

# Zweitveröffentlichung



Bennewitz, Ingrid

## "Die Welt ist so wenig poetisch." : Moderne Hörspiel- Bearbeitungen des Tristan-Stoffes von Ingomar von Kieseritzky, Karin Bellingkrodt und Herbert Rosendorfer

Datum der Zweitveröffentlichung: 24.07.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109249x

### Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (2011): "Die Welt ist so wenig poetisch." : Moderne Hörspiel- Bearbeitungen des Tristan-Stoffes von Ingomar von Kieseritzky, Karin Bellingkrodt und Herbert Rosendorfer, in: Monika Schausten (Hrsg.), Das lange Mittelalter : Imagination - Transformation - Analyse ; ein Buch für Jürgen Kühnel, Göppingen: Kümmerle, S. 173–182.

### Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

# „Die Welt ist so wenig poetisch.“<sup>1</sup>

## Moderne Hörspiel-Bearbeitungen des *Tristan*-Stoffes von Ingomar von Kieseritzky, Karin Bellingskrodt und Herbert Rosendorfer

Ingrid Bennewitz (Bamberg)

„Das Mittelalter lebt“ – diesen Eindruck gewinnt jedenfalls, wer mit aufmerksamem Blick die deutsche Gegenwartsliteratur mustert. Das liegt zunächst an der Vielzahl von einschlägigen Neuerscheinungen im Bereich des Kinder- und Jugendbuches, die keineswegs nur im Kontext der weltweiten *Harry-Potter*-Euphorie zu sehen sind. So hat etwa die – *sit venia verbo* –, ‚deutsche Antwort‘ auf Joanne K. Rowling, Cornelia Funke, schon lange vor *Harry Potter* mit Büchern wie dem *Drachenreiter*<sup>2</sup> oder *Igraine Ohnefurcht*<sup>3</sup> ein internationales Publikum gefunden; mit der Trilogie *Tintenherz*,<sup>4</sup> in der es zahllose Bezüge auf das Mittelalter gibt, beschreitet sie einmal mehr völlig eigene, literarisch hochinteressante Wege. Aber auch die genuin mittelhochdeutsche Literatur hat in jüngster Zeit eine Neubearbeitung auf hohem Niveau erfahren, die – wie zu hoffen bleibt – nicht nur jugendliche Leser in ihren Bann ziehen wird: Felicitas Hoppes Bearbeitung des *Iwein* Hartmanns von Aue (erschienen 2008 als *Iwein Löwenritter*)<sup>5</sup> ist eine überaus beeindruckende Re-Lektüre des mittelhochdeutschen Textes, die trotz großer Nähe zur mittelalterlichen Vorlage eine eigenständige und in ihrer Poetizität überzeugende Version dieses Artus-Romans entwirft. Neben den Kinder- und Jugendbüchern sind seit den neunziger Jahren aber auch eine quantitativ wie qualitativ beeindruckende Reihe an Gegenwartsdramen, Romanen, musikdramatischen Werken und Hörspielen entstanden, die

---

<sup>1</sup> Das Zitat entstammt Herbert Rosendorfers Hörspiel *Brangäne*. Dieser Beitrag versteht sich zugleich als kleines Zeichen meiner Dankbarkeit gegenüber Jürgen Kühnel, dessen fundierte und anregende Aufsätze unter anderem auch zur Mittelalterrezeption für uns alle seit Jahrzehnten Maßstäbe gesetzt haben.

<sup>2</sup> Cornelia Funke: *Drachenreiter*. Hamburg 1997.

<sup>3</sup> Dies.: *Igraine Ohnefurcht*. Hamburg 1998.

<sup>4</sup> Dies.: *Tintenherz*. Hamburg 2003; dies.: *Tintenblut*. Hamburg 2005; dies.: *Tintentod*. Hamburg 2007.

