patrice verkörpert, als auch Madeleine Sologne, die Nathalie spielt, sind blond und haben ein jugendliches Aussehen. Dieses Erscheinungsbild wird mit allen anderen Figuren kontrastiert; insbesondere dem bereits ergrauten Marke.

Diese Bildsprache aber hat dem Film auch die meiste Kritik eingehandelt, denn die Inszenierung der Protagonisten transportiert zugleich durch das nordische Aussehen der Protagonisten auch die arische Rassenideologie mit. Auf der Bildebene wirkt *L'éternel retour* deshalb wie ein Paradebeispiel der NS-Filmpolitik während des Vichy-Regimes in Frank-

---

8 Vgl. Krohn 1986, S. 205ff und Mecklenburg/Sieber 2007, S. 97.

9 Vgl. z. B. Kellermann 2002.

reich. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Inszenierung des Antagonisten Achille, der vom kleinwüchsigen Schauspieler Piéral dargestellt wird. Gerade in England war der Film wegen dieser ideologisch aufgeladenen Besetzung heftiger Kritik ausgesetzt. Doch trifft diese Kritik nicht vollständig zu, denn die eindruckliche Ausdruckskraft der Bildsprache basiert in vielen Szenen gerade auf dem Element der Alterität und der Marginalisierung der körperlichen Gestalt des Gegenspielers Achille, der die Bedrohung der Liebenden verkörpert.

Bei genauerem Hinsehen rücken auf anderen Ebenen in *L'éternel retour* sogar statt einer deutsch-nationalsozialistischen Aussage die national-französischen und regimekritischen Anspielungen ins Blickfeld. So unterlässt Delannoy jegliche Anspielung auf die im deutschen Sprachraum wie keine andere verbreitete Tristanrezeption durch Richard Wagner, indem keinerlei Elemente aus dessen Tristanoper genutzt werden. Auch werden Anspielungen auf den sicherlich bekanntesten deutschsprachigen Tristantext von Gottfried von Straßburg knapp gehalten. Beispielsweise ziehen sich die Liebenden während ihres Exils nicht in eine Minnegrotte zurück, sondern leben in einer einsamen Hütte, die an das Waldleben der Liebenden erinnert, wie sie die französischsprachige Tradition seit Beroul kennt. Möglich ist diese Zurückhaltung mit deutsch-nationalen Elementen im Frankreich des Jahres 1943, weil die Filmproduktion der Nationalsozialisten zwar Propagandafilme förderte, es aber selbst in Deutschland nie zu einer „vollständigen Verschränkung von Erzählkino, Kulturpolitik und nationalsozialistischer Ideologie“<sup>10</sup> kam.

Deshalb sind sogar regimekritische Andeutungen möglich, wie bereits der Titel verdeutlicht. Nicht von ungefähr wurde *L'éternel retour* im Deutschen mit *Der ewige Bann* übersetzt. In der deutschen Übersetzung betont der Titel die ewige Dauer des Minnetranks, die wir auch aus den mittelhochdeutschen Quellen kennen. So überdauert die Wirkung des Minnetranks etwa bei Eilhart von Oberg selbst den Tod der Liebenden:

man legt sie bayde in ain grab.  
man sagt dar ab,  
und ward mir gesagt alsuß war,  
der kunig ainen rosenbusch dar

---

<sup>10</sup> Weber 2013, S. 90.

ließ setzen uff daß wib  
 und ainen stock uff Tristrandß lib  
 von ainem winreben.  
 die wöchsen ze samen eben,  
 daß man sie mit kainen dingen  
 mocht von ain ander bringen  
 – für wär hort ich daß sprechen –  
 wenn wölt sü dan ab brechen:  
 daß macht deß tranckß krafft so.  
 (Eilhart von Oberg: Tristrant, Hs. H, v. 9509-9521)

