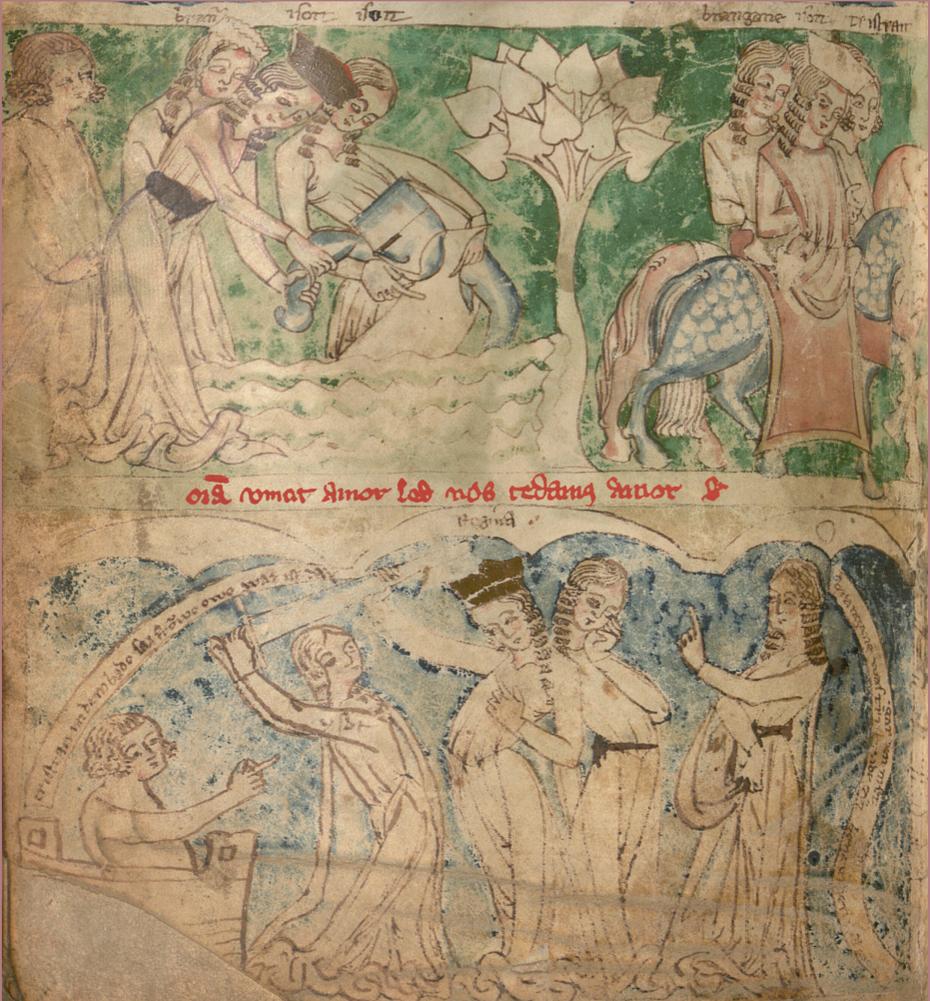


Florian Kragl

# Gottfrieds Ironie

Sieben Kapitel  
über figurenpsychologischen Realismus im ›Tristan‹

Mit einem Nachspruch zum ›Rosenkavalier‹







Florian Kragl

# Gottfrieds Ironie

Sieben Kapitel  
über figurenpsychologischen Realismus im ›Tristan‹  
Mit einem Nachspruch zum ›Rosenkavalier‹

Schwabe Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Universitätsbundes Erlangen-Nürnberg e. V. sowie der Luise Prell Stiftung an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.



© 2019 Schwabe Verlag Berlin GmbH

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 51, fol. 67<sup>v</sup>

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Druck: CPI books GmbH, Leck

Gesetzt mit L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7574-0016-3

ISBN eBook (PDF) 978-3-7574-0019-4

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabeverlag.de](mailto:rights@schwabeverlag.de)

[www.schwabeverlag.de](http://www.schwabeverlag.de)

*Den Sommern in Salzburg  
und Bad Ischl  
den jungen Gästen, den älteren und den alten  
und den toten*



*Prosa des Dichters: enthält ein beständiges Anderswo. Sein Object ist nie das vorliegende Object sondern die ganze Welt. wie evoziert er dies Ganze?*

Hugo von Hofmannsthal, Aufzeichnungen, S. 963f. [Mai 1925]





---

## Ariadnefaden

Dieses Buch gründet in der Überzeugung, dass der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg ein guter Text ist. Entzöge man dem Buch diese Prämisse, fiel es in sich zusammen wie ein Kartenhaus. Was in ihm besprochen ist, wäre dann nicht länger eine raffinierte literarische Reflexion – im doppelten Sinne: als quasi-mimetische Spiegelung und als deren kognitive Einhegung –, sondern eine von Fehlern zerfressene, häufig alogische Ereignisfolge, die man, will man sie nicht als gänzlich misslungen abtun, als für uns ›moderne‹ Leser alteritär, als ›vormodern‹ im latent pejorativen Sinne verbuchen müsste.

Die Bedingtheit dieser Janusköpfigkeit durch die aufgesetzte Lesebrille ist unhintergebar. Ich werde auf dieses Dilemma, dem sich kein literaturwissenschaftliches Unterfangen letztgültig zu entziehen weiß und das aber bei Gottfrieds ›Tristan‹ mit besonderer Schärfe hervortritt, in Kapitel VI zu sprechen kommen. Dieses Kapitel möchte man das ›Herz‹ dieser Studie nennen; es stellt den Versuch dar, die Interpretationen der vorstehenden Kapitel, basierend auf einem letzten Analysebeispiel, aus nächsthöherer Warte zu beobachten. Es wird sich dabei (in Kap. VI.3.) – unter anderem – zwei Fragen, einer systematischen und einer methodologischen, zu widmen haben: Wie einen Text literaturwissenschaftlich handhaben, der sich in mancher Hinsicht den konventionellen Techniken der narratologischen Erzählanalyse konsequent verschließt und der doch vielem, wenn nicht sogar allem zu seiner Zeit Verfassten an Griffbarkeit, Plausibilität und Eingängigkeit deutlich voraus ist? Und wie einen Text literarhistorisch verorten, der, vielleicht ganz und gar ›modern‹, seinen Platz in jenem Mittelalter finden muss, das von der germanistisch-medievalistischen Zunft neuerdings wieder (und noch) entschieden auf Distanz gehalten wird? Es versteht sich, dass die mit diesen Fragen umschriebenen Anliegen nicht diskutiert werden können, ohne die Lektürevoraussetzung selbst auf den Prüfstand zu heben, also zu eruieren, welche Lösungen die in diesem Buch formulierten Interpretationsgleichungen lieferten, wenn man ihre Grundvariable anders setzte, und zu bedenken, in welchem theoretischen

Verhältnis literarische Faszination, literaturwissenschaftliche Analytik und literarhistorische Erzählung stehen.

Zunächst aber, für die ersten fünf Kapitel, seien diese systematischen und methodologischen Fähnisse und Abgründe ausgeblendet. Diese Kapitel setzen, in dieser Hinsicht durchaus theoretisch naiv, die oben formulierte Überzeugung lektürepraktisch und textanalytisch um, ohne die Voraussetzung dieser Lektüren zum Gegenstand zu machen. Die Lektüren führen vor, welches Bild von Gottfrieds Roman für jemanden entsteht, der dem primordialen Lektüreeindruck der poetischen Exzellenz dieses Textes interpretatorisch nachgibt. (Mit diesem Lektüreeindruck muss ich mich zum Glück, wie die Rezeptions- und Forschungsgeschichte zeigt, nicht alleine wissen.)

Daraus folgt, dass diese ersten fünf Kapitel nicht anders als suggestiv sein können. Sie üben einen Lektüremodus für den ›Tristan‹ ein, der diesen als einen Text begreift, der auf fast all seinen Ebenen – in erster Linie aber in Handlungsmotivation, Figurenzeichnung, Erzählerrede und rhetorischer Gestaltung – in einer beständigen Absetzbewegung von sich selbst befangen ist. Paradoxerweise sind es just die davon gezeitigten intrinsischen Widersprüche, die maßgeblich zur Stimmigkeit des Textes beitragen; auch sein evident breites Identifikationsangebot wird auf ihnen basieren. Ich nenne diese Gedankenfigur – in Ermangelung eines besseren Begriffs – ›Gottfrieds Ironie‹. Die Begrifflichkeit ist exemplarisch in Kapitel I exponiert; es stellt die überarbeitete Version eines älteren Aufsatzes dar (siehe das Literaturverzeichnis), der sich mit diesem Buch den Obertitel teilt und in dem die hier entwickelten Ideen zuerst angedeutet sind.

Illustriert sei diese Form der Ironie an Szenen des ›Tristan‹, die oft etwas abseits der ausgetretenen Forschungspfade liegen und die je einen thematischen Schwerpunkt des Romans repräsentieren. Es geht um: Ratschluss und Intrige (Kap. I), Sich-Verlieben (Kap. II), Politik und Macht (Kap. III), Vorsehung (Kap. IV) und List (Kap. V). Zugleich steht ein jedes der Kapitel unter einer literaturanalytischen Rubrik. Das erste zur Handlungsmotivation führt in das hier praktizierte Analyseverfahren ein und erklärt dessen Begrifflichkeit. Die weiteren gelten: Komik (Kap. II), Rhetorik (Kap. III), Metaphysik (Kap. IV) und Authentizität (Kap. V). Wie und dass Tristan und Isolde sich ineinander verlieben, ist dem vorläufigen Schluss vorbehalten (Kap. VI, namentlich Kap. VI.2.), der die Quersumme der vorstehenden Kapitel unter dem Stichwort eines ›(figurenpsychologischen) Realismus‹ zieht und diese Summe, wie schon gesagt, zugleich methodisch-theoretisch rahmt und relati-

viert (Kap. VI.3.). Die diesem vorläufigen Schluss vorangestellten Thesen zum Realismus im Sinne einer perennierenden poetischen Kategorie (Kap. VI.1.) weisen deutlich über Gottfrieds Roman hinaus und verstehen sich als der Versuch der Grundlegung einer diachron arbeitenden Realismusforschung.

Die ersten fünf, parallel konzipierten Kapitel können ohne substanziellen Verlust auch einzeln, doch sollten sie nicht ohne einen Blick in die methodisch-theoretischen Passagen von Kapitel VI (also Kap. VI.1. und VI.3.) gelesen werden.

Die Begriffe ›Realismus‹ und ›realistisch‹ sind der ›Tristan‹-Forschung weitgehend fremd, auch wenn sie mitunter Ähnliches mit anderen Worten beschreiben mag. Dass ich, zu einem sehr späten Zeitpunkt meiner bibliographischen Recherche, auf den von der Mediävistik mehr oder minder ignorierten ›Tristan‹-Aufsatz von Käte Hamburger gestoßen bin, hat mich in dem Vorhaben bestärkt, an dieser der Zunft unkonventionellen Begrifflichkeit festzuhalten. Nach einer an den Jubilar der Festschrift adressierten *captatio benevolentiae*, in der die Autorin die Frage nach der Zulässigkeit ihrer ›Tristan‹-Lektüre weg- und aufschiebt, beginnt sie den Aufsatz mit den Worten:

Zulässig also oder nicht – wenn gerade Gottfrieds ›Tristan‹ wie kein anderer Roman des deutschen Mittelalters es erlaubt, ihn jenseits mediävistischer Wissenschaft nicht nur, sondern von einem modernen oder jedenfalls allgemein romanpoetologischen Gesichtspunkt zu betrachten, so beruht das auf dem einzigartigen, nahezu an sich selbst modernen Charakter dieses Epos, nämlich seinem erstaunlichen *R e a l i s m u s*. Ein Realismus, der es erlaubt, ja oftmals aufdrängt, es über die Romankunst der folgenden Jahrhunderte hinweg in einer Beziehung zum realistischen Roman des 19. Jahrhunderts zu sehen. (S. 165)

Zulässig oder nicht: nicht darauf kommt es an, sondern die Bewegungsabläufe zu verstehen, die diesem rezeptionsästhetischen Sprung seine riskante Weite geben, und weshalb just der ›Tristan‹ – nicht oder kaum aber die übrige Literatur seiner Zeit – einen solchen Sprung derart beflügelt. (Wer das nicht glauben mag, hat noch nie ein Seminar zum ›Tristan‹ besucht oder gegeben. Man lernt dabei im Übrigen auch, dass Stürze bei solchen Sprüngen häufig dazugehören.)