<sup>5</sup> Felicitas Hoppe: *Iwein Löwenritter*. Frankfurt 2008.

zumeist direkt auf mittelalterliche Vorlagen zurückgreifen.<sup>6</sup> So erschienen allein im Jahr 2002 drei dramatische Neufassungen des *Nibelungenliedes*: die von Moritz Rinke (wohl wegen ihrer Uraufführung im Rahmen der Wormser Nibelungenfestspiele und deren Fernsehübertragung am stärksten öffentlich wahrgenommen), von Marc Pommerening (bislang zu Unrecht mit nur wenig Resonanz, wenn man von erfolgreichen Inszenierungen in Erlangen, Wien und Coburg absieht) und von Helmut Krausser, dem hochtalentierten und -ambitionierten Paradiesvogel der deutschen Gegenwartsliteratur.<sup>7</sup> Ebenso spannend wie erfreulich ist die Tatsache, dass es diesen drei Autoren der ‚mittleren‘ Generation der deutschen Gegenwartsliteratur endlich gelingt, die fatale Gleichsetzung von *Nibelungen*-Rezeption und Faschismus zu überwinden, die die Wahrnehmung unserer (literarischen wie literaturwissenschaftlichen) Väter-Generation (also den 68ern) präjudizierte. Das meint keineswegs eine Verdrängung oder ein Vergessen dieser Vereinnahmung des mittelhochdeutschen Textes. So macht z. B. Marc Pommerening diesen Teil der Rezeptionsgeschichte gezielt mit zum Thema seiner Bearbeitung, aber die Dominanz dieser Perspektive wird überführt in ein neues Interesse am Text selbst, das seinem Facettenreichtum endlich wieder Gerechtigkeit widerfahren lässt.

Neben den dramatischen finden sich auch romanhafte Bearbeitungen, diese nun wiederum vorrangig von den namhaften wohlbekannten Vertretern des Genres: etwa Ludwig Harigs *Einladungen zu König Artus und Ritter Lanzelot*<sup>8</sup> oder Alois Brandstetters moderne Version des *Helmbrecht* Wernhers des Gärtners.<sup>9</sup> Angesichts dieser Vielfalt<sup>10</sup> erstaunt es nicht, dass auch die Gattung des

---

<sup>6</sup> Vgl. Andrea Schindler: *Mittelalter-Rezeption im zeitgenössischen Musiktheater. Katalog und Fallstudien*. Wiesbaden 2009 (Imagines medii aevi 23).

<sup>7</sup> Vgl. Ingrid Bennewitz: *Unser Lied – ein neues Lied? Helmut Kraussers Gesang vom Untergang Burgunds im Kontext zeitgenössischer Nibelungenrezeption*. In: *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hrsg. von Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen 2009 (Poiesis 4), S. 283-294.

<sup>8</sup> Ludwig Harig: *Der Bote aus Frankreich. Einladungen zu König Artus und Ritter Lanzelot*. Springe 2007.

<sup>9</sup> Alois Brandstetter: *Der geborene Gärtner*. München 2005. Vgl. dazu Verf.: *Von Vätern und Söhnen, Böcken und Gärtnern. Wernhers Helmbrecht im Kontext jüngerer Rezeptionsversuche*. In: *‚wort unde wise, singen unde sagen‘. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Ingrid Bennewitz. Göppingen 2007 (GAG 741), S. 373-379.

<sup>10</sup> Vgl. Ingrid Bennewitz: *Die Sehnsucht nach wahren Geschichten. Mittelalter-Rezeption in der deutschen Gegenwartsliteratur*. In: *Weg und Bewegung. Medieval and modern encounters*. Festschrift für Tim Jackson und Gilbert J. Carr. Hrsg. von Hans-Walter Schmidt-Hannisa und Florian Krobb. Konstanz 2008 (Jahrbuch der Association of Third-Level Teachers of German in Ireland 3), S. 15-24.