Durch den deutschsprachigen Titel *Der ewige Bann* wird die Trankwirkung als linear beschrieben; der französische Titel *L'éternel retour* aber stellt ein Zitat Friedrich Nietzsches dar und benennt dessen Konzept der ewigen Wiederkehr, in dem es gerade nicht um Linearität geht, sondern in dem die Menschheitsgeschichte als zirkulär verstanden wird. Zwar wird die Philosophie Nietzsches in der NS-Propaganda gerne genutzt, aber der Begriff der ‚ewigen Wiederkehr‘ findet sich in den 1930er und 1940er Jahren auch in einem gänzlich anderen und dezidiert regimekritischen Zusammenhang: Der deutsche Jurist Heinrich Rommen, der schon zu Beginn der NS-Herrschaft von der Gestapo überwacht wurde, spricht etwa von einer ewigen Wiederkehr des Naturrechts und begründet unter diesem Titel eine viel diskutierte christliche Naturrechtslehre, die dezidiert der nationalsozialistischen Rechtsauffassung entgegensteht und einen Bestand von totalitären Systemen aufgrund der Zirkularität von Geschichte als unmöglich klassifiziert.<sup>11</sup> Ewige Wiederkehr steht im Sinne Rommens für die Temporalität von Regimen wie dem Vichy-Regime und die zirkuläre Beständigkeit eines menschenfreundlichen Naturrechts, denn diesem wird durch sein längere Historizität eine größere Beständigkeit zugesprochen. Der französische Titel erlaubt in diesem Sinne mehrere Deutungsebenen.

Eine ähnliche Pluralität der Interpretationsebenen findet sich in *L'éternel retour* aber nicht nur aufgrund des historischen Kontextes des Films, sondern auch in Bezug auf Kernmotive wie dem Minnetrank. Zwar wird der Trank entsprechend seiner Bedeutung in Szene gesetzt, aber durch ein romantisches *setting* zusätzlich motiviert. Schon vor der Trankeinnahme retten sich Patrice und Nathalie vor einem Sturm in das weitgehend verlassene Märchenschloss Markes und wärmen sich vor dem

---

11 Vgl. Rommen 1947.

offenen Feuer. Patrice reicht der schönen Nathalie Wein, der vom Gegenspieler Achille heimlich vergiftet wurde. Das Gift aber ist für einen modernen Rezipienten nur noch zusätzliche Motivation und Rechtfertigung für die Protagonisten. Bereits die Konventionen der Bildsprache des westlichen Films allein erlauben es, die darauf folgende Liebeshandlung narrativ zu erklären. Verstärkt wird dies, indem bereits anhand des Blicks Nathalies vor der Trankeinnahme Erotik inszeniert wird.

Konsequenz dieser doppelten Motivation der Liebeshandlung ist eine Reduzierung der Bedeutung des Motivs des Minnetranks. Indem die Ehebruchsliebe zusätzlich über die Bildsprache erotisch und romantisch erklärt wird, revidiert sich die Stellung des Minnetranks als zentraler Wendepunkt der Handlung. Diese aber ist für die mittelalterlichen Vorlagen grundlegend. Selbst bei Gottfried von Straßburg, dem viele moderne Interpreten gerne auch eine Andeutung der *minne* zwischen Tristan und Isolde vor dem Minnetrank unterstellen,<sup>12</sup> wird die Wirkung des Trankes mit Vokabeln des Krieges beschrieben, was die Zwanghaftigkeit des Trankes unterstreicht:

Nu daz diu maget unde der man,  
 Ísôt unde Tristan,  
 den tranc getrunken beide, sâ  
 was ouch der werlde unmuoze dâ,  
 Minne, aller herzen lágærin,  
 und sleich z'ir beider herzen in.  
 ê sí's ie wurden gewar,  
 dô stiez s'ir sigevanen dar  
 und zôch si beide in ir gewalt. (G v. 11707-11715)

In den mittelalterlichen Bearbeitungen des Tristanstoffes ist dieses Motiv der Gewalt des Trankes konsequent enthalten; der Trank begründet stets die *minne* als eine Macht, die von außen auf die Liebenden wirkt. Auch eine nachträgliche Bejahung der Trankwirkung durch Tristan, wie sie bei Gottfried erzählt wird, ändert dies nicht. Delannoy dagegen hebt diese äußere Macht teilweise auf und erlaubt parallel das moderne Erklärungsmuster einer romantischen Liebe zwischen Nathalie und Patrice als zusätzliche Motivation für den Ehebruch.