Die stoffkonstitutive Liebesgeschichte zwischen Tristan und Isolde fristet in diesem Buch nur ein Schattendasein. Ich wollte und will mir so nicht nur die interpretatorische Freiheit verschaffen, derer der vorliegende Versuch bedarf, zumal diese Liebesgeschichte mit Kontroversen der Forschung schwer belastet ist. (Wenn auf diese Weise bislang zuunrecht links liegen Gelasse-

nes neu oder intensiver als bisher erschlossen wird, wäre dies ein schöner Nebeneffekt.) Den zweiten Handlungsteil meide ich auch deshalb, weil mit Beginn der ehebrecherischen Liebe der Habitus des Textes sich entscheidend ändert, sodass, was in diesem Buch vorwiegend für die erste Handlungshälfte entwickelt ist, für die zweite nur noch bedingt geltend gemacht werden kann. Die poetologischen Schwierigkeiten, die sich an diesem Wendepunkt ergeben, sind Gegenstand von Kapitel VII, das an die Grenzen des in diesem Buch praktizierten und reflektierten Lektüremodus führt.

Statt eines Nachworts stehen einige Gedanken zum ›Rosenkavalier‹. Sie sollen das am ›Tristan‹ Beobachtete in einen weiten literarhistorischen Zusammenhang stellen und zeigen, inwieweit sich hinter dem historisch Spezifischen des gottfriedschen Entwurfs in der hier vorgeschlagenen Lektüre ein universales poetologisches und ästhetisches Prinzip verbirgt.

Eine methodische Notiz noch: Der geneigte Leser wird rasch bemerken, dass dieses Buch mehr von Sachen als von Begriffen handelt. Dahinter steht die an der Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts, vor allem aber an Ludwig Wittgensteins späten ›Philosophischen Untersuchungen‹ geschulte Überzeugung, dass die Sprache und in ihr nicht zuletzt die Wörter von einer unverschämten Unzuverlässigkeit sind, dass Verstehen und Verständigung sich aber über diese basale Problematik doch erstaunlich oft und sozusagen ›spielerisch‹ hinwegzusetzen wissen. Ich wähne mich mit dieser nicht absichtlichen, aber zugegebenen terminologischen Impräzision auch nahe jenem Gegenstand, dessen Beschreibung dieses Buch gilt. Dass diese ›weiche‹ Begrifflichkeit sich nicht zur Verständnishürde auswächst, ist die Hoffnung dessen, der sie verschuldet hat. Wer sich also darauf kaprizieren wollte, in diesem Buch ›Komik‹, ›Humor‹, ›Schwank‹ und ›Unernst‹, ›Pathos‹, ›Tiefsinn‹, ›Bedeutung‹ und ›Ernst‹, ›Schema‹, ›Muster‹, ›Struktur‹ und ›Handlungswollen‹, ›Figur‹, ›Person‹ und ›Charakter‹, ›Ironie‹, ›Bruch‹ und ›Devianz‹, ›Leben‹, ›Wirklichkeit‹ und ›Realität‹ fein säuberlich und situationsübergreifend auseinanderzunehmen, wird sich wahrscheinlich enttäuscht sehen.

Vergleichbares ließe sich zum literarhistorischen Aspekt der Untersuchung sagen. Ich bemühe mich, die am ›Tristan‹ beobachteten Phänomene, die den in diesem Buch praktizierten Lektüreprozess anregen und ermöglichen, in ihrer historischen Besonderheit ernst zu nehmen und sie, wenigstens andeutungsweise, mit anderen, ähnlich gearteten literarhistorischen Situationen zu vergleichen (bes. Kap. VI und Kap. VIII). Insgesamt aber tritt das literarhistorische Anliegen zurück hinter ein lektürepragmatisches und

lektüre s y s t e m a t i s c h e s . Darum hätte dieses Buch im Grunde ähnlich geschrieben werden können beispielsweise anhand von Petrons ›Satyricon‹ oder Chaucers ›Canterbury Tales‹. Es ist analytisch auf eine sehr allgemeine, wenn nicht universale poetische Struktur, interpretatorisch auf deren rezeptionsästhetischen Effekt und theoretisch auf die Beobachtung dieses Prozesses gerichtet. Aus dieser ›synchronistischen‹ Schwerpunktsetzung glaubte ich auch die Lizenz ableiten zu dürfen, den ›Tristan‹ zumindest punktuell mit Formationen zu vergleichen, die generisch und/oder historisch denkbar weit vom höfischen Erzählen um 1200 entfernt sind, zum Beispiel eben mit dem ›Rosenkavalier‹ oder mit Filmen des späteren 20. oder 21. Jahrhunderts.

Gottfrieds Text lese ich in der Ausgabe von Reinhold Bechstein, die Peter Ganz in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts neu aufgelegt hat. Gegenüber den latent anmaßenden, aber editionsphilologisch enttäuschenden Ausgaben von Marold und Ranke – Welch letzterer sich so gut wie alle heute üblichen Editionen mehr oder weniger verpflichtet wissen – zeichnet sich die bechsteinsche Ausgabe dadurch aus, dass sie aus ihren Unzulänglichkeiten keinen Hehl macht. Der Vergleich der verfügbaren Ausgaben zeigt freilich, dass ihre Texte ohnehin nur sehr geringfügig differieren, was sich kaum anders als über eine – selbst für einen höfischen Roman – ausnehmend stabile Überlieferung erklären lässt. Auch die Vorstudien von Frank Schäfer und Tomas Tomasek zu der in Münster unter der Leitung des Letztgenannten vorbereiteten, seit mehr als 200 Jahren überfälligen Neuausgabe weisen in diese Richtung, desgleichen die (für das Münstersche Projekt wichtigen) stemmatologischen Beobachtungen von René Wetzel. All diese Befunde passen nicht schlecht zu jener literarhistorischen Sonderstellung, die man dem ›Tristan‹ gemeinhin zuschreibt und an der auch dieses Buch nicht rütteln wird. Natürlich ist es legitim, sich für die Überlieferungsschicksale des ›Tristan‹ bis in die Frühe Neuzeit hinein zu interessieren. Hier aber geht es um den Text Gottfrieds, so gut wir ihn heute greifen können.



Seit ich an diesem Buch sitze, treibt mich der Gedanke um, ob ich damit offene Türen ein- oder gegen Betonwände anrennen werde. Ich habe seither keine raisonnable Antwort auf diese mir ständig mitlaufende Frage gefunden, und je nachdem, mit wem ich darüber sprechen konnte, welche Forschungsbeiträge ich las, schien mir das eine oder das andere gerade wahrscheinlicher zu sein.

Vielleicht wird die Sache auch davon abhängen, an welche Leser das Buch gerät.

Danken möchte ich jenen, denen ich schon vor seiner Publikation Entwürfe des Buches – teils in größeren Stücken, teils auch zur Gänze – zeigen und mit denen ich über meine Gedanken zum ›Tristan‹ und zum Realismus reden durfte. Das sind Constanza Cordoni, Sonja Glauch, Jan Hon, Simone Leidinger, Dietmar Peschel, Lea Pöschik und Christiane Witthöft. Ein großes Dankeschön geht an Susanne Franzkeit vom Schwabe-Verlag, die – weil oder obwohl selbst eine ›Tristan‹-Begeisterte – das Buch ohne zu zögern in ihr Verlagsprogramm aufgenommen und mir alle Freiheiten gegeben hat, die man sich als Autor wünschen darf. Für unkomplizierte und prompte Unterstützung bei der Herstellung gilt mein Dank Sebastian Schmitt; für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses dem Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e. V. sowie der Luise Prell Stiftung an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

In besonderem Maße beigetragen zu diesem Buch hat Elisabeth Lamplmayr-Kragl. Dass ich in den Gesprächen mit ihr – über den ›Tristan‹, den ›Rosenkavalier‹ im Speziellen, vor allem über das realistische Erzählen im Allgemeinen – den persistenten Eindruck gewinnen musste, gegen meine eigenen Gegenstände schwerhörig und kurzsichtig zu sein, damit will ich gerne leben.

Weihen, im Spätsommer 2018

F. K.



---

# Inhalt

I. Gottfrieds Ironie: Morolds Wappnung und die Brautwerbung um Isolde	1
1. Vom Ernst der strukturalistischen Narratologie	1
2. Die Schärfe von Morolds Waffen	6
3. Werbung für Brautwerbung	13
4. Ironie und tiefere Bedeutung	28
II. Sich-Verlieben: Riwalin und Blanscheflur	35
1. Georgette, Joseph und die Kunst des Liebe-Machens	35
2. Riwalin, Blanscheflur und der Aufschub des Unausweichlichen	40
3. Der freie Vogel fängt den Leim	50
4. Ein komischer Ernst	57
III. Macht und Politik: Morgan	65
1. Ein Muster an Hofpolitik: ›Lanzelet‹	65
2. Eckdaten eines Konflikts	69
3. Das Erbe eines Emporkömmlings	71
4. Feudalität und Familia: Tristan gegen Morgan	82
5. Ideoneität: Herrschaftserwerb und der Fluch des Erfolgs	90
5.1 Tristans Väter	90
5.2 Tristans Zerrissenheit	98
6. <i>linge</i> und <i>leit</i>	104
IV. Gottes und des Menschen Recht: Die Ordalien	111
1. Das ›konventionelle‹ Gottesurteil	111
2. Gott, Recht und Stärke: Tristan gegen Morold	117
3. Gottes Schuld: das glühende Eisen	130
4. Eine anthropogene Metaphysik	138
V. Über Listen: Kaufmann und Drachentöter	141
1. Listen erzählen	141
2. Eckdaten der Episode	146

3. Der reiche Kaufmann . . . . .	149
4. Die Drachenzunge . . . . .	151
5. Das Drachenhaupt . . . . .	154
6. Der Trumpf der Isolden . . . . .	159
7. Über Listen . . . . .	165
8. Die Geltung des Wortes . . . . .	172
VI. Tristan und Isolde: Devianz als Prinzip . . . . .	179
1. Thesen zu einer historischen Realismusforschung . . . . .	180
2. Die Trankliebe . . . . .	225
2.1 Der Minnetrank bei Eilhart . . . . .	225
2.2 Die Liebe von Tristan und Isolde bei Gottfried . . . . .	232
2.3 Ein verzauberter Realismus . . . . .	244
3. Den ›Tristan‹ lesen . . . . .	258
3.1 (K)Ein Universalschlüssel? . . . . .	258
3.2 Das Dilemma der historischen Betrachtung . . . . .	264
3.3 Devianz und Defizit . . . . .	270
3.4 <i>edeliu herzen</i> . . . . .	275
VII. Treue, Misstrauen, Freundschaft: Brangaene . . . . .	285
1. Das Problem . . . . .	285
2. Eilhart . . . . .	286
3. Die Saga . . . . .	292
4. Gottfried . . . . .	299
5. An der Schwelle zum Schwank . . . . .	311
VIII. Statt eines Nachworts: Zum ›Rosenkavalier‹ . . . . .	317
1. Eine Burleske . . . . .	319
2. Die Marschallin . . . . .	322
3. Die junge Liebe . . . . .	328
4. Der Ochs . . . . .	339
5. Zwischen ›Mensch‹ und ›Puppe‹ . . . . .	346
6. Ironie und Realität . . . . .	349
7. Ausblicke: Realismus, Empathie, Ästhetik . . . . .	355
Anmerkungen . . . . .	361
Literaturverzeichnis . . . . .	399
Register . . . . .	429

---

I. Gottfrieds Ironie:  
Morolds Wappnung und  
die Brautwerbung um Isolde

*We can say that all truths can be undermined with the irony of contrary truths either because the universe is essentially absurd and there is no such thing as coherent truth or because man's powers of knowing are inherently and incurably limited and partial. We can imagine, on the one hand, a chaos, a disjointed heap of absurdities impervious to man's statements because finally meaningless to the noncore; and on the other hand a cosmos, an order of truth so far beyond man's powers that any attempt at formulation is vulnerable to ironic discounting. We face two radically different kinds of ironic reading, depending on which of these two grand ironic truths stands above us, laughing or weeping at our hopeless efforts to achieve final clarity.*

Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, S. 267

## 1. Vom Ernst der strukturalistischen Narratologie

Der ›Ernst‹ der strukturalistischen Narratologie, wie sie sich in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten gerade auch auf dem Feld der Germanistischen Mediävistik einnistet,<sup>1</sup> lässt sich auf zwei Grundprinzipien zurückführen.