Hörspiels in prominenter Besetzung auf mittelalterliche Vorlagen, speziell den *Tristan*-Stoff, zurückgreift. 2006 erschien Herbert Rosendorfers Hörspiel mit dem beziehungsreichen Titel *Brangäne* auf CD.<sup>11</sup> Davor hatten schon 1984 Ingomar von Kieseritzky und Karin Bellingkrodt mit *Tristan und Isolde im Wald von Morois oder Der zerstreute Diskurs*<sup>12</sup> eine postmoderne Variation des Mythos vorgelegt, die ebenso artifiziell wie manieristisch die Deponderabilien des Liebesdiskurses auf der Basis von Niklas Luhmann und Roland Barthes sezierete. Man mag darüber streiten, ob der Zusatztitel *Der zerstreute Diskurs* mehr zur Information der Hörer beitragen soll oder mehr zu deren Verwirrung, denn als Hintergrundfolie des gesamten Dialogs zwischen Tristan und Isolde dient, wie gesagt, der Diskurs der passionierten Liebe, wie ihn für das Verständnis der Postmoderne wohl am eindringlichsten Roland Barthes formuliert hat;<sup>13</sup> als seine ebenso ambitionierte wie wenig reflektierende Vertreterin erweist sich Isolde, damit einerseits Gottfried zitierend und ihn andererseits zugleich widerlegend;<sup>14</sup> „zerstreut“ wird er im buchstäblichen Sinn durch Tristan, der seit dem Eintreffen in der Wildnis nur noch von der Sorge getrieben erscheint, die „waldchose wasserdicht hin[zu]kriegen“ (S. 38). „[E]ndlich allein“ (S. 1), der am Beginn stehende programmatische Seufzer Isoldes, bedeutet insofern für sie etwas völlig anderes (nämlich die Befreiung von gesellschaftlichen Drangsalen, unter anderem der ‚huote‘ Markes und die Konstituierung ihrer Identität als Liebende) als für Tristan, der die Einsamkeit als kaum bewältigbare existentielle Herausforderung im Sinne Bérouls<sup>15</sup> und Eilharts<sup>16</sup> hinsichtlich des Überlebens

<sup>11</sup> Herbert Rosendorfer: *Brangäne oder Die Hochzeitsnacht in Stellvertretung*. Hörspiel in dreizehn Szenen und einem Epilog. Wien 2006 (PR 90722). – Die folgenden Zitate aus Rosendorfers Hörspiel stellen „Transkriptionen“ dieser Aufnahme dar.

<sup>12</sup> Ingomar von Kieseritzky, Karin Bellingkrodt: *Tristan und Isolde im Wald von Morois oder Der zerstreute Diskurs*. Graz 1987. Vgl. dazu Ulrich Müller, 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 Literatur*. Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ursula Mathis-Moser [u. a.]. Frankfurt/Main [u. a.] 2000, S. 313-330. Vgl. Matthias Meyer: *Desaster in der Minnegrotte*. *Tristan und Isolde im Diskursgestrüpp*. In: *Tristan – Tristrant*. Festschrift für Danielle Buschinger. Hrsg. von André Crepin und Wolfgang Spiewok. Greifswald 1996 (Wodan 66), S. 381-392.

<sup>13</sup> Vgl. Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977, dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/Main 2004.

<sup>14</sup> Vgl. Melanie Uttenreuther: *Die (Un)Ordnung der Geschlechter. Zur Interdependenz von Passion, gender und genre in Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan‘*. Bamberg 2009 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 2).

<sup>15</sup> Béroul: *Le roman de Tristan. Poème du XIIe siècle*. Hrsg. von Ernest Muret. Paris 1979 (Les classiques français du moyen âge 12).

in der Wildnis versteht und vorrangig als Verlust der eigenen höfisch-ritterlichen Identität sieht („kein tjosten und gralen mit der alten Mannschaft“, S. 8), zu der die Konfrontation mit der ‚Realität‘, zumal einer Realität fernab der höfischen Zivilisation, nur in Ausnahmefällen gehört. „Kohl“ hat er „mal in frankreich / gegessen“ (S. 9) und „herr gawain hat einmal / eine zwiebel im naturzustande gesehen“ (S. 10); als Jäger besitzt Tristan offenbar auch keine allzu große Erfahrung mehr: „ich habe mindestens vier jahre / nicht gejagt, / das letzte mal mit herrn gawain / kurz bevor er immer mal wieder zum / gral aufbrach / wie immer erfolglos“ (S. 12f.). Da macht es Sinn, zunächst bescheiden an ein „eichhörnchen“ als Jagdobjekt zu denken: „noch besser wäre eichkater in / brunft / da passen sie nicht auf“ (S. 13), womit dann der „zerstreute Diskurs“ den aufmerksamen Hörer/die aufmerksame Hörerin ebenso wieder ereilt hätte wie den armen Eichkater, ist dieser doch nur tierischer Wiedergänger des ebenso in der „brunft“ befindlichen und deshalb unaufmerksamen Tristan, der so zum Opfer der ‚huote‘ Markes bzw. des Hofes werden konnte.