---

12 Vgl. z. B. Mikasch-Köthner 1991, S. 53.

### *Feuer und Schwert* (1981)

Eine ähnliche doppelte Motivation des Minnetranks findet sich auch in der Filmadaption von Veith von Fürstenberg. Die Literaturverfilmung von 1981 stellt gewissermaßen das Gegenteil eines Blockbusters dar. Drehbuch, Produktion und Regie wurden von Veith von Fürstenberg übernommen und auch wenn die Hauptrolle des Tristan mit einem heutigen Oscarpreisträger besetzt ist, so war Christoph Waltz im Jahre 1981 noch weitgehend unbekannt, ebenso wie die Isolde verkörpernde Laienschauspielerin Antonia Preser. *Feuer und Schwert* aber stellt die Tristanverfilmung dar, die bis heute als die „most faithful film version of the medieval legend of Tristan and Isolde“<sup>13</sup> gelten darf.

Kennzeichen dieser Adaption ist ihre Schlichtheit, die Bildsprache „verweigert sich den Ansprüchen des Gefühlskinos“<sup>14</sup>. Die Szenen werden nur knapp und sparsam ins Bild gesetzt; die Wände sind oft kahl und auch die Kostüme sind schlicht und die Schauspieler zeigen wenig Mimik. Mit dieser bildgestalterischen Zurückhaltung rezipiert Veith von Fürstenberg nicht mittelalterliche Quellen, sondern bezieht sich auf Thomas Mann, der in einem ersten Entwurf für ein Drehbuch eine Tristanverfilmung aus den 1920ern bemerkte, ein Tristanfilm dürfe „mit kaum überbietbaren Monstre-Veranstaltungen wie Ilias oder Nibelungen [meint: Fritz Lang 1924, J.D.] nicht erst zu konkurrieren versuchen.“<sup>15</sup> In Folge dieser Aussage wird die Bildsprache bei Veith von Fürstenberg zurückgenommen, um das Geschehen selbst in den Mittelpunkt zu rücken.

Die Handlung aber folgt ihren mittelalterlichen Quellen fast sklavisch, einzig die Elternvorgeschichte aus Gottfrieds Epos wird weggelassen. Ab dem Moroltkampf scheut Veith von Fürstenberg keine Nebenhandlungen und gerade die hohe Anzahl an namentlich genannten Baronen am Markehof kann beim unbedarften Zuschauer für Verwirrung sorgen. Im Gesamten ist der Film dadurch ohne Hintergrundwissen schwer verständlich und komplex, zeugt aber von einer breiten mittelalterlichen Quellenbasis.

---

13 Harty 1999, S. 97.

14 Keppler-Tasaki 2009, S. 471.

15 Mann, in Keppler-Tasaki 2009, S. 472.

Wie schon in *L'éternel retour* weist die Adaption von Veith von Fürstenberg eine Leerstelle auf, die gerade in einer deutschen Produktion ins Auge springt: es fehlen eindeutige Bezüge zu Richard Wagners Tristanoper, dem sicher einflussreichsten Tristanwerk der Moderne.<sup>16</sup> Stefan Keppler-Tasaki hat gezeigt, dass gerade die von Veith von Fürstenberg bewusst gewählte Distanz zur Wagnerschen Tristanrezeption einen Bezug zu Wagner herstellt, indem dadurch zentrale Wagnermotive aus der Adaption ausgegrenzt werden.<sup>17</sup> Gestützt wird diese These dadurch, dass der DVD-Version des Films das Drehbuch der Wagneroper beigelegt wurde. Veith von Fürstenberg hat sich offensichtlich intensiv mit Wagner auseinandergesetzt. In der Konsequenz stellt der Wegfall der Wagnerschen Tristanelemente eine Abgrenzung von der sonst in der deutschsprachigen Tristanrezeption üblichen Mystifizierung der Tristanminne und der Schwerpunktsetzung auf eine gesamtgesellschaftliche Tragik dar.