Das eine dieser Prinzipien betrifft das Selbstverständnis der strukturalistischen Narratologie als einer ›exakten‹ Wissenschaft vom Erzählen. Es wäre müßig, dies hier *en détail* auszuführen, die üblichen Verdächtigen sind bekannt; ich erinnere nur an Genettes zentrale Analysekatogorien der Zeit, des Modus und der Stimme,<sup>2</sup> genauso gut könnte man an Stanzels Erzählsituationen<sup>3</sup> denken. Zwar ist der narratologische Diskurs voll von kritischen Perspektiven auf diese schon etwas in die Jahre gekommenen szientifischen Kategoriengebäude, die sich daran versuchen, weniger klinische Modelle für

das Erzählen zu entwickeln;<sup>4</sup> terminologisch rasten aber vornehmlich die ›exakten‹ Entwürfe – die oft (wie bei Gérard Genette oder Wayne C. Booth) erst in der Sekundärverwertung zu solchen werden – ein, dann aber umso fester, und anders als die reflexiven Modelle werden sie schnell schulbildend.

Wer sich erzählenden Texten mit solchem begrifflich-analytischen Inventar nähert, wessen Ambition besteht in der präzisen terminologischen Klassifizierung und Kategorisierung erzählenden Tuns, duldet kein Ungefährs. Ambitioniert ist dieser Zugriff auf Literatur deshalb, weil die Kleinmaschigkeit des terminologischen Rasters, mit dem man der Texte Herr werden will, inzwischen eine erstaunliche und beeindruckende Komplexität angenommen hat, und wichtig ist er, weil die immer feinere Ausdifferenzierung der angelegten Kriterien den analytischen Blick ganzer Generationen von Literaturwissenschaftlern geschult hat. Dennoch läuft, wer Texte auf diese Weise seziert, immer auch Gefahr, das dichte poetische Gewebe gegen den Fadenlauf zu zerschneiden.

Besonders instruktiv scheinen mir die diversen Studien zur ›Fokalisierung‹ zu sein, die sich auch auf dem Gebiet des mittelalterlichen Romans ausgebreitet haben.<sup>5</sup> Sie sind aufschlussreich, weil sie eine paradoxe hermeneutische Bewegung ausführen: Indem sie fragen, durch wessen Augen eine Geschichte geschaut wird, zielen sie auf höchst diffizile Erzählphänomene, deren Erfassung und Beschreibung massiv lektürebedingt sind. Doch just diese sensiblen, beobachterabhängigen Strukturen werden dann in bisweilen klobige, scheinobjektive terminologische Formen gegossen, wobei nicht nur die Spezifik der Texte Federn lässt, sondern auch der Lektüreprozess neutralisiert wird. Eine hermeneutische Bewegung, die dermaßen auf den Punkt gebracht wird, verfällt in Stillstand.

Diese Arretierung von Struktur-Sinn ist es, die – über das Phänomen der Fokalisierung hinaus – die gleichsam streng narratologische Beschreibung poetischer Texte zu einer ungelenken und ernsten macht. Ungelenk ist sie, weil sie der konkreten poetischen Gestalt immerzu hinterherhinkt. Ernst ist sie, weil die Einrastung des interpretatorischen Vorgangs in der scheinbar objektiven narratologischen Begrifflichkeit die Suggestion nährt, hier würden harte analytische Fakten produziert – ganz als handelte es sich nicht um Lektüreergebnisse, sondern um unverbrüchliche philologische Wahrheiten. Wer sich dieser Suggestion hingibt, irritiert das poetische Spiel.

Das andere ›ernsthafte‹ Prinzip einer strukturalistischen Narratologie hat zu tun nicht mit der Logik der Analyse, sondern mit jener, die man im analy-

tischen (i. e. hermeneutischen) Akt den Texten zubilligt (um nicht zu sagen: unterstellt). Die Rede ist von den konkreten Narrato-Logiken literarischer Texte, in erster Linie von der Motivationsstruktur von Erzähltexten. Man möchte doch meinen, dass dies ein primäres Anliegen jedes narratologischen Zugriffs sein müsste, sind es doch diese Strukturen, die einen Erzähltext zusammenhalten (oder eben auch nicht). Wann etwas auf welche Weise und wie geschieht, ist für Handlungen schlechterdings essentiell. Dennoch scheint es, als mache die strukturalistische Narratologie gerade um diese zentralen Belange einen mittelweiten Bogen. Im Vergleich zu den eingangs genannten Strukturen – Zeit, Modus, Erzählhaltung usw. – fristet die ›eigentliche‹ Erzähllogik eine Art narratologisches Nischendasein, und wo sie dann doch in den Blick gerät, sind die methodischen Annäherungen kurzatmig. So wird etwa unterscheiden zwischen kausaler Motivation (von vorne) oder finaler (von hinten) – warum aber diese Handlung jene begründet, weshalb eine Figur tut, was sie tut, was sie antreibt, bleibt weitestgehend außen vor; als müsste man sich über Selbstverständlichkeiten erst gar nicht verständigen.<sup>6</sup> Die Beispiele der Einführungen sind entsprechend kompromisslos gewählt: Tod aus Trauer, Rache, eine Handlungslinie, die final auf Gott als Weltenlenker hingespant ist, alle von einer klinischen Präzision, Beispielfälle, wie sie auf freier Erzählbahn kaum je begegnen.<sup>7</sup> Eine feiner schattierte Motivationslogik hingegen, die sich nicht mit solchen reduktionsstufigen Mustern einfangen lässt, droht durch den analytischen Rost zu fallen.

Indem die strukturalistische Narratologie die motivationslogisch labilen Stellen von Erzählwelten latent ausblendet, hält sie sich genau jene – wiewohl konstitutiven – Unwägbarkeiten handelnder Figuren vom Leib, deren Unberechenbarkeit keine analytische Pointierung oder Systematisierung erträgt. Dass in Erzählungen Menschen-ähnliche Figuren (und seien es Tiere) handeln, dass sie von Menschen erzählt werden und dass Erzählungen damit auch nur versteht, wer menschliches Handeln und Sprachhandeln samt all seiner formallogischen Defizite und Deformationen in Kauf zu nehmen gewillt ist und wer akzeptiert, dass mithin weder Leben noch Erzählen stets stringenten formalen Logiken gehorcht: dies ist ein neuralgischer Punkt all jener narratologischen Entwürfe, die der Vorstellung stimmiger, schlüssiger, kohärenter Erzählverläufe nachhängen, die man scheinbar auch erfassen kann, ohne sie zu verstehen. Indem komplexe psychische Vorgänge selten problematisiert oder modelliert werden – nicht zufällig ist Psychologisierung in der Literaturwissenschaft der vergangenen Jahrzehnte zum ungeliebten Zaungast an

der Grenze zum Feuilleton verkommen,<sup>8</sup> und nicht zufällig gibt es erst in jüngster Zeit wieder verstärkt mediävistische Studien zur literarischen Figur<sup>9</sup> –, entstehen narratologische Handlungsmodelle, die manchmal nur noch ein Zerrbild denkbarer Erzählverläufe darstellen. Gestalt geworden sind sie in Form abstrakter Erzählschemata, deren knöcherne Faktur sich zu gleichsam lebendigen Erzählungen verhält wie ein Organismus zu seinem Skelett. Wer wissen möchte, wie jener gebaut ist, wird dieses mit Gewinn anschauen. Wer aber verstehen möchte, wie jener funktioniert, wird aus diesem wenig lernen. Die Metapher zeigt auch an, dass (wie schon gesagt) die analytischen Leistungen einer strukturalistischen Narratologie wichtige und wesentliche sind; dass sie aber, das Bild fortgeführt, durchaus keinen anatomischen Universal Schlüssel bereithält.

Der Ernst dieser nach wie vor dominanten Sparte der Narratologie, von dem bislang die Rede war, ist nicht Gegenbegriff zu Jux und Schabernack. Vielmehr ist es eine wissenschaftliche Ernsthaftigkeit, eine gleichsam naturwissenschaftliche Seriosität, die sich die – wohlgemerkt: strukturalistische – Narratologie auf ihre Fahnen geheftet hat. Dass dies auch mit fachpolitischen Legitimationsstrategien zu tun hat, steht dahin. Die vermeintliche Objektivität der narratologischen Betrachtung verspricht klare Verhältnisse, stabile Resultate. Dieser Ernst siedelt auf der Ebene narratologischer Anschauung.

Dass diese methodische Seriosität aber ihrerseits erkleckliche Schwierigkeiten hat, jenen nicht länger methodischen, sondern gegenständlichen Unernst zu erfassen und zu begreifen, der ihr aus literarischen Erzähltexten entgegenschlagen kann, liegt auf der Hand. Wenn die Texte schelmisch, ihre Erzähler unverlässlich, die Figuren undurchschaubar, deren Handlungen dunkel werden, wenn das Erzählen nicht mehr selbst-bedeutsam, sondern ironisch gebrochen ist, wenn also die Texte nicht auf die festen narratologischen Kategorien und Raster ansprechen, dann stößt das harte strukturalistische Instrumentarium an weiche Grenzen. Dies muss kein Vorwurf sein: Es ist ja gar nicht dafür gemacht, Kippeffekte, ›Ungefährlichkeiten‹, Doppelsinne, Witz und Ironie, all diese Paradoxa und Aporien zu beschreiben, zumal es mit seinem Hang zur hermeneutischen Arretierung genau jener flüchtigen Bewegung Einhalt gebietet, die diesen erzählerischen Unernst ausmacht.

Man hat sich bemüht, auch für diese Fälle eine narratologische Terminologie zu finden: unzuverlässige Erzähler, denen man nicht glauben darf,<sup>10</sup> freie Motive, die – narratologisch quasi wertlos – nur noch einem unfassbaren poetischen Überschuss dienen.<sup>11</sup> Das dämmt freilich lediglich die Irritation, weil

dahinter doch nur schwach verborgen die Überzeugung lauert, dass man am Ende doch weiß, was der Fall ist, wer zuverlässig und wer unzuverlässig, welches Motiv frei, welches gebunden. Alleine, wer wann wo zuverlässig spricht oder nicht, eine Figur, ein Erzähler, welche Motive frei, welche verknüpft sind, das will erst einmal gewusst werden, sodass diese Versuche, das Vage, Ungenaue, Unernstes doch noch in den strukturalistischen Griff zu bekommen, nur umso deutlicher ausstellen, dass diese Phänomene einer ›strengen‹, strukturalistisch-narratologischen Analyse *stricto sensu* unbegreiflich sind.

Das adressierte Problem ist ein grundsätzliches. Ich meine allerdings, dass es – über die grundsätzliche Problematik hinaus – Fälle gibt, die sich aus heutiger Perspektive wie ein literarisches Vexierspiel mit den eben umrissenen Rastern und Kategorien ausnehmen, freilich ohne dass man sie deshalb für literaturtheoretische Manifeste ansehen müsste. Einen solchen Fall will ich mit dem ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg zum Gegenstand dieses Buches machen. Er ist Phänomen eines Erzählens, das narrative Ordnungen, wie sie einer ›ernsten‹ Narratologie zupass kämen, installiert, diese Ordnungen aber im selben Zuge unterläuft, und dies auf eine so intrikate Weise, dass noch nicht einmal die Unterwanderung des narrativen *ordo* der Analyse jenen Halt zu geben vermag, den die strukturalistische Erzähltheorie sucht.

Mittel zum Zweck sind dabei Operationen – Gedankenfiguren –, die an einer rhetorischen Figur der Sprachoberfläche – jener der Ironie – geschult scheinen, dann aber tief ins konzeptionelle Geflecht des Erzählens reichen. Gottfrieds Ironie siedelt auf (mindestens) zwei Ebenen, insofern er ›seine‹ Ironie sowohl punktuell, auf sprachlicher, als auch, weit ausgreifend, auf Handlungsebene – vor allem jener der Motivationslogik<sup>12</sup> – installiert und damit eine profunde Verunsicherung narrativen Sinns zeitigt. Wie er dies tut, sei in diesem einleitenden Kapitel an zwei Beispielen aus dem ›Tristan‹ erläutert, bei denen es nicht nur darauf ankommt, jene Ironie plastisch zu illustrieren, von der eben die Rede war, sondern auch die eigentümliche Parallelität zwischen sprachlich-rhetorischer und narrativ-motivationslogischer Konzeption zu beschreiben, die diesen Text samt seinem Publikum jenem semantischen Strudel aussetzt, aus dem es, einmal darin befangen, kein Entrinnen gibt.