Wie der Diskurs so zerfallen auch die Projekte, die angesichts der Herausforderungen der Wildnis entworfen werden: Tristan plant einen Ziergarten für Isolde (bezeichnenderweise mit zwei Bänken, was Isolde empört zurückweist; ein „definiertes“ Liebespaar braucht schließlich allerhöchstens [!] *eine* Bank, S. 20) und einen Nutzgarten, wobei – s. u. – ihm die zukünftig dafür vorzusehenden Pflanzen bedauerlicherweise nur aus der Literatur bekannt zu sein scheinen: „radieschen / die dame mafleur besang einmal / den radiesbaum / in der manier von ennius“ (S. 10). Immerhin, man hat ja „den duodezband [...] über die Flora und Fauna von Morois“ (S. 16) dabei. Besteht Isolde rollenkonform auf einem ‚Paradies ohne Radieschen‘ (oder ist zumindest bereit es hinzunehmen), setzt Tristan nach einem ‚Rückfall‘ in den von Isolde geforderten *discours amoureux* zum radikalen Bruch mit diesem an, eben durch den Einbruch der Realität in Form des Radieschens: „geliebte / ich werde als ritter / und entendaire deiner seele / alles dafür tun / daß du zu deinen radieschen kommst“ (S. 10).

Der Zer-Streuung Isoldes, aber eben auch jener des Diskurses dienen insbesondere jene drei Erzählungen von „ebenso definierte[n] liebende[n]“ (S. 20) wie Tristan und Isolde es sind: die von „peire nodal und seiner / vanessa“ (S. 20ff.), wobei hier Nodal seiner Geliebten eine eher raue Erziehung zum alltagsweltlichen Pragmatismus angedeihen lässt („du wirst jetzt täglich holz / sammeln gehen und das feuer hüten / wie deinen Augapfel / hast du das kapiert“, S. 24), insgesamt jedenfalls erfolgreich, wie es scheint:

---

<sup>16</sup> Eilhart von Oberg: Tristrant. Synoptischer Druck der ergänzten Fragmente mit der gesamten Parallelüberlieferung. Tübingen 1969 (ATB 70).

Tristan:     und wenn ihn ab und zu sein waldkoller  
überkam  
dann verprügelte er vanessas überhaupt  
nicht mehr zarten popo  
oder schlug sie auf den kopf  
bis sie sagte das ist die wahre schönheit  
und einsamkeit von avalon  
und der liebe in unserem  
cubiculum salomonis  
sie war schließlich eine gebildete Frau  
unsere vanessa (S. 24f.)

Die zweite Geschichte handelt von Lubros und Allegra, die aufgrund „gute[r] voraussetzungen“, wie Tristan es nennt, also genügend Speis und Trank, versuchen, das Sprechen über die Liebe ebenso endlos fortzusetzen wie die körperliche Vereinigung, ein Fall also, der Isolde kurz hoffen lässt – zu Unrecht, wie sich zeigt, denn: „je öfter sie handelten desto / mehr versprochen sie sich vom sprechen“ und „als sie von einem holzfäller / gefunden wurden / lagen sie getrennt in ihrem bett / nur ihre fingerspitzen berührten sich / sie sahen abgezehrt aus / und so leidend als hätten sie sich / unwiderruflich gekränkt“ (S. 28f.).

Das dritte Waldstück, die Geschichte von dem eher schwächlichen Alcon und seiner Dame Minea, endet wenigstens partiell erfolgreich, gerade weil es das System der hohen Minne in pragmatischer Form zur Voraussetzung nimmt: Die hohe Dame Minea macht körperliche Zuwendung schlicht abhängig von Nahrungsbeschaffung, wenn sie schon „dieses trübe schicksal inmitten / dieser blöden natur verbringen muß / nur weil ich mich einmal in einer / schwachen stunde mit dir vollrottet / vergessen habe“ (S. 30). Für ein „komplettes menu“ (S. 35) darf Alcon am kleinen Finger seiner Dame lutschen (S. 36f.), was seinen Jagdinstinkt deutlich befördert, aber auch die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern ebenso deutlich verkehrt: Alcon „sprach hinfort kein wort / mehr außer friß und dann los“ (S. 37).<sup>17</sup> Lehren aus diesen „böse[n]“ Geschichten (S. 37), wie sie es nennt, kann Isolde freilich nicht ziehen; sie beharrt auf der Einhaltung jenes Liebescodes, der Tristan längst schon „abhanden gekommen“ (S. 63) ist und der ihm in „der wildnis“ als „sehr anstrengend“ (S. 64) erscheint. Der „neubeginn“, der „start / der liebesrestitution“ (S. 65) gelingt jedenfalls nur partiell:

Isolde:     so geht es nicht so geht es nicht  
du gibst dir keine mühe  
hast du alle regeln vergessen in  
diesem walde von mortois?

<sup>17</sup> Vgl. Meyer 1996 (Anm. 12), S. 390f.

- alle codes gelöscht? den diskurs  
verloren
- Tristan: red nicht soviel  
komm her
- Isolde: schau nur wie heftig das vögelchen  
an seinem würmchen zerrt
- Tristan: ziemlich regellos  
komm endlich her isolde  
komm (S. 66)

2006 erschien eine weitere Hörspiel-Version des *Tristan*-Stoffes von niemand geringerem als Herbert Rosendorfer, zugleich Honorarprofessor für bayerische Gegenwartsliteratur an der Ludwig-Maximilian-Universität München und hochdekoriertes Gegenwartsauteur, der spätestens seit seinen *Briefen in die chinesische Vergangenheit* von 1983 eine breite Leserschaft anzieht.<sup>18</sup> Im Prinzip stellen auch letztere im Übrigen eine höchst vergnüglich zu lesende Form der Mittelalter-Rezeption dar, nämlich anhand der Geschichte eines mittels einer Zeitmaschine ins München („Min-chen“) des ausgehenden 20. Jahrhunderts versetzten Gelehrten bzw. Literaten des chinesischen Kaiserhofs etwa in der Zeit des europäischen Mittelalters. Rosendorfer genießt nicht nur als Romanautor hohes Ansehen und große Popularität, sondern ebenso als Verfasser von Drehbüchern (*Tatort; Der Alte; Ein Fall für Zwei* etc.), Libretti (*Mozart in New York* für die gleichnamige Oper von Helmut Eder, aufgeführt bei den Salzburger Festspielen 1991) und brillianten Wagner-Parodien (*Der ewige Wagner; Der gestrandete Holländer*; beide 2001). Dass der *poeta doctus* Herbert Rosendorfer gleichsam *en passant* eine mehrbändige *Deutsche Geschichte*, speziell auch *Deutsche Geschichte des Mittelalters* (Bd. I-II), vorgelegt hat (2001), sollte dabei wenigstens erwähnt werden.<sup>19</sup> Seine *Tristan*-Rezeption mit dem bezeichnenden Titel

<sup>18</sup> So ist Herbert Rosendorfer u. a. Träger des Jean Paul-Preises 1999, vgl. Dirk Engelhardt und Bruno H. Weder: Art. ‚Herbert Rosendorfer‘. In: KLG auf CD-Rom. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München ab 1999, sowie Wolfgang Frühwald: Die groteske Heiterkeit des Traumes. Zur Einführung in das literarische Werk Herbert Rosendorfers (1985). In: Literatur in Bayern. Sonderheft: Herbert Rosendorfer zum 60. Geburtstag am 19. Februar 1994 (1994), S. 40-45 und Erlogene Wahrheiten. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum siebenzigsten Geburtstag. Hrsg. vom Südtiroler Künstlerbund. Redaktion: Florian Sonneck. Bozen 2004.

<sup>19</sup> Herbert Rosendorfer: *Deutsche Geschichte*. Ein Versuch. 5 Bände. München 2006. Vgl. dazu Andrea Schindler: „... eine der vorzüglichsten Disziplinen der Literatur.“ Der Literat Herbert Rosendorfer als Historiograph des Mittelalters. In: Archiv für Kulturgeschichte (im Druck).