Die Distanzierung vom Status des Tristanstoffes als Mythos führt auch zu einer Reduzierung der Bedeutung der anderweltlichen Elemente der Handlung. Obwohl der Minnetrank von seiner Herstellung bis zu seiner Einnahme im Mittelpunkt der Handlung steht, wird seine Wirkungsmacht durch eine doppelte Motivation der Tristanminne reduziert. Die zweite Motivation der Liebe durch romantische Motive und Erklärungsmuster ist bei Veith von Fürstenberg aber noch auffälliger als bei Delannoy. Schon lange vor der Einnahme des Tranks wird eine persönliche und vertraute Beziehung zwischen Tristan und Isolde aufgebaut, indem es Isolde selbst ist, die den gestrandeten Tristan findet und ihn nach dem Moroltkampf heilt. Zusätzlich wird die Beziehung der beiden durch intime Zukunftsgespräche und eine stark erotisch aufgeladene Badeszene vertieft.

Nimmt man diese Entmachtung des Tranks für die Motivation der Ehebruchsliebe bei Veith von Fürstenberg und Jean Delannoy gemeinsam in den Blick, drängt sich der Eindruck auf, dass in einer filmischen Adaption eine Rechtfertigung der Ehebruchsminne durch einen magischen Trank nicht ausreicht; stattdessen wird in der Tristanrezeption im

---

16 Vgl. zur Bedeutung Wagners in der Tristanrezeption z.B. Wapnewski 1979, S. 7.

17 Vgl. Keppler-Tasaki 2014, S. 107ff.



Film – oft primär über die Bildsprache – eine romantische Basis der Ehebruchsliebe aufgebaut.

Allerdings gilt dies in Bezug auf Liebestränke nicht nur für die Tristanrezeption. Die Idee einer unabänderlichen Liebe, die nicht auf Emotionen beruht, sondern auf Magie und Zwang widerspricht jeder Vorstellung von moderner romantischer Liebe, die trotz aller Hindernisse am Ende zum Glück (bevorzugt in der Ehe) führt. Selbst in einem magischen Universum wie etwa dem der Harry-Potter-Welt ist der mächtigste Liebestrank zumindest durch seinen Geruch an Emotionen gebunden – ganz im Gegensatz zur mittelalterlichen Tristantradition. So identifiziert Hermione den mächtigsten Liebestrank, Amortentia, in der Welt J. K. Rowlings:

„Quite right! You recognized it, I suppose by its distinctive Mother-of-pearl sheen?“

„And the steam rising in characteristic spirals,“ said Hermione enthusiastically, „and it’s supposed to smell differently to each of us, according to what attracts us, and I can smell freshly mown grass and new parchment and–“<sup>18</sup>

Auch ist der Liebestrank in den Büchern um Harry Potter nicht die Grundlage einer ‚wahren‘ Liebe, die im Sinne Gottfrieds regelrecht religiöse Bedeutung für *edele Herzen* hat, sondern wird zu einem Katalysator für das Böse. Voldemort, das personifizierte Böse innerhalb des Harry Potter-Franchise, existiert nur, weil seine Mutter Merope Gaunt sich seinen Vater durch einen solchen Trank gefügig macht, statt ihn durch ‚echte‘ Liebe für sich zu gewinnen. Diese Elternvorgeschichte Voldemorts steht in einem starken Kontrast zur Liebesgeschichte von James und Lily Potter, den Eltern Harry Potters, die bereits im ersten Schuljahr in Hogwarts beginnt. Liebestränke sowie ihre Macht und ‚echte‘ Liebe werden bei Rowling so regelrecht zu einem Gegensatz stilisiert. Blickt man auf dieses negative Verständnis von Liebestränken, verwundert es nicht, dass in der Tristanrezeption der jüngeren Gegenwart neben dem Trank zusätzliche Begründungen und Rechtfertigungen für die Ehebruchsliebe von Tristan und Isolde gefunden werden müssen – womit aber ein grundlegendes Motiv des mittelalterlichen Tristanstoffes abgeändert bzw. aufgehoben wird.