## 2. Die Schärfe von Morolds Waffen

Ironie ist ein literaturwissenschaftliches Reizwort. Ich will versuchen, die automatisch sich einstellende Skepsis wenigstens zum kleineren Teil zu mindern, indem ich eingangs darlege, was ich mit gottfriedscher Ironie meine. Ich nehme den Ausgang beim rhetorischen Akt, um daran den Begriff zu schärfen. Inwieweit das so umrissene Ideologem auch motivationslogisch produktiv (um nicht zu sagen: kontraproduktiv) wird, sei in einem zweiten Schritt vorgeschlagen.

Dass mein Begriff von Gottfrieds Ironie ein heute an den Text herangetragen bzw. ein für die analytische Beschreibung dieses Textes entworfen ist, sei deutlich gesagt. Mittelalterliche<sup>13</sup> oder auch frühneuzeitliche Konzepte von Ironie<sup>14</sup>, die ganz nahe am engen rhetorischen Begriff bleiben, haben mit dem, was im Folgenden Ironie genannt wird, wenig zu tun. Ich will darum hier auch nicht weiter auf »die verbreitete Meinung von der mittelalterlichen Ironieferne«<sup>15</sup> eingehen. Wie weit diese Ansicht an den tatsächlichen Verhältnissen vorbeizieht, haben Gerd Althoff und Christel Meier – in erster Linie an Beispielen aus dem Zuständigkeitsbereich von Historie und Mittellatein – penibel gezeigt, und ausführlicher, als ich dies in diesem Rahmen vermöchte.<sup>16</sup> Es wäre zu wünschen, dass Ähnliches auch auf dem Gebiet der Altgermanistik geleistet würde. Die umfangreiche Sammlung von Dennis H. Green<sup>17</sup> zeigt an, dass das Phänomen Ironie im romanhaften Erzählen des Mittelalters omnipräsent ist, wenn auch eine Auswertung der Sammlung vom scholastisch-eklektizistischen Gestus des Buches und seiner weitgehenden Verweigerung methodisch-theoretischer Reflexion erheblich erschwert wird.

Angemerkt sei außerdem, dass es in den folgenden Absätzen weder darum geht, das Phänomen Ironie auch nur irgend vollständig zu umreißen, noch darum, Ironie im Mittelalter zu bestimmen. Ziel der Ausführungen ist alleine, jene Subspezies der Ironie zu illustrieren, die ich in den restlichen Kapiteln dieses Buches als analytisches Konzept benutze. Im Übrigen sei verwiesen auf die allgemeinen Darstellungen.<sup>18</sup> Die Arbeiten – die nur einen Querschnitt durch die dicht besetzte Forschungslandschaft darstellen – lassen unschwer erkennen, dass sowowhl die partikulare Vielfalt des Phänomens Ironie<sup>19</sup> als auch seine schillernde Unfasslichkeit es weder sinnvoll noch möglich erscheinen lässt, von der Ironie zu sprechen oder alle möglichen verschiedenen Ironiebegriffe gewaltsam unter ein zentrales Obdach zu bekommen.<sup>20</sup> Auch deshalb genüge es hier, jene Form der Ironie aus- und vorzustellen, die mir der Arbeit am ›Tristan‹ gemäß zu sein scheint.

Zum Beginn also eine kleine, unscheinbare Textstelle, eine, wie ich finde, heimliche rhetorische Perle. Wir stehen unmittelbar vor dem Kampf Tristans gegen Morold; dass man einander bekämpfen will, und dies im Zweikampf,

ist eben ausgemacht, nun gilt es, die Kämpfer zu schildern. Zu Morold und seiner Wappnung liest man:

Morolt fuor wâfenen sich.  
 mit des gewæfene wil ich  
 noch mit sîner sterke  
 mînes herzen merke  
 noch mînes sinnes spitze sehe  
 mit nâhe merkender spehe  
 niht stumpfen noch lesten,  
 sô dicke als er zem besten  
 an rehter manheit ist gezalt:  
 diu zal von ime ist manicvalt,  
 daz er an muote, an græze, an kraft  
 ze vollekomenen ritterschaft  
 daz lop in allen rîchen truoc. (6505–6517)

Die Stelle ist merkwürdig – nicht zuletzt auch deshalb, weil Gottfried wenig später eine ausladende Schilderung von Tristans Wappnung einschaltet, die nicht nur die *qua* Literaturexkurs übergangene Schwertleitenpracht gleichsam nachträgt, sondern die diese wenigen Verse zu Morold armselig wirken lässt.<sup>21</sup> Schon diese Kontextualisierung mag die Behauptung konterkarieren, dass Morold hinsichtlich seines *muotes*, seiner *græze* und seiner *krefte*, in jeder Hinsicht also, ein vollkommener, allenthalben gepriesener Ritter war. Doch nicht nur das: Auffällig ist, noch mehr, die Terminologie, derer sich Gottfried bedient, um das deskriptive Problem – Morold angemessen zu beschreiben – in Szene zu setzen. Ich versuche eine Übersetzung des ersten, schwierigen Teils:

Morold fuhr sich wappnen. Doch weder mit seinen Waffen noch mit seiner Stärke will ich weder die Konzentration meines Herzens noch die Scharfsichtigkeit meines Verstandes mit genau konzentriertem Zusehen weder abstumpfen noch behelligen, wo er doch so oft schon in Sachen aufrichtiger Tapferkeit zum Besten erklärt wurde:

Was heißt das eigentlich? Der Oberflächensinn ist deutlich: Sich an dieses abgedroschene Thema heranzuwagen, würde nicht lohnen. Konzentration und Scharfsinn des Erzählers würden von der Hingabe an diese poetische Pflichtübung stumpf werden, man würde sie (und also ihn) damit nur aufhalten und belästigen.

Jedoch, es ist nicht irgendeine Schilderung, die den spitzen Verstand zu einem stumpfen machen würde; es ist die Schilderung einer Bewaffnung, die Schilderung von – denkt man von Tristans späterer Wappnung her – Rüstung, Schild, aber auch Schwert, Lanze und dergleichen: die Schilderung von spitzen, gefährlich spitzen Gegenständen. Dies jedenfalls ist ein Assoziationsraum, der vom Text geöffnet wird, wenn er zuerst von Waffen, dann vom ›spitzen‹ Verstand, der ›abstumpfen‹ kann, spricht, denn ›spitz‹ können bestimmte Waffen sein, und ›stumpf‹ können sie werden. Es ist charakteristisch für den ›Tristan‹, dass er niemanden dazu nötigt, einen solchen Assoziationsraum zu betreten, dass er die Türen aber doch und gleichsam zur Hälfte geöffnet hält.

Etabliert wird, wenn man sich in diesen Raum begibt, eine Parallelführung von metaphorischer und Handlungs- bzw. Beschreibungsebene – von Verstand und Auffassungsgabe des Erzählers und Morolds Waffen –, was die bewusste Distanznahme des Nicht-Beschreibens sprachlich unterläuft. Ist es dort die Spreizung zwischen erzählerischer Raffinesse und Plumpheit des Themas, steht hier die erzählerische Spitzfindigkeit und Auffassungsgabe neben der bzw. gegen die spitze Exzellenz von Morolds Wappnung und seine Kraft. Man kann dies nun in verschiedene Richtungen weiter denken, etwa dergestalt, dass der Erzähler jene Waffen, die zu schildern ihm zu fade ist, deshalb nicht beschreibt, weil sein stumpfer Verstand auch den Waffen ihre Spitze raubte, also die Spitze der Waffen dem Verstand seine Spitzfindigkeit abkaufte; oder weil Gottfrieds *nâhe merkende spehe* die Waffen Morolds und dessen Tapferkeit als durch und durch mittelmäßig, von gar nicht außergewöhnlicher Spitze, erwies, was dann natürlich dem spitzen Verstand des Erzählers abträglich wäre, ihn sozusagen stumpf werden ließe.<sup>22</sup> Einmal sind die Waffen dem Verstand zu spitz, einmal ist dieser ihnen (wie man neuhochdeutsch sagen würde) zu scharf, in jedem Fall rücken sie, ganz gegen die nachstehende Distanzierung, bildlogisch eng zusammen.

Die Kippstelle zwischen den argumentationslogischen und den metaphologischen Lesarten lässt sich grammatikalisch bestimmen: Die Aussage, dass das Erzähler-Ich weder *sînes herzen merke* noch *sînes sinnes spitze sehe* abstumpfen oder überhaupt damit behelligen wolle, dass es von Morolds Wappnung erzählt, wird von unten her damit begründet, dass man dies schon oft – zu oft – getan habe; *mit des gewaefene* und *mit sîner sterke* benennt bei dieser Lektüre schlicht den Gegenstand, mit dem man sich befassen könnte, mit dem sich der Erzähler aber nicht befassen will. Die (ich bleibe nun beim neuhochdeutschen Äquivalent) ›Schärfe‹ des Verstandes und jene der Waffen

interagieren bei dieser flachen Lektüre nicht. Wer hingegen den Satz ›von oben‹ liest, wird versucht sein, in *mit des gewaefene* und *mit sîner sterke* genau jenes Instrument umschrieben zu sehen, das – würde man sich ihm widmen – des *herzen merke* und des *sinnes spitze sehe* in einer sprachbildlichen Tjoste zu verstumpfen imstande ist, entweder weil die unermessliche Schärfe der Waffen die mäßige Schärfe des Verstandes aussticht, oder weil der scharfe Verstand bei genauestem Zusehen nichts als stumpfe Waffen vorfände, seiner Scharfsichtigkeit unangemessen. Dass viele davon erzählt haben, wäre dann nur noch ein nachgeschobener, zweiter Grund, im Neuhochdeutschen würde man den Nachsatz mit ›zumal‹ einleiten. Einmal also verstumpft der Verstand anhand von Morolds Wappnung und seiner Stärke, weil viele schon davon erzählt haben; einmal verstumpft er an Morolds Wappnung und Stärke – zumal auch viele davon zu erzählen wussten.

Wer will, kann diese beiden Lesarten versuchsweise in Relation zueinander setzen, etwa nach dem Muster: Was die Beschreibung (aufgrund seiner zu großen oder zu geringen Schärfe) abstumpft, Morolds Waffen und der Krieger Morold, droht seinerseits angesichts all der stumpfsinnigen Beschreibungen seine ganze Schärfe zu verlieren, sodass die *manicvalte zal*, die es darüber bereits gibt, einmal inflationäres Gerede ist, einmal aber unerreichtes Vorbild. Man würde damit die knappe Stelle weiter gedacht haben, als Gottfried sie formulieren wollte. Doch darauf, welcher Sinn hier vermeintlich transportiert werden sollte, kommt es nicht an. Entscheidend ist die gedankliche Figur, die hier in dichtester Syntax gefeiert wird. Sie baut auf dem Prinzip des Gegensatzes, indem immer wieder eine Aussage in ihr Gegenteil kippt, ohne dass dieses Kippen den Ausgangszustand deutlich überschreibe, sodass am Ende eine Simultaneität unlösbarer Widersprüche zu gelten scheint, wie sie formallogisch unmöglich zu denken, nur sprach-logisch zu sagen ist.

Die Pointe der Passage mag sein, dass das eigentliche Anliegen von diesem syntaktischen Verwirrspiel gar nicht betroffen ist: Vordergründig geht es ja schlicht darum, dass der Erzähler weder Morold selbst noch seine Wappnung schildern möchte. Dies wird behauptet, und so geschieht es.<sup>23</sup> Erst als es darum geht, diese Entscheidung zu begründen, wird die argumentative Logik – in diesem Fall: durch einen perfiden metaphorologischen Kontrapunkt – instabil. Denn die Gründe, die genannt werden, überlagern und widersprechen einander: Es ist doch etwas ganz anderes, ob Gottfried den Gegenstand meidet, um nicht in eine stumpfsinnige, abgedroschene *descriptio* zu verfallen (die – dies wäre die nächste Perfidie – nach allem, was man

über die Tristan-Tradition wissen kann, abgedroschen gar nicht wäre); ob er die Schärfe seines Verstandes schont, indem er ihm den Kontakt mit den allerschärfsten Gegenständen erspart; oder, nochmals anders gedacht, ob er die Schärfe seines Verstandes nicht mit – genau besehen – ziemlich stumpfen Gegenständen vergeuden möchte. Diese drei Lektüren – und weitere ließen sich, bei noch längerem Grübeln, finden – stehen nicht nur nebeneinander, sie konfliktieren auch akut. Evident ist dies bei Variante zwei und drei, die beide auf die metaphorische Interaktion der ›Schärfe‹ des Verstandes mit jener von Waffen setzen: Einmal sind Morolds Tapferkeit und seine Ausrüstung prächtig, einmal sind sie mickrig – was im Übrigen eine ungemein hintersinnige Volte gegen Tristans Kontrahenten ist (die dann, ich sagte es schon, ausgebaut würde dadurch, dass genau dieser Erzähler die Wappnung Tristans später durchaus und durchaus extensiv in Szene setzt). Doch auch die metaphorisch desinteressierte Variante eins konterkariert die metaphorische Variante zwei: Die Vorstellung von einem ›scharfen‹ Gegenstand, der den ›spitzfindigsten‹ Verstand noch überfordert und doch längst von zahlloser Behandlung abgestumpft ist, ist schlechterdings absurd.