*Brangäne. Ein Trauerspiel in dreizehn Szenen und einem Epilog* existiert neben der Hörspielversion (in der der Autor selbst die männlichen Rollen übernimmt) auch als „Lesestück“, das er ebenfalls selbst auf der Bühne vorträgt.<sup>20</sup> Dass der exzellente Wagner-Kenner Rosendorfer dessen Musikdrama mit in seine eigene Auseinandersetzung mit dem Stoff einbeziehen würde, stand eigentlich zu erwarten; ebenso, dass er sich nicht darauf beschränken würde und er sich in der mittelalterlichen Stoffgeschichte, v. a. bei Gottfried von Straßburg, als ebenso bewandert zeigt.

In bester Wagner-Tradition reduziert Rosendorfer Personen, Zeit und Orte der Handlung, wenn auch nicht so minimalistisch wie Kieseritzky und Bellingkrodt, die nur noch zwei Sprecher – Tristan und Isolde – an einem Ort – dem Wald von Morois – auftreten lassen. Das Personal entspricht im Großen und Ganzen jenem von Wagners Oper, charakteristischerweise ergänzt um den Friseur Tristans und zwei irische Knapen, die zumindest höhere Rollenanteile haben als ihre Pendants dort. Wie Wagner lässt Rosendorfer die Handlung auf der Überfahrt nach Cornwall beginnen, jedoch nach dem Liebestrank bzw. der daraus entstehenden Konsequenzen, quasi *in actu*. Die folgenden Handlungssequenzen spielen ausnahmslos in Cornwall bzw. an Markes Hof; das Ordal etwas davon disloziert; der Epilog auf einer nicht näher beschriebenen „Dachterrasse mit Blick über Cornwall“, Isoldes Seniorenresidenz. Das Waldleben bzw. die Liebesgrotte fehlen und markieren allein dadurch schon deutlich die Differenz sowohl zu Gottfried wie zu Wagner. Sie würden wohl auch kaum zu den konsequent durchgehaltenen Verfahren von Ironie und Travestie passen, mit denen Rosendorfer der Handlung buchstäblich zusetzt und die sich vor allem in der Zeichnung der Hauptfiguren bemerkbar machen.

Rosendorfer missachtet von Anfang an konsequent alle bekannten, geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze des *discours amoureux* und der Literarisierung der passionierten Liebe. So sind Isolde und Tristan gleichermaßen eitel wie egoistisch und ausschließlich selbstbezogen, Isolde möglicherweise wenigstens anfangs noch schön; Tristan scheint schon leicht in die Jahre gekommen – jedenfalls ist es seine Haarpracht, die „vom Westwind“ ebenso ramponiert wird wie dieser die Saiten seiner Harfe verstimmt und Tristans „Abendrüstung“ dem Rost preisgibt. Angesichts der dritten Liebesnacht mit Isolde gilt Tristans Sorge speziell der Frage, „ob das [s]einer Haut gut tut“. Noch viel stärker als schon bei Gottfried und im Gegensatz zu Wagner ist es Isolde, die die Handlung vorantreibt: Sie ersinnt die List mit der Unterschiebung Brangänes in der Hochzeitsnacht mit Marke; sie arrangiert die Bedingungen des Gottesgerichts so, dass Gott zumindest nicht zu Ungunsten des Liebespaares eingreifen kann, und sie

---

<sup>20</sup> So etwa 2008 gemeinsam mit Susanne Prantl in München, vgl. SZ vom 17.04.2008.