---

18 Rowling 2005, S. 176.

### *Tristan & Isolde* (2006)

Ganz besonders deutlich wird dies, wenn der Tristanstoff im 21. Jahrhundert außerhalb des europäischen Kontextes rezipiert wird. Der 2006 entstandene US-Film *Tristan & Isolde* überträgt den „europäischen Mythos“<sup>19</sup> um Tristan und Isolde in eine Hollywood-Produktion, die Minnetrank und Liebestod vollständig weglässt und die Geschichte eines Ehebruchs auf eine Art und Weise erzählt, die in Deutschland als jugendfrei klassifiziert werden kann. *Tristan & Isolde* gilt nur als literarische Adaption des mittelalterlichen Tristanstoffes, weil Namen und Marketing den Film als solches kennzeichnen und weil der Regisseur Kevin Reynolds und sein Drehbuchautor Dean Geogaris statt Handlungsnähe auf Nähe zu historischen Quellen der Tristansage setzen. Beispielsweise wird der Begräbnisort Tristans als Burg Do'r benannt, die sich in der Nähe des sog. Tristansteins in Cornwall befunden haben soll. Der Tristanstein, dessen Inschrift einer der ältesten Namenszeugnisse für den Namen Tristan (bzw. Drustan) darstellt, gilt heute als eines der ersten materiellen Zeugnisse für den Tristanstoff selbst.<sup>20</sup>

Trotz dieses Versuchs einer Historisierung der Handlung mit Bezug zum mittelalterlichen Tristanstoff aber spielte der Film in den Kinos gerade einmal rund 15 Millionen Dollar ein und stellt im Verhältnis zum Aufwand für die Produktion eine finanzielle Katastrophe dar.<sup>21</sup> Dies verwundert, wenn man bedenkt, dass Regisseur Kevin Reynolds als regelrechter Garant für erfolgreiche Historienfilme gilt, weshalb er auch von Erfolgsproduzenten Ridley Scott für das Projekt ausgewählt wurde:

He's a great filmmaker, and I just thought he does well with period stuff. You know, not just a romp like *Robin Hood* [*Prince of Thieves*], which was a pretty big one, a pretty successful one, but I also liked his version of *The Count of Monte Cristo*.<sup>22</sup>

Der geringe Erfolg der Verfilmung von 2006 aber hat vermutlich weniger mit der mangelnden Nähe des Films zu den mittelalterlichen literarischen Quellen zu tun, als mit der Tatsache, dass der Tristanstoff an

---

19 Tomasek 2007, S. 249.

20 Vgl. Stein 2001, S. 14.

21 Box Office Mojo: *Tristan & Isolde* (2006). Einsehbar unter: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tristanandisolde.htm> [Stand 07.04.2016].