Es ist diese Gegensätzlichkeit, die mich dazu bringt, in Fällen wie diesem von Ironie zu sprechen. Ironisch kann man die Simultaneität von argumentativer Distanzierung des Gegenstands vom Erzählen und deren metaphorischer Überblendung dann nennen, wenn man Ironie – ganz schulrhetorisch<sup>24</sup> – begreift als jenen Tropus, der eine Aussage in ihr Gegenteil kippen lässt, im Kippen aber die ursprüngliche Aussage in ihren Umrissen eigentümlich präsent hält: »in die Darstellung des von der Norm Abweichenden ist die Norm ja miteinbezogen«<sup>25</sup>. Dieses Präsenthalten ist wesentlich. Es vergleicht sich dem Nachgeschmack des Hauptgangs beim Dessert, dem hellen Bild, dessen Konturen dem Auge noch einige Momente lang als Blendschatten erhalten bleiben, wenn man den Blick längst anderem zugewandt hat, oder der Metapher, die beim Sprung ins Übertragene keineswegs alle Semantik des Eigentlichen zurücklässt.<sup>26</sup>

Das Grundprinzip – und nur auf dieses kommt es hier an<sup>27</sup> – ist dieses: Sinn wird verkehrt, bleibt aber in der verkehrten Spiegelung sichtbar, und bleibt dies desto mehr, je undeutlicher der ironische Gestus ist, weil so das ›eigentliche‹ Verstehen immer als Potentialis erhalten ist und das ironisch Gemeinte – als schiere Negativierung dieses Eigentlichen, ganz und gar unsubstanziell – auffallend unbestimmt bleibt (denn zu jedem Eigentlichen gibt es mehrere Gegenteile).<sup>28</sup>

Einige schöne mittelalterliche Beispiele dafür (die natürlich, wiederum, im Einzelnen anders funktionieren als die oben gegebenen) hat Christel Meier unter der Rubrik »Ironien der Heilsgeschichte« gesammelt. Schon die mittelalterlichen »Exegeten beschrieben diese Ironie [d. h. die Ironie jener, die im evangelikalen Geschehen Jesus verspotten] und zeigten auch, dass für das richtige Verständnis diese Rede- und Handlungsironie in einem höheren Ernst aufgehoben wurde: Zum Beispiel war der als König verspottete Jesus tatsächlich der Weltenkönig.«<sup>29</sup> Im selben Buch weist Gerd Althoff darauf hin, dass diese Labilität der Ironie als politisch-argumentative Strategie nutzbar war (und gewiss noch ist): »Der Einsatz von Ironie scheint nicht zuletzt deshalb ein erfolgreiches Mittel in agonalen Situationen gewesen zu sein, weil ironische Äußerungen wohl nicht als Beleidigungen aufgefasst werden konnten, die einen legitimen Anlass zur Anwendung von Gewalt darstellten. Vielmehr musste man gute Miene zum bösen Spiel machen, wenn man zur Zielscheibe ironischer Bemerkungen wurde.«<sup>30</sup>

Verstärkt gilt dieses Grundprinzip für, wie Susanne Köbele es nennt, »literarische Ironie«, die sich dieses intrikate Widerspiel des gesagten Eigentlichen und des gemeinten Gegensätzlichen zum Thema macht. »Ironie schillert dann, wenn die Spannung zwischen den Ebenen ›gesagt‹ – ›gemeint‹ wichtiger, textbestimmender ist als das eigentlich Gemeinte.«<sup>31</sup> Je plumper hingegen die Ironie, desto schwächer ist diese Sichtbarkeit. Wayne C. Booth hat dieses Widerspiel als Spannweite zwischen ›stabiler‹ und ›unstabiler‹ Ironie beschrieben und sich daran versucht, die Extreme und ihre Zwischenstufen möglichst fein auflösend darzustellen.<sup>32</sup>

Dass Ironie kein Phänomen ist, das seinen Grund in der Sache – also im Text – selbst hat, sondern dass es vielleicht einer autorisierenden, produzierenden Instanz, in jedem Fall aber eines Rezipienten bedarf, in dessen Blick Ironie überhaupt erst entsteht, dass also Ironie immer und intensiver als andere rhetorische Figuren *in the eye of the beholder* ist, gerade weil es sich dabei um eine Gedankenfigur handelt, scheint mir ausgemacht. Damit sie wahrgenommen werden kann, braucht es Signale, Ironiesignale, die ein Dichter (oder wer auch immer) vielleicht mit Absicht, vielleicht auch unabsichtlich setzt, die vielleicht auch erst in der Artikulation oder *performance* zur Geltung kommen, auf die aber der Rezipient unbedingt ansprechen muss, damit Ironie funktioniert. Das Eigentümliche daran ist, dass Ironie sich niemandem aufzwingt. Wer auf die Signale nicht reagiert, nimmt die Aussagen eben für bare Münze.

Charakteristisch für Gottfrieds ›Tristan‹ scheint mir zu sein, dass die Signale, die auf seine Ironie hindeuten, labil gesetzt, schwerer zu hören sind: Im obigen Beispiel sind es die metaphorischen Überblendungen der ›Schärfe‹

des Verstandes mit der eben nicht genannten Schärfe von Morolds Waffen, ist es die *nâhe merkende spehe*, die als redundantes Element des Satzes (der scharfe Verstand, der genau zusieht) Gefahr läuft, semantisch überschüssig zu werden (wenn der scharfe Verstand ganz genau zusieht, dann . . .), ist es, ganz generell, die syntaktische Verkomplizierung, sind es die ständigen leisen argumentativen oder bildlogischen Reibungen wie jene vom einzigartig abgedroschenen Gegenstand, die Gottfrieds Passage unter Ironieverdacht stellen. So schwach sind die Signale, dass man oftmals gar nicht zu sagen weiß, ob eine Stelle denn nun ironisch zu lesen wäre, ob man sie – die Autorität des Dichters außen vor gelassen – ironisch lesen könnte, bis zu welchem Grad die Signale greifbar vorhanden sind, bis zu welchem man sie sich schlicht einbildet. Mit Wayne C. Booth müsste man diese Ironie »covert« (Labilität des ironischen Effekts), »unstable« (nämlich in ihrer kommunikativen und semantischen Qualität, in ihrem Verständnis) und »infinite« (der ironische Prozess kommt an kein definiertes Ende) nennen.<sup>33</sup>

Gerade diese tiefgreifende ironische Unsicherheit macht die poetische Subtilität des ›Tristan‹ aus, sodass man über fast alle jener dutzenden und aberdutzenden Stellen, an denen Gottfrieds Ironie durchschlägt und aus denen ich nur eine auswählen konnte, streiten könnte. Alleine, dieser Streit selbst wäre der schlagendste Beweis für das, was ich andeuten wollte: dass nämlich der ›Tristan‹ nicht nur – ein Gemeinplatz der Forschung – ein hochrhetorischer<sup>34</sup>, sondern auch ein im eben skizzierten, rhetorischen Sinne tiefironischer Roman ist.

Diese Beobachtung wurde in der Forschung immer wieder gemacht, meist jedoch ohne systematisches Interesse an dieser ironischen Eigenart.<sup>35</sup> Es mag am »Heiterkeitsdefizit« liegen, das Otfried Ehrismann in seinem Abriss der ›Tristan‹-Forschungsgeschichte für die (deutsche) Forschung konstatiert,<sup>36</sup> dass die Ironie des ›Tristan‹ *in extenso* nur selten Thema wurde. Zu nennen sind in erster Linie die (wohl nicht zufällig) englischsprachigen Dissertationen von Ruth Goldschmidt Kunzer und Rolf C. Hornung.<sup>37</sup> Beide freilich haften ganz an der Textoberfläche und ergehen sich in einer Auflistung solcher Textpassagen, die die Autoren für ironisch halten, ohne konzeptionell in die Tiefe vorzudringen; die Gottfried eigene Flüchtigkeit der Ironie, die nahezu den gesamten Text in einem Schwebezustand zwischen Ironie und Ernst befangen hält, wird dadurch systematisch übersehen.<sup>38</sup> Die beiden Studien wurden wohl darum auch von der übrigen Forschung kaum wahrgenommen. Dasselbe gilt für die nach wie vor eigentlich grundlegende, aber schwer zugängliche weil ungedruckte Dissertation von Ilse Clausen, die Gottfrieds Ironie ein eigenes Großkapitel widmet<sup>39</sup> und die »ironische Erzählhaltung« des ›Tristan‹ als charakteristisch für Gottfrieds »Weltanschauung«

überhaupt begreift (bes. S. 154–157, 198f. u. ö.). Sie konzentriert sich auf das rhetorische Phänomen (S. 152–181), streift mit Ironie im »sprachlichen Makrotext« (S. 181–190) und kontextbedingter Ironie (S. 190–200) aber auch jene Erzähltechnik, um die es in diesem Buch geht.

### 3. Werbung für Brautwerbung

All dies gilt – in Form einer Analogie – auch für jene gottfriedsche Ironie, die nun nicht länger auf der Ebene der Rhetorik siedelt, sondern die dicht in die erzähllogischen, motivationslogischen Strukturen des Romans eingeflochten ist. Diese Ironie regiert vor allem dort, wo die Szenen bzw. Episoden des Romans, deren makrostrukturelles ›Skelett‹ oft durchaus schematisch anmutet, mikrostrukturell von den Figuren des Romans ausgehandelt und (in einem sehr weiten Sinne) figurenpsychologisch – über das Wollen, Wünschen, Tun und Betreiben der Pro- und Antagonisten – plausibilisiert werden. Ich sage ›Analogie‹, weil sich die eben skizzierte rhetorische Ironie, die immer auf der Sprachoberfläche statthat, nicht eins zu eins als handlungsleitende Struktur reinterpretieren lässt. Es gibt allerdings, wie ich meine, derart schlagende Gemeinsamkeiten des eben beschriebenen und des nun zu beschreibenden Phänomens, dass ich dahinter ein und dieselbe Tiefenstruktur zu sehen geneigt bin. Diese wäre die Abstraktion der beschriebenen ironischen Kippfigur, die Eigentliches in Gegensätzliches verwandelt, das Eigentliche dabei schemenhaft präsent hält, und dies mit einer – rhetorisch, motivationslogisch – so sprunghaftigen Leichtfüßigkeit, dass dem Hörer oder Leser alle stabilen – axiologischen, handlungslogischen – Anhaltspunkte entgleiten.

Die narrative Seite dieser Tiefenstruktur sei an einer kurzen, vermeintlich marginalen Passage demonstriert. Sie gehört nicht zu jenen Szenen, die einem sofort in den Kopf schießen, wenn man an den ›Tristan‹ denkt, und der Forschung war sie selten untersuchungswürdig.