gibt – wiederum wie bei Gottfried – den Befehl zur Beseitigung Brangänes, nur um anschließend die gedungenen potentiellen Mörder, die sich von Brangänes Flüchen abschrecken lassen und sie nicht am Hals, sondern nur unter den Armen aufhängen, selbst dem Scharfrichter zuzuführen. Der wirklich sehr alte Marke – am Beginn der Handlung hat er zwar noch vier Zähne, dafür aber schon eine Glatze und Schweißfüße, kurz: er ist „ein würdiger Greis“ im Kommentar seines Neffen Tristan – ist den Intrigen des Liebespaares und speziell Isoldes in keiner Weise gewachsen; er ist tatsächlich das ganze Stück hindurch „sprachlos“ und kommuniziert allenfalls in tiefen Kehllauten, die Isolde als „cornwallisch“ identifizieren will und die zumeist von Tristan „übersetzt“ werden. Ein einziges Mal äußert er sich direkt, als er in der Hochzeitsnacht „das nackte Weib sehen [will]“ – umsonst, „Tristan löscht die Fackel“, <sup>21</sup> um den Rollentausch von Isolde und Brangäne zu ermöglichen. Ausgerechnet mit der Rolle Isoldes schafft Rosendorfer die immanente Voraussetzung für die De-Konstruktion des Mythos, indem er ihnen – vergeblichen! – Versuch nachvollziehbar macht, das im Grunde Triviale – die sexuelle Begegnung mit Tristan – zum Mythos zu stilisieren: Der Liebestrank, den Isolde gemäß der literarischen Tradition als Ausflucht benützen und für dessen Verwechslung (wohl mit dem Todestrank) sie Brangäne verantwortlich machen möchte, ist nach deren glaubhafter Aussage einfach nur Wasser. Im Epilog scheint dieser Zweifel auch Kurwenal ergriffen zu haben: „Es gibt keine Liebestränke, sagt man neuerdings. Es sei alles Schwindel“. Rosendorfers Isolde praktiziert von Anfang an jene eheliche Promiskuität, die Tristan bei Gottfried ihr in seinem letzten Monolog – hier zu Unrecht! – unterstellt:

nu bin ich trûric, ir sît vrô.  
 sich senent mine sinne  
 nâch iuwerre minne  
 und iuwer sinne senent sich,  
 ich waene, maezlich umbe mich.  
 die vrôude, die ich durch iuch verbir,  
 ôwî ôwî, die trîbet ir  
 als ofte als iu gevellet.  
 ir sît dar zuo gesellet.  
 Marke iuwer hêrre und ir, ir sît  
 heime unde gesellen alle zît.  
 sô bin ich vremede und eine. <sup>22</sup>

<sup>21</sup> Vgl. Richard Wagner: Tristan und Isolde, 2. Akt. In: Richard Wagner: Die Musikdramen. Hrsg. von Joachim Kaiser. München 1978 (dtv 2085), S. 319-398.

<sup>22</sup> Gottfried von Straßburg: Tristan. Unveränd. 4. Abdr. nach dem 3. mit einem auf Grund von F. Rankes Kollationen verb. Apparat besorgt von Werner Schröder. Hrsg. von Karl Marold. Berlin [u. a.] 1977, Vv. 19484ff.

Bei Rosendorfer beschwert sich Tristan bitter über Isoldes Veränderung nach der Heirat mit Marke:

Tristan: Ich finde vor allem, dass du dein Benehmen mir gegenüber vollkommen geändert hast.

Isolde: Du kannst doch hier im Garten nicht deiner Tante und Königin unter die Röcke greifen.

Isolde bemüht aber nicht nur den Mythos vom Liebestrank, sondern auch jenen der Jungfernschaft, um damit ein Argument für die Beseitigung Brangänes zu gewinnen. Das Gottesurteil bietet Isolde letztlich selbst an, allerdings mit Wasser statt mit Feuer, darf sie doch davon ausgehen, dass die beiden irischen Knappen am Hof sie umgehend retten werden (Isolde: „Landsleute. Lassen einen nicht im Stich“). Die Überlistung Gottes als oberstem Richter in diesem Verfahren gelingt ansonsten analog zu Gottfried: Der lehmverschmierte Bettler, der Isolde über den Fluss trägt (unter Protest, muss er dabei doch seine Frisur opfern), ist Tristan, und Isolde schwört dabei den bekannten Eid.

Rosendorfer gelingt hier eine kongeniale Neudefinition zu Gottfrieds *wintschaffen christ*, und es entbehrt weder der Alltagspragmatik noch der literarischen Ironie, wenn Kurwenal Tristans Geständnis, selbst der verkleidete Bettler gewesen zu sein, in der Formulierung des ehemaligen Staatsanwalts und Richters Herbert Rosendorfer mit den Worten quittiert: „Gott muss Jurist sein.“ Isolde projiziert aber auch wie bei Gottfried ihr eigenes Begehren und ihre eigenen Ängste auf Brangäne; sie hält ihr Verhalten für „skandalös“ und „bedenklich“ und argumentiert dabei gerade mit der „Nicht-Veränderung“:

Tristan: Hat sie irgendetwas Drohendes in der Richtung verlauten lassen?