22 Vgl. Scott, zitiert nach: Ginters 2009, FN 19.

sich in einer US-amerikanischen Rezeption „als potenziell subversiver Mythos auf markante ideologische Rezeptionsblockaden“<sup>23</sup> trifft, wie bereits Stefan Keppler-Tasaki feststellt. Er macht auch deutlich, dass es die Motive von Trank und Ehebruch sind, die diese Blockaden auslösen. So verstößt eine Ehebruchsliebe immer gegen die Normen eines jeden gesellschaftlichen Kollektivs und ist damit im Kern gesellschaftsfeindlich. US-amerikanische Grundwerte wie Familie und Zusammenhalt des Kollektivs lassen sich deshalb nur schwer mit dem Tristanstoff vereinbaren. In der Folge verändern Dean Georganis und Kevin Reynolds in ihrer Adaption den Tristanstoff auch so weit, dass aus dem Tristanstoff eine „klassische Gründungserzählung entsteht, [welche die] Geschichtsmächtigkeit von Individuen sowie das Wünschenswerte und die Machbarkeit einer Nation und eines Staates [bestätigt]“<sup>24</sup>.

Im Kern wird die Liebe von Tristan und Isolde in der jüngsten hier behandelten filmischen Adaption zu einer Liebe, die die Einheit des Reiches von König Marke gefährdet. Isolde als Tochter des irischen Königs – gespielt von Sophia Myles – ist der einzige Garant für Frieden zwischen den einst verfeindeten Ländern und ihre Liebe zu Tristan bedroht dieses Friedensabkommen. Am Ende des Films entsteht die Tragik der Liebenden dadurch, dass Tristan – gespielt von James Franco – sich gegen Isolde und für den Kampf für das Reich Markes entscheidet. Der Film zieht schließlich folgendes Fazit: „Their love did not bring down a kingdom. Legend says that Marke defeated the Irish, rebuilt castle d’or, and reigned in peace until the end of his days.“<sup>25</sup> Weil Tristan im Zuge des Kampfes für Markes Reich den Heldentod stirbt, kann er zum US-amerikanischen *cultural hero* werden.

Das Motiv des Ehebruchs tritt bei Reynolds infolgedessen hinter den Gründungsmythos des Reiches von König Marke zurück und auch der Minnetrank ist nicht mehr zur Motivation der Liebe von Tristan und Isolde notwendig. Stattdessen entsteht die Liebe zwischen den beiden schon während Tristans erstem Irlandaufenthalt, als er von Isolde geheilt wird. Die dabei entstehende romantische Liebe wird als ideal und über-

---

23 Keppler-Tasaki 2009, S. 468.

24 Keppler-Tasaki 2009, S. 476.

25 Tristan & Isolde. Regie: Kevin Reynolds. USA 2006. TC: 1:52:51.

zeitlich durch das zweimalige Zitat von John Donnes *The Good-Morrow* charakterisiert:

My face in thine eye, thine in mine appears,  
And true plain hearts do in the faces rest;  
Where can we find two better hemispheres,  
Without sharp north, without declining west?  
Whatever dies, was not mixed equally;  
If our two loves be one, or, thou and I  
Love so alike, that none do slacken, none can die.<sup>26</sup>

Ganz offensichtlich braucht es neben dieser Verklärung keine zusätzliche Motivation der romantischen Liebe zwischen Tristan und Isolde, um dem Zuschauer des 21. Jahrhunderts den Ehebruch zu vermitteln. Der Trank kann infolgedessen vollständig weggelassen werden.

Diese Eliminierung des zentralen Trank-Motivs steht bei Reynolds aber nicht allein. Indem Tristan sich für das Reich Markes opfert, erhält die Liebe der beiden bereits eine ausreichende Tragik, so dass auf den Tod Tristans kein Liebestod Isoldes folgen muss. Dieser Wegfall des Liebestodes am Ende der Erzählung lässt sich ähnlich wie die in der Filmgeschichte fortschreitende Entmachtung des Tranks bis zu seiner vollständigen Aussetzung auch in den älteren Tristanadaptionen aufzeigen. Zwar erlaubt sich nur Reynolds eine völlige Aussparung des Liebestodes, doch auch schon in der Literaturverfilmung von Veith von Fürstenberg erhält der Liebestod völlig andere Konnotationen als in der mittelalterlichen Überlieferung. Das zeigt sich, wenn man die Schlusszene bei Veith von Fürstenberg mit den Todesszenen mittelalterlicher Quellen vergleicht. Bei Eilhart von Oberg, der ältesten bekannten deutschsprachigen Tristanbearbeitung, ist der Tod der heimlichen Liebhaber Tristan und Isolde öffentlich. Auch in den beiden Fortsetzungen Gottfrieds durch Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg kommt es zu öffentlichen Szenen, in denen König Marke und Tristans Diener Kurvenal die Liebe der beiden preisen und dadurch eine regelrechte Versöhnung zwischen Ehebruchsliebe und Gesellschaft angestrebt wird. In der spätmittelalterlichen alttschechischen Tristanbearbeitung wird aus dieser öffentlichen Klage sogar eine aufwendige Begräbniszeremonie, der mehrere Bischöfe und Könige durch ihre Anwesenheit Würde ver-