Zum Gegenstand einer eigenen Abhandlung hat sie James A. Schultz gemacht.<sup>40</sup> Auch seine Aufmerksamkeit gilt Motivationsphänomenen, doch ist sein Ziel nicht, die Motivationsstrukturen des schwierigen Brautwerbungsentschlusses bei Eilhart und Gottfried im Detail – das heißt: in all seinen Stimmigkeiten und Unstimmigkeiten – nachzuzeichnen, sondern vier verschiedene Typen narrativer Motivationslogik anhand von Beispielen aus dieser Szene zu illustrieren: *story motivation* (ein Handlungselement begründet das nächste; die Schwalbe in Eilharts ›Tristrant‹ verliert ein Haar, Marke bemerkt es, reagiert darauf), *narrator motivation* (der Erzähler expliziert narrative

Zusammenhänge; der erzählerseitig erklärte Hass der Höflinge auf Tristan), *recipient motivation* (der Rezipient stiftet Kausalität durch Rückgriff auf sein ›Weltwissen‹; die Schwalbe verliert ein Haar, *ex negativo* Gottfrieds Polemik gegen einen interinsularen Schwalbenflug), *actional motivation* (eine ungelöste Spannung der Handlung motiviert deren Fortsetzung; nach dem Hass der Höflinge kann die Geschichte unmöglich in ein *happy ending* abbiegen). Der Wert seiner Studie ist darum stärker ein systematischer als ein textanalytischer, weil er – wohl zum Zweck begrifflicher Perspicuität – auf die motivationslogisch labilen Stellen der Szene nicht eingehen mag und also wesentliche Aspekte des Handlungsschwenks (Tristans Rede von Isoldes Schönheit, seine Angst vor den Höflingen, Markes scheiternde Rede-Listen, der verquere Hofrat) ganz außer Acht lässt.<sup>41</sup>

Für den schieren Fortgang der Handlung ist die Szene trotz ihrer scheinbaren Marginalität ungemein wichtig, weil sie den – soweit ich es überblicke – einzigen harten Bruch im Erzählgefüge des Tristan-Stoffes überbrücken muss. Dieser Bruch klafft zwischen Tristans Jugendgeschichte – zu der auch noch der Kampf gegen Morold und Tristans Heilung in Irland rechnen – und der Liebesgeschichte von Tristan und Isolde, die mit der zweiten Irlandfahrt einsetzt. Die Verknüpfung dieser beiden Handlungsstränge ist Problem immer dann, wenn von Tristan erzählt wird, übrigens nicht nur bei Gottfried (ich komme darauf zurück), und dies gleich aus mehreren Gründen: Erstens kommt die Handlung mit Tristans Rückkehr aus Irland zum Stillstand; der Held ist geheilt, das Land befreit, alle Handlungsstränge des ersten Teils sind ausgelassen. Zweitens ist die Idee einer Brautwerbungsfahrt ins Gebiet des Erzfeindes – das Schema der ›gefährlichen Brautwerbung‹ hin oder her – einigermassen absurd, zumal ja gerade dieses Feindesland eben erst bereist und nachhaltig übervorteilt wurde; dort auch eine Braut zu werben, was ja doch der Erwartung nach schon heißen muss: sie zu stehlen, würde nur den eben gefeierten Erfolg iterieren. Drittens aber fehlt der Handlung genau jenes Moment, das in anderen Texten die Brautwerbung lostritt: die Gefahr des dynastischen Supergaus. Marke ist zwar ehe- und kinderlos, hat aber Tristan – immerhin sein leiblicher Neffe! – zum Erben eingesetzt. Die Thronfolge ist gesichert. Wer es gerne ausführlicher hat, könnte noch Tristan selbst hastig eine (gerne auch ganz und gar unproblematische) Brautwerbung andichten, um die Handlung zukunftsgerichtet ins Glück zu treiben. Nach allem, was bisher geschah, wäre dies nicht die unlogischste, wohl auch nicht die überraschendste Wendung.

Es kommt anders: Der Roman, nein: der Stoff schon bricht mit all diesen Erwartungen, ignoriert die eben vorgebrachten Gründe und lässt seine

Protagonisten ganz neu ansetzen, in neuer Konfiguration und mit einer neuen Aufgabe. Das wirft das Problem auf, den jähren Handlungsschwenk seinerseits zu plausibilisieren und im selben Zuge die enttäuschten Erwartungen und gegenläufigen Tendenzen zu überschreiben und auszubremsen. Leisten muss dies der Handlungsknoten, der Tristans erfolgreiche Rückkehr aus Irland mit seiner abermaligen Fahrt dorthin verbindet. Die Frage ist schlicht: Wie motiviert man die Idee einer Brautwerbung, die, woher man sie auch anschaut, absurde Konturen aufweist? Gottfried macht es folgendermaßen (8230–8604):<sup>42</sup>

Tristan kehrt von seiner Tantris-Fahrt zurück, in Kornwall bereitet man ihm einen großzügigen, jedoch zügig erzählten Empfang und ergötzt sich an Tristans Schilderung des Erlebten. Dass er seine und Markes Erzfeindin so gründlich überlistet hat, sorgt für *vil schimpfen unde lachen* (8243), gute Laune allenthalben. Erst als man sich ausgiebig über seine Fahrt und seinen Erfolg amüsiert hat, dringt man in Tristan – man fragt ihn *genôte* (8255) –, damit er von der Jungfrau Isolde erzähle. Dies tut er dann, und während die ganze Szene samt Tristans Berichten davor nur mit wenigen kurzen Versen bedacht worden ist, folgt nun direkte und ausführliche Rede; die Gewichtung ist überdeutlich. Tristan also erzählt, und verliert sich in einer hyperbolischen Eloge auf jene junge Isolde, von deren Schönheit und Exzellenz man ihn in Irland kaum Notiz nehmen sah. Den argumentativen Bogen dieser plötzlichen deskriptiven Eruption gibt die eingangs getroffene Behauptung, dass man in allen Landen von Isoldes *schoene* (8258) erzähle, ja, dass – wiederholt Tristan seine Prämisse –, wie sehr man auch Frauen bislang oder andernorts gelobt habe, dies alles ein Nichts wäre gegen diese Schönste der Schönen (8291–8293).

Indem Tristan dies als Rahmen setzt, legitimiert er zugleich sein dazwischen geschaltetes Lob, das natürlich seinerseits den Rahmen begründet: Das Lob Isoldes erträgt und bedarf keiner äußeren Erklärung, es schafft sich selbst. Die Attribute, mit denen Tristan die verfeindete Königstochter, seine Schülerin, bedenkt, lassen an Überschwang nichts zu wünschen übrig:<sup>43</sup> Die weitgerühmte Isolde übertrifft alle an edlem Habitus und körperlicher Schönheit, geläutert wie arabisches Gold, geht sie, die Sonne, der Morgenröte (also Isolde Mutter) nach, sodass man in Griechenland nie solches wahrgenommen habe an der Tintaridin, also Helena, die Tristan – mythologisch falsch oder zumindest eigenwillig<sup>44</sup> – hier ebenfalls auf Auroras Pfaden wandeln lässt, deren Gang sich aber mit jenem der Irländerin nicht messen kann. Sie und ihre

Mutter Leda haben gegenüber Isolde und Isolde klar das Nachsehen. Diese Isolde-Sonne – Tristan bleibt im Bild – erleuchtet die ganze Welt, die – dann – selbstverständlich ihren Lobpreis singt. Der Anblick dieser (jungen) Isolde läutert Herz und Verstand wie die Glut das Gold, Isolde – eben noch selbst geläutertes Gold – ist zugleich das Feuer, das dieses läutert; das hermetische, zirkuläre Isolde-Lob wird vom Sprachbild nachgeahmt, wenn Gold und Feuer in eins fallen: Isoldes Perfektion trägt sich selbst. Und sie trägt sich in einer Weise, dass andere Frauen davon keinen Schaden nehmen, dass – das Bild von der goldenen, blendenden, brennenden Sonne wird fortgesponnen – diese davon weder geschwächt werden noch verglühen (*erleschen*, 8299), weil – wieder ein oxymoraler Zirkel – Isoldes Schönheit schön und sie das Prinzip Frau (*wîplîchen namen*, 8303) ziert und krönt.

Die Wirkung dieses bildlogisch dicht komponierten Gemäldes ist überwältigend. Niemand am Hof lacht mehr, alle sind tief ergriffen. Wer sich diese Geschichte ins Herz gehen ließ, dem *suozte diu rede den muot* (8311) wie der Tau des Mais die Blüten netzt: *si haeten alle muot dâ van* (8313), einschließlich Tristan, der – so fährt die Erzählung unmittelbar danach fort – als ein *wol gemuote[r]* (8314) wie ein *niuborner man* (8317) sein zweites Leben lebt; man weiß nicht, ist es seine Heilung von der tödlichen Wunde oder doch sein selbstgeschaffenes Isolde-Lob, was ihm dieses neue Leben schenkt.

Exakt an dieser Stelle erreicht die Handlung ihren toten Punkt: Tristans Erzählungen und Berichte mag man noch als Anhängsel seiner Tantris-Aventure begreifen; nun aber sind alle Handlungen ausgehandelt, es gibt nichts mehr zu tun. Der Neuansatz läuft über die Höflinge an Markes Hof: Tristans Freude, die er mit Marke teilt, wird von ihnen einige Zeit mit getragen, bis *diu veige unmuozekeit* (8322) und der *verwâzene nît* (8323) sich in diesen regen. Sie werden betrübt *an ir muote* – an jenem *muot*, der eben noch von Isoldes beschriebener Schönheit ergriffen war! – und *an ir siten* (8327), man neidet Tristan sein Ansehen und seine Position,<sup>45</sup> verleumdet ihn als *zouberaere* (8335), weil es ihm sonst niemals gelungen wäre, den starken Morold zu überwinden und die weise Isolde (gemeint ist nun die Mutter) zu überlisten. Tristan wird als *partieraere* (8350), als ›Betrüger‹, abgestempelt, die Harmonie am Hof ist dahin.

Die Höflinge werden aktiv: Sie liegen Marke in den Ohren, dass er sich doch eine Frau nehmen möge, um die Erbfolge zu sichern. Bei Marke blitzt dieser Rat ab; er verweist auf Tristan, den er als Erben eingesetzt habe, eine

Königin oder Herrin könne er nicht gebrauchen. Das nährt nur den Hass der Höflinge, der sich nun immer offener und direkt gegen Tristan richtet. Was sie genau tun, bleibt unerwähnt, jedenfalls aber genügt es, dass Tristan, der ihr Gebaren und ihre Worte wahrnimmt, angst und bange wird. (Ob diese »Empfindlichkeit des Protagonisten gegenüber dem Neid« tatsächlich »auf seine Künstlernatur verweis[t]«,<sup>46</sup> sei dahingestellt.) Er fürchtet den Tod und wendet sich seinerseits an Marke mit der Bitte, diesem Treiben Einhalt zu gebieten. Marke reagiert mit einem Maximum an Vernunftrede: Zwar wäre er in dieser Sache machtlos – *ich enkume hie niemer an* (8392) –, doch will er Tristans Wohlergehen sichern, im Übrigen würden Neid und Hass der Höflinge Tristan doch kaum eigentlich schaden. Er versucht, Tristan proverbial zu beruhigen: Der *biderbe* muss *hazze unde niden* ertragen (8399f.), *wird' unde nît* sind wie Mutter und Kind (8403f.), *saelde* und *haz* gehören zusammen, und nur wer selbst ein *bæser wiht* ist, ist den *bæsen* genehm (8415–8418). Tristan, so Marke weiter, solle hohen Mutes sein und sich um sein Ansehen kümmern und auf dieses Gerede nichts geben. Er, Marke, werde in dieser Sache weder in deren noch in Tristans Sinne etwas unternehmen.<sup>47</sup> Doch Tristan insistiert: Er bittet nun um Erlaubnis, den Hof zu verlassen, um so sein Leben in Sicherheit zu bringen. Lieber gäbe er seine Herrschaft (sein ›Land‹) ab, als sich diesem Hass auszusetzen. Wieder winkt Marke ab; als er dann aber Tristan doch (und gesprächslogisch einigermaßen verquer) fragt, was er denn für ihn tun könne – schließlich hat Marke bereits zwei Ansuchen seines Neffen ausgeschlagen –, und Tristan um die Einberufung eines *hoverâtes* (8447) bittet, lenkt Marke ein.

Auf diesem Hofrat überschlagen sich die Ereignisse: Die Höflinge – die ja zugleich Markes Ratgeber sind – beharren auf ihrer Idee einer Brautwerbung für den König, konkretisieren diese nun aber weiter. Werben solle man um Isolde von Irland, die Marke an Geburt, Tugend und Körper (also: Schönheit) angemessen sei; all dies aber nur deshalb, um – wie auktorial versichert wird – Tristan zu schaden. Der Sprecher der Höflinge bringt das Ansinnen vor, Marke reagiert mit einem vermeintlich eleganten Seitenargument: Er rekuriert nicht auf seinen Entschluss, grundsätzlich nicht heiraten zu wollen, sondern betont, dass eine Werbung um die Tochter eines Erzfeindes vergeblich wäre. Die Höflinge scheinen darauf vorbereitet: Sie stellen eine Versöhnung in Aussicht, wäre es doch schon oft geschehen, dass eine Heirat *suone* (8499) gebracht habe; dass Isolde auch noch das einzige Kind des irischen Königspaares sei, könnte ihm die Herrschaft über Irland eintragen.