Isolde: Gar nichts. Kein Laut. Nicht das Geringste.

Tristan: Also!

Isolde: Das ist aber grad das Verdächtige.

Das Mordkomplott selbst, aber auch die Rechtfertigungserzählung Brangänes (der „Hementausch“) gegenüber den Auftragsmördern entsprechen im Wesentlichen der Gestaltung bei Gottfried. Dem Problem freilich, wie Isolde und Brangäne nach diesem Vorfall weiter mit- oder nebeneinander leben sollen – einem Problem, das für Gottfried nicht zu existieren scheint –, diesem Problem stellt sich Rosendorfer in naheliegender Form: Brangäne verschwindet aus der Erzählung – ohne dass ihr Schicksal geklärt würde –, und dies so vollständig, dass Isolde entlarvenderweise ihren Namen vergisst. Das einzige, was sie „ab und an beschäftigt“, wird zukünftig ihre Migräne sein – und dies liefert dem alten Kurwenal das Stichwort für die Rekonstruktion von Erinnerung:

Isolde: Jaja, ich habe oft Migräne.

Kurwenal: Brangäne.

Isolde: Wie?

Kurwenal: Brangäne hat sie geheißt.

Isolde: Wer?

Kurwenal: Ihre Zofe.

Isolde: Richtig! Brangäne. Jetzt ist es uns doch noch eingefallen. Obwohl – wichtig ist der Name nicht. Sie könnte irgendeinen Namen tragen. Eine Nebenfigur.

Im Epilog seines Stückes, dem Dialog zwischen der „sehr alten“ Isolde und dem „sehr alten“ Kurwenal, zieht Rosendorfer noch einmal alle Register literarischer Ironie: Tristan hat nur noch fünf Zähne („leider alle oben“) und keine Haare mehr, dafür elf Kinder aus seiner Ehe mit Isolde Weißhand (darunter gleich drei mit dem Namen Isolde, freilich mit den wenig schmeichelhaften Zusätzen „Schwarzzahn“, „Krummzäh“ und „Großbohr“; Isolde kommentiert dies mit den Worten: „Schönheiten scheinen sie nicht zu sein.“) Isolde bleibt als Zeitvertreib nur noch ihre Migräne; der Liebestrank bestand wohl tatsächlich nur aus Wasser, und den Liebestod gibt es nur in Isoldes Phantasie. Unterstützt von Kurwenal entwickelt sie jene Version der Geschichte, die nicht der „Geschmacklosigkeit“ des langsamen Endes der *amour passion* angesichts der ‚Realität‘ anheim fällt (wie sie Gottfried von Straßburg in Tristans letztem Monolog<sup>23</sup> immerhin andeutet und damit ja auch den Boden für die Mutmaßungen über ein bewusst in Kauf genommenes vorzeitiges Ende seiner Geschichte bereitet hatte). Nein, Isoldes Vision operiert vielmehr mit dem Pathos des Wagnerschen Liebestodes:

Isolde: Es wäre besser gewesen, der alte Marke wäre dahintergekommen.

Kurwenal: Höchste Lust.

Die Narrativierung des Alters ist *ein* Weg, mit dem Rosendorfer die konsequente Ironisierung seiner Version vorantreibt; das Wissen um die Verfügbarkeit und Manipulierbarkeit des Mythos in der und durch die Literatur tritt hinzu. Isoldes Klage, dass „die Welt so wenig poetisch“ sei, stellt Kurwenal die Hoffnung auf eine „Richtigstellung“ der Geschichte gegenüber, wobei die „richtige“ Geschichte eben die „falsche“ oder besser die „(literarisch) erfundene“, also Wagnersche bzw. in Ansätzen die mittelalterlichen Versionen des ‚Liebestods‘ wären. „Aufgabe der Literatur“, so Kurwenal, sei es doch, „die höhere Wahrheit herauszumeißeln aus dem rohen Gestein der trivialen Wirklichkeit“. Isolde freilich geht noch einen Schritt weiter; sie will, „dass die Geschichte mit der Zofe weggelassen wird“; nur „dass sie die Tränke verwechselt, kann bleiben. Muss sogar bleiben.“

<sup>23</sup> Gottfried von Straßburg 1977 (Anm. 22), Vv. 19413-19552.