---

<sup>26</sup> Zitiert nach: Donne, John: *The Good Morrow*. Auf: *The Poetry foundation*. Einsehbar unter: <http://www.poetryfoundation.org/poem/173360> [Stand 07.04.2015].

leihen. Die Tragik der Liebe von Tristan und Isolde wird so am Ende durch öffentlich inszenierte Trauer für den Rezipienten verdeutlicht.

Von dieser aufwendigen Inszenierung des Todes sieht Veith von Fürstenberg ab. Statt einer Versöhnung der toten Liebenden mit der Gesellschaft durch öffentliche Trauer in einer Kirche sterben Tristan und Isolde in einem einsamen Zelt, das an der Küste – regelrecht am Ende der Welt – aufgebaut ist. Einzige Gäste des Begräbnisses sind der treue Diener Tristans und die Magd, die zuvor von Tristan zu einer zweiten Isolde erklärt worden war – niemand von gesellschaftlicher Bedeutung nimmt am Schicksal der Liebenden Anteil.

Stefan Keppler-Tasaki interpretiert dieses Ende als Ausdruck einer „Katastrophenphilosophie“ der 1980er Jahre, die mit dem Ende des Kommunismus zugleich ein Ende der Geschichte sieht.<sup>27</sup> Meiner Meinung nach aber ist diese Uminterpretation der Todesszene nicht nur auf zeitgenössische Denkstrukturen der 1980er zurückzuführen, sondern auf eine Alterität des öffentlichen Todes der Liebenden. Ihr Tod und damit der Beweis ihrer Liebe wird im späten 20. Jahrhundert stattdessen zu einem privaten Moment, aus dem die Öffentlichkeit ausgeschlossen ist; ähnlich wie die Liebe selbst bereits mehr auf innere Emotionen statt auf eine äußere Gewalt durch den Trank zurückgeführt wird. Die Liebe von Tristan und Isolde wird damit zu einem persönlichen Schicksal, so dass öffentlicher Tod und Trank als unnötig empfunden werden. Diese Kernelemente des Tristanstoffes werden so zu einem alteritären Unzeitgemäßen und dürfen zwar in einigen Filmadaptionen der Gegenwart auf symbolischer Ebene erhalten bleiben; die eigentliche Handlungsmotivation aber wird auf Emotionen aufgebaut, die der moderne Rezipient als ‚echt‘ identifiziert. Die Uminterpretation des Tristanstoffes ohne seine Kernelemente aber scheint dem modernen Rezipienten dann keinen fesselnden Stoff zu bieten. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn sich der Tristanstoff nicht für die moderne Massenunterhaltung eignet und seine filmischen Adaptionen nicht zu den ‚Blockbustern‘ der Mittelalterrezeption gehören.

---

27 Vgl. Keppler-Tasaki 2009, S. 475.

## Bibliographie

### Primärliteratur

Eilhart von Oberg: *Tristrant*. Edition diplomatique des manuscrits et traduction en français moderne avec introduction, notes et index. Hg. Danielle Buschinger, Göppingen 1976 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 20).

Gottfried von Straßburg/Thomas d'Angleterre: *Tristan und Isolde*. Hg. Walter Haug/Manfred Günther Scholz. 2 Bde. Berlin 2011.