Markes Antwort kommt überraschend: Seine Skepsis scheint wie verfliegen, plötzlich scheint er von der Idee einer Heirat mit Isolde wie besessen, habe ihn doch Tristan

... starke  
in gedanke durch si brâht:  
ich hân vil durch si gedâht,  
als er si lobete wider mich. (8510–8513)

Niemals würde er eine Frau nehmen, wenn nicht diese, schwört er pathetisch. Der Erzähler löscht die Irritation sogleich mit einer auktorialen Introspektion:

den eit tet er niht umbe daz,  
daz ime sîn gemüete iht baz  
sô hin stüende danne her:  
durch die kündekeit swuor er,  
daz es im gar was ungedâht,  
daz ez iemer würde z'ende brâht. (8521–8526)

Markes Eid ist ein strategischer, ein kluger Schachzug, der aus dem Manöver, dass die Werbung gerade nach Irland gehen solle, Kapital schlägt.

Doch Markes Strategie greift zu kurz: Die Höflinge haben dies offenbar bereits bedacht und wenden den Zug des Königs wiederum gegen diesen. Der Werber nämlich, den sie für die Fahrt auserkoren haben, ist Tristan, und dies mit gutem (natürlich wie immer: vorgeschobenem) Grund. Er ist klug, bedächtig, erfolgreich, die Sprache des Landes beherrscht er auch; seine Werbung wird Erfolg haben. Damit ist Marke mit seinem Latein am Ende. Er wird ausfällig, beschimpft die Höflinge direkt, wirft ihnen vor, nur auf Tristans Schaden aus zu sein, unterstellt ihnen moralische Defizienz, wo sie just jenen Tristan, der bereits einmal sein Leben für sie geopfert habe (nämlich im Kampf gegen Morold), nun ein zweites Mal in den Tod treiben wollen. Tristan als Brautwerber verbietet sich Marke, die Höflinge müssten schon selbst auf diese Reise.

Damit ist ein eigenwilliges Patt entstanden. Man weiß nicht, wie dieser Disput hätte fortgesponnen werden können. Denn Markes Wort hat die Macht des Königs hinter sich; umgekehrt hat Marke mit seiner direkten Anklage die Sphäre der vorherigen höfisch-politischen Interaktion jäh verlassen und damit also jenen Diskurshorizont, auf dem, wie es scheint, höfisch-politische Konflikte auszutragen sind. Wenn Marke aus der Spur dieses Interaktionsmusters ausschert, treibt er den Diskurs in eine dilemmatische Situation.

Die Lösung bringt Tristan: Er, der sich bislang im Hintergrund gehalten hat, ergreift nun das Wort und führt den Disput auf einen Vorschlag hin, dem niemand mehr zu widersprechen wagt. Er unterstützt die Idee einer Werbung um Isolde, will – als Markes ›erster Mann‹ – unbedingt die Aufgabe des Werbers übernehmen, pocht auf seine Kompetenz, ersucht aber den König auch und zugleich, dass er die Höflinge mit ihm fahren hieße. Marke versucht noch ein letztes Mal, die Sache abzuwenden, aber Tristan bleibt stur: Ihm und den Höflingen sei dasselbe Schicksal bestimmt, er würde ihnen nun schon zeigen, ob es seine, Tristans, Schuld wäre, wenn dieses Land ohne Erben bliebe, schließlich sei die Sache nicht ganz aussichtslos, und sein Leben zu geben dafür, dass Marke Isolde bekommt, wäre ein geringer Schaden. Damit ist die Sache beschlossen: *nu muose ez und solte wesen* (8587); mit 20 Rittern, 60 Söldnern und 20 Landbaronen (das sind wohl die Widersacher), 100 Gefährten insgesamt, macht sich Tristan auf den Weg in den zweiten Handlungsteil.

Der erste Eindruck der Passage mag der einer stimmigen und schlüssigen Szene sein. Das Motivationsproblem – der Übergang vom einen in den anderen Handlungsteil – wird beseitigt, ja, es kommt als Problem gar nicht so sehr in den Blick, indem der insgesamt kurze Aufenthalt Tristans an Markes Hof zu so etwas wie einem Intermezzo der beiden Irland-Fahrten wird. Dass die erste Fahrt und Tristans Rückkehr stürmisch bejubelt werden, war zu erwarten; dass eine zweite ansteht und dann auch gleich in Angriff genommen wird, ergibt sich wie natürlich aus den Streitigkeiten am Hof. Markes Ratgeber, Querulanten allererster Güte, spinnen mit ihren Intrigen ein Netz, in dessen Fallstricken sich am Ende alle beteiligten Personen verheddern: Es gibt gar keine andere Wahl mehr, als eben dieser zweiten Fahrt unter Tristans Leitung und unter Beteiligung der boshaften Höflinge zuzustimmen.

Blickt man jedoch etwas genauer auf die verwirrende Abfolge von Argumenten und Strategien, werden die motivationslogischen Verläufe zusehends obskur. Am einfachsten lässt sich diese Verdunkelung des Handlungswollens daran ablesen, was die drei Parteien anstreben, wie sie dies propagieren, und was sie aber am Ende erreichen.

Erstens: die Höflinge. Was sie wollen, ist bald überdeutlich. Zwar amüsieren sie sich über Tristans Irland-Geschichten, lauschen gebannt seiner Beschreibung Isoldes, freuen sich über seinen Erfolg, doch bald keimt Neid und Hass, und sie versuchen sich daran, Tristan zu verleumden und ihn loszuwerden. Da es ihnen nicht zusteht, dieses Vorhaben öffentlich, schon gar

nicht vor Marke, zu artikulieren, schützen sie andere Ziele vor. Das erste ist der Rat zur Heirat, damit Marke seine Erbfolge sichert, ein Rat, der am König hart abprallt. So setzen sie Tristan unter Druck, was – zufällig oder nicht – zu einem Hofrat führt, auf dem sie erneut ihre dynastische Heiratsidee, diesmal konkret als Brautwerbung um die irische Königstochter, vorbringen. Offenbar hat man Argumente vorbereitet: Isolde wäre Marke in jeder Hinsicht angemessen, die Heirat mit ihr stellt die Versöhnung mit Irland (und die Herrschaft darüber) in Aussicht, die eigentliche Pointe aber ist der Vorschlag, Tristan mit der Brautwerbung zu beauftragen. Auch das lässt sich mit der Wahl von Irland begründen – er war ja schon dort, spricht die Sprache –, zugleich ist es so etwas wie eine Erfolgsgarantie: Entweder scheitert Tristan, dann verliert er sein Leben; oder aber er hat Erfolg, dann büßt er – mit hoher Wahrscheinlichkeit – seine privilegierte Position in der Erbfolge ein. Das Ziel, Tristan zu schaden, wäre beide Male erreicht. Was die Höflinge sich damit aber (abgesehen vom Zorn des Königs, der ohne spürbare Auswirkung bleibt) einhandeln, scheint sie zu den eigentlichen Verlierern der Szene zu machen: Tristan nimmt die Aufgabe der Brautwerbung bereitwillig auf sich; sie aber werden zur Mitfahrt genötigt und fürchten mit gutem Grund um ihr Leben. So werden sie sich den Ausgang ihres Rates kaum vorgestellt haben.<sup>48</sup>

Zweitens, Marke: Sein Ziel ist es, Tristan zu schützen und ihn als Erben zu halten, was auch bedeutet, er will keine Ehe, auch und schon gar nicht mit Isolde von Irland. Sein Engagement wird in einer Reihe politischer Aktionen manifest. Nach dem ersten Rat zur Heirat bekräftigt er seinen Entschluss, sein Erbe Tristan zu überlassen, Tristan selbst beschwichtigt er, als dieser sich am Hof Drangsalierungen ausgesetzt sieht. Beides bleibt freilich ohne Erfolg, wenn am Hofrat, den Marke auf Tristans Bitte hin einberuft, die Konflikte erneut ausbrechen. Dort scheitert Marke mit allem, was er probiert. Er argumentiert gegen die Brautfahrt, indem er auf die Feindschaft mit Irland hinweist; als diese von den Höflingen zur potentiellen *suone* umgebogen wird, wendet Marke seine Position um 180 Grad und nimmt die Brautwerbungs-idee auf, nicht bedenkend, dass die Höflinge Tristan als Werber vorschlagen werden. Markes Listen greifen zu kurz, die Höflinge sind ihm immer einen entscheidenden Schritt voraus. Wie ein in die Enge getriebenes Tier schreitet er zum Frontalangriff, wirft den Höflingen mit Recht vor, gegen Tristan zu intrigieren, verlässt damit aber die Sphäre höfisch-politischer Kommunikation, was einer argumentativen Resignation gleichkommt. Spätestens damit gibt Marke das Heft aus der Hand, nun lenken die Höflinge und dann Tristan.

Was Marke damit erreicht: im *Potentialis* den Verlust seines Neffen – des königlichen Erben! – und aber auch den Verlust der Höflinge, die mit auf die Fahrt müssen; im *Irrealis* – der sich im Nachhinein als *Realis* erweisen wird – eine Frau, die er nicht wollte, und einen neuen Konflikt, den aktuell noch niemand absehen kann.

Drittens, Tristan. Er versucht, sich vor den Anfeindungen und Angriffen der Höflinge zu schützen. Im späteren Verlauf des Streits scheint es ihm auch darum zu gehen, deren Anschuldigungen Lügen zu strafen, wenn er betont, dass er sich nicht die Schuld dafür nachsagen lassen wolle, dass Markes Land ohne Erben bliebe. Sein Handeln, dies zu erreichen, ist aber – für den listigsten Helden der höfischen Literatur – auffällig dysfunktional. Die Reihe unerklärlicher Tristan-Handlungen beginnt bereits mit seinem Lob *Isoldes*, zu dem ihn niemand gezwungen hat und von dem nicht sicher ist, ob es sich nicht, je länger die Streitigkeiten am Hof gehen, desto mehr gegen seinen Sprecher wendet (dazu weiter unten). Mit Sicherheit ungeschickt agiert Tristan vor Marke, den er erfolglos bittet, die Höflinge in ihre Schranken zu weisen, bei dem er erfolglos um Erlaubnis zur Abreise ansucht, von dem er schließlich seine Bitte um Einberufung eines Hofrats erfüllt bekommt, ohne dass je deutlich würde, was Tristan damit bezwecken möchte. Dort verdichten sich die Antipathien gegen ihn nur immer mehr, bis Tristan, wieder ohne nachvollziehbaren Grund, seinen Gegnern in die Hände spielt und die Brautwerbung vordrängerisch auf sich nimmt. Was immer also Tristan in dieser Szene anpackt, es will ihm nicht recht von der Hand gehen: Sein Hofrat schafft seinen Feinden und Neidern ein Plenum, mittelfristig zwingt er sich mit diesen in eine Zweckgemeinschaft, auf lange Frist winken ihm Tod oder Verlust des Erbes; tatsächlich wird er sich in einer magischen Liebe befangen sehen, die – wie immer man sie taxieren möchte – zumindest seine intime Position an Markes Hof unmöglich macht und ihn noch größeren Anfeindungen aussetzen wird.<sup>49</sup>

Auf der Handlungsebene werden die Höflinge und damit jene, die den Streit angezettelt haben, als dessen Verlierer präsentiert.<sup>50</sup> Nachdem Tristan ein Angebot gemacht hat, das niemand ablehnen kann, notiert der Erzähler:

und alse Markes râtman  
gehôrten, war diu rede gie,  
sine wurden alse riuwic nie  
in allen ir jâren,  
sô sî der rede wâren. (8582–8586)

Wenig später, unterwegs nach Irland, wird diese Not greifbar. Ausgefaltet wird das Dilemma von ratlosen Ratgebern,<sup>51</sup> die auf *âventiure* oder *list* angewiesen sind, um diese Brautfahrt zu überstehen, denen aber beides teuer ist und die darum auf jenen Tristan, seine *wîsheit*, *fuoge* und auf seine *blinde frecheit* vertrauen (müssen), den sie doch mit dieser Reise eigentlich ins Verderben schicken wollten (8633–8678). *De facto* aber gilt dies für Tristan und Marke nicht minder, sodass es nur dem Protagonistenbonus geschuldet sein mag, dass Tristan und Marke in dieser Szene, die nur Verlierer zulässt, implizit als Gewinner verkauft werden. Dass es für Tristan und Marke gar nicht gut ausgehen kann, zeigen alle möglichen Prospekte der anvisierten Brautwerbung: Tristans Tod oder die falsche Braut. Umgekehrt hat es den Anschein, als könnte es für die Höflinge – abgesehen von jenen (sind es alle? vgl. 8558: *in allen*), die mit auf die Reise müssen – nur gut ausgehen: Tristans Tod hier, Markes Ehe dort. Dass gerade sie als die absoluten Verlierer des Streits vorgeführt werden, ist angesichts der ungleich aussichtsloseren Position Tristans und Markes widersinnig; sinnig wird es viel später, denn dann wird zwar Isolde am Hof sein, doch dieser wird unter der ehebrecherischen Liebe massive Auflösungserscheinungen zeigen – was die Höflinge am härtesten treffen muss –, und überdies wird genau jenes, worauf die Höflinge hoffen, ausbleiben: ein Kind von Marke und Isolde. (Dies freilich ist nicht länger eine Ironie der Handlungsmotivation, sondern eine der Geschichte, und mithin keine Zutat Gottfrieds, der die Handlung ja nicht neu entworfen hat.)