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London 2005.

### Filme

*L'éternel retour*. Regie: Jean Delannoy, Frankreich 1943.

*Feuer und Schwert*. Regie: Veith von Fürstenberg, Deutschland/Irland/Österreich 1981.

*Tristan & Isolde*. Regie: Kevin Reynolds. USA 2006.

### Forschungsliteratur

Box Office Mojo: *Tristan & Isolde* (2006). Einsehbar unter: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=tristanandisolde.htm> [Stand 07.04.2016].

Ginters, Laura 2009: *A Continuous Return. Tristan and Isolde, Wagner, Hollywood and Bill Viola*. Einsehbar unter: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/26/early-europe/tristan-isolde-wagner-hollywood-viola.html#fn19> [Stand 07.04.2016].

Harty, Kevin J.: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European and Asian Films about Medieval Europe*. Jefferson, NC/London 1999.

Kellermann, Karina: *und vunden vür ir herren da einen zestucketen man*. Körper, Kampf und Kunstwerk im „Tristan“, in: Christoph Huber/Victor Millet (Hgg.): *Der ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg*. Symposium Santiago de Compostella. 5. bis 8. August 2000, Tübingen 2002, S. 131–152.

Keppeler-Tasaki, Stefan: *Crisis Discourse and Art Theory: Richard Wagner's Legacy in Film by Veith von Fürstenberg and Kevin Reynolds*. In: Andrew James Johnston u.a. (Hgg.): *The Medieval Motion Picture. The Politics of Adaptation*. New York, NY 2014, S. 107-128.

Keppeler-Tasaki, Stefan: *Internationalisierung und Hybridität. Komparatistische Perspektiven auf die Tristan-Rezeption des 19. bis 21. Jahrhunderts*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59/4 (2009), S. 459-482.

Krohn, Rüdiger: „So erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt.“ Überlegungen zur mediävistischen Erforschung der Mittelalter-Rezeption. In: Rüdiger Krohn (Hg.): *Forum. Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*. Bd. I. Göppingen 1986 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 360), S. 187-214.

- Mecklenburg, Michael/ Sieber, Andrea: Mythenrecycling oder kollektives Träumen? Überlegungen zur Mittelalterrezeption im Film. In: Volker Mertens/ Carmen Stange (Hgg.): Bilder vom Mittelalter. Eine Berliner Ringvorlesung. Göttingen 2007, S. 95-136.
- Miksch-Köthner, Dagmar: Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Strassburg, Stuttgart 1991 (=Bd. 7).
- The Poetry foundation. Einsehbar unter: <http://www.poetryfoundation.org/poem/173360> [Stand 07.04.2016].
- Rommen, Heinrich: Die ewige Wiederkehr des Naturrechts. 2., erweiterte Auflage. Leipzig 1947.
- Stein, Peter K.: Tristan-Studien. Hg. v. Ingrid Bennewitz/Beatrix Koll, Stuttgart 2001.
- Tomasek, Tomas: Gottfried von Straßburg, Stuttgart 2007 (= Bd. 17665).
- Wapnewski, Peter: Der Merker und der Mittler. Richard Wagner und sein Mittelalter. In: Jürgen Kühnel u.a. (Hgg.): Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ‚Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘. Kümmerle 1979 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286), S. 7-38.
- Weber, Nicola Valeska: Überblendungen: Das Mittelalter im Kulturfilm des Nationalsozialismus. In: Maike Steinkamp, Brune Reudenbach (Hg.): Mittelalterbilder im Nationalsozialismus. Berlin 2013 (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 9), S. 89-102.
- Young, Christopher: Der Minnetrank als Literarisierungsprozess bei Gottfried von Straßburg. In: Christoph Huber/Victor Millet (Hgg.): Der ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg. Symposion Santiago de Compostella. 5. bis 8. August 2000, Tübingen 2002, S. 257–279.