Tatsächlich kennt der Streit keinen Gewinner, nur Verlierer. Wer immer in dieser Szene seine Anliegen politisch durchpeitschen will, scheitert eklatant, jedes Tun ist kontraproduktiv, jedes Ziel schlägt in seinen gegenteiligen Effekt um, jedes Wollen bleibt unerfüllt. Die immense motivationslogische Komplexisierung kaschiert die argumentativen Verstrickungen bis zur Undurchsichtigkeit, und auch die einzelnen Parteien scheinen im kommunikativen Gefecht zusehends den Überblick über ihr Wollen, ihr Tun und ihr Schicksal zu verlieren. Das Ergebnis, auf das alle argumentativen Vektoren hingebogen werden, der schale Kompromiss der ungewollten Werbung um eine gefährliche Braut, die Freund und Feind paradox zu Gefährten macht, ergibt sich wie von selbst, ohne dass es von jemandem betrieben würde. Es gibt schlechterdings keinen vernünftigen Grund, weshalb man um Isolde als Braut für Marke werben sollte; gerade deshalb tut man es.

Wir wissen nicht, was sich Gottfried dabei gedacht hat. Wir wissen jedoch, dass er sich etwas dabei gedacht hat, und wir wissen dies deshalb, weil Gott-

fried am Ende der Passage seine Version der Brautwerbung mit jenen anderer Tristan-Versionen vergleicht (8605–8632). Was die zu bieten haben, muss ihm angesichts seines erzählerischen Kabinettstücks abgeschmackt erscheinen, und Gottfried macht daraus auch keinerlei Hehl. Zwei Erzählmanöver nennt er konkret, ohne sie mit bestimmten Tristan-Gestaltungen oder (wie andernorts) Autornamen in Verbindung zu bringen. Das eine macht eine Schwalbe zum Antrieb allen Geschehens, das andere lässt das – wie man will – Glück oder Unglück walten, und beide trifft Gottfrieds Vorwurf der – wie man heute sagen würde – unnatürlichen Überspanntheit mit voller Wucht. Denn warum sollte eine Schwalbe – so Gottfried – übers Meer in ein anderes Land fliegen, um Nistmaterial für ihr Nest zu besorgen? Und weshalb würden die Brautwerber um Tristan ganz ungerichtet ihre Werbung (die Suche nach dem Goldhaar) in die Welt setzen? (Vom unwahrscheinlichen Zufall, dass sie just nach Irland gelangten, wo Tristan gerade war, einmal ganz abgesehen.)

Es ist richtig, dass Gottfried hier (wie auch sonst) die Rolle des »gesunden Menschenverstands«<sup>52</sup> primär setzt, nicht hingegen, dass ihm zufolge Menschen (und Tiere – Schwalben) stets »rationales Verhalten« an den Tag zu legen hätten.<sup>53</sup> ›Gesunder Menschenverstand« und ›Rationalität« sind nicht dasselbe. Dass auch Gottfrieds Version und seine Kritik von Irrationalitäten durchzogen sind – dass er »kritische Rationalität« geschickt »fingiert« –, hat Dietmar Peschel-Rentsch gezeigt.<sup>54</sup>

Gottfried schüttelt sich diese konkurrierenden Entwürfe nicht aus dem Erzählerärmel; sie sind in anderen ›Tristan«-Versionen bewahrt und nachzulesen in Eilharts ›Tristrant« (1314–1502):<sup>55</sup> Auch dort wird nach Tristrants Rückkehr aus Irland das Erbfolge-Problem virulent. Wieder neidet man ihm seine Adoptivstellung, wieder wird Missgunst laut. Hier ist es Marke, der einen Hofrat einsetzt, auf dem er die Idee einer Brautwerbung, wie sie die Höflinge vorgebracht haben, abzuwenden gedenkt. Seine Strategie ist diese: Er willigt in die Werbung ein, will aber nur jene Frau ehelichen, von deren Haupt das Haar stammt, das zwei Schwalben bei der Balz im Königssaal verloren haben. Die List wird erkannt und mit mürrischem Gemurmel bedacht, doch Tristrant klärt die angespannte Situation: Er distanziert sich von den Unterstellungen, er hätte es auf Markes Erbe abgesehen, rät Marke, eine Frau zu nehmen, und will für ihn werben, wenn er es denn ernst meinte mit seiner Frauenhaar-Idee. Marke, der seine Intention entweder vergessen oder aufgegeben hat, willigt sofort ein, mit 100 Rittern fährt Tristan aufs Meer, um alle Lande nach dieser ominösen Dame abzusuchen; nur Irland will er meiden, fürchtet er dort doch den Tod. Doch ehe die Handlung zur Weltreise verkommt, bringt ein

Seesturm die Geschichte wieder auf Kurs und verschlägt das Schiff ans irische Gestade . . .

Bemerkenswert ist all dies nicht nur, weil die Varianz der Szene einen tiefen Einblick in die Textgeschichte des Tristan-Stoffes gewährt, die nicht immer und überall zu haben ist; bemerkenswert ist auch und noch mehr, dass Gottfried seine Version mit voller Absicht gegen und über die anderen stellt, ja, dass er überhaupt dermaßen tief in die Motivationslogik einer Geschichte eingreift, die er – soweit man heute mutmaßen kann – ansonsten weitgehend seiner Quelle getreu erzählt. Zwar stimmt Gottfrieds Gestaltung in den Grundzügen mit der Version des Thomas überein, wie sie sich über die altnordische ›Tristrams saga‹ erschließen lässt (der Roman des Thomas ist für dieses Stück Handlung bekanntlich nicht erhalten); Gottfried modifiziert das Gerüst aber entscheidend. Gleich ist – in der ›Tristrams saga‹ (Kap. XXXII–XXXIV = S. 40–43/143–146) –, dass sich nach Tristrans Rückkehr Hass regt, wobei die Sorge, Tristan könnte Marke nachfolgen, nur ein Seitenmotiv darstellt; wieder entspringt der Rat zur Eheschließung dem Bestreben, Tristan zu schaden bzw. seine Macht am Hof einzudämmen, wieder wird – nach 40 Tagen – ein Rat abgehalten, abermals nominieren die Höflinge dort Isolde, erneut ängstigt sich Marke – diesmal vor der Schmach einer abgewiesenen Werbung –, doch wie bei Gottfried pochen die Höflinge auf die Option einer Versöhnung der verfeindeten Dynastien, schlagen Tristan als Werber vor, und dieser nimmt die Aufgabe an. Diese Äquivalenz beruht aber nur auf den Eckpunkten der Szene.

Im Detail ist die Passage der Saga anders komponiert und zeitigt so eine gänzlich andere Wirkung. Im Grunde ist es eine Zurücknahme des Listhandels, die die Saga gegenüber Gottfried charakterisiert (und die, stoffgeschichtlich besehen, natürlich eigentlich eine Zunahme der Listen bei Gottfried sein wird). Nur der Rat zur Werbung ist listig gegen Tristan gerichtet; alles Weitere wird aufrichtig ausgehandelt: Marke will die Werbung uneingeschränkt, die Wahl von Isolde geschieht ohne Hintergedanken, Markes Sorge wegen dieser Wahl scheinen echt, die Hoffnung auf Versöhnung ist authentisch, Tristan wird Werber aus Angst, man könne ihn für einen Erbschleicher halten; dass die Höflinge ihm mit all dem schaden wollen, sieht er wohl, vermag aber nicht darauf zu reagieren, und die Volte, dass er seine Widersacher zur Mitfahrt nötigt, bleibt aus. Das intrigante Spiel ist auf eine Schwundstufe – den Hass der Höflinge gegen Tristan – reduziert, Marke und Tristan agieren ohne Hintergedanken und sind dem Spiel der Intriganten hilflos ausgeliefert, deren

Treiben uneingeschränkt Erfolg hat. Effekt ist eine Szene, die im Grunde nicht gehaltvoller motiviert ist als das blonde Schwalbenhaar aus Übersee. Hass und Neid dominieren den Handlungsimpuls, und gerade weil sich alles *straight-forward* daraus ableitet, wird die Plötzlichkeit des Meinungsumschwungs bei Hof als narrative *creatio ex nihilo* überdeutlich.

Wenn Gottfried an genau dieser Szene in die vorgängige Motivationslogik eingreift, ändert er nicht an irgendeiner Stelle der Handlung: Er ändert an einer motivationslogisch zentralen Passage des Romans. Denn alles davor und alles danach ergibt sich mehr oder weniger unproblematisch eins aus dem anderen; hier aber hat das Erzählgeflecht einen textilen Stoß. Genau diesen bemüht sich Gottfried, so gut es geht, zu glätten, und an der Art, wie er dies anstellt, wird eine Motivationslogik greifbar, die ich mit dem Attribut ironisch belegen will.

Was macht Gottfried genau? Auch er kommt um die Notwendigkeit einer Motivation *ex nihilo* nicht herum, auch er braucht gleichsam göttliche Stupser, um die Handlung wieder in Gang zu bringen. Doch haben die kurvenreichen Bewegungen, die die Handlung dann nimmt, nichts von den plakativ-einfachen, »märchenhaften« Anstößen, die das goldene Frauenhaar der Schwalbe, der schiere Zufall einer ungerichteten Meerfahrt oder der einmalige Schock eines plötzlichen Hasses gegen Tristan geben. Gottfried belässt es bei zwei kleinen Interventionen, von deren einer noch nicht einmal genau zu sagen ist, ob und wie sie sich motivationslogisch niederschlägt. Sie betrifft Tristans Isolde-Rede, die schon in ihrer Ausführlichkeit und Hypertrophie überschüssig wirkt und es ja, »von vorne« gelesen, auch irgendwo ist. (Gottfried könnte mit ihr eine Spur verfolgt haben, die in der Saga gelegt ist. Dort ist zwar mit keinem Wort die Rede davon, dass Tristan von Isolde erzählt hätte, aber als die Höflinge Isolde als Ziel der Werbung benennen, rekurriert Marke, dem diese Wahl – trotz seiner Sorge – einleuchtet, auf die Schilderung von Isoldes Schönheit durch seinen Neffen: ein Verweis ins narrative Off, den Gottfried mit Tristans Rede gegenständlich gemacht hat.)

Die andere Intervention ist die Installation des Neides und Hasses der Höflinge gegen Tristan, die beide – wie (bei Thomas und) in der Saga – ganz von alleine, ohne mechanische Motivation, vielleicht nach der bejubelten Rückkehr sogar einigermaßen plötzlich in die Handlung kommen. Aber so etwas kann es an einem Hof natürlich schon einmal geben, gerade angesichts eines Tristan. »By invoking a »general law«, the narrator masks the improbable suddenness of the barons' change of attitude towards Tristan: if envy is always

at work everywhere, then it is quite natural that the barons should succumb to its power.«<sup>56</sup> Und warum sollte Isolde nicht auch tatsächlich atemberaubend schön sein?

Abgesehen von diesen unscheinbaren Installationen, bei denen die Hand des Erzählers stoffgeschichtlich und erzähllogisch völlig frei waltet, greift dann aber eines ins andere, treibt ein motivationslogisches Zahnrad das andere an,<sup>57</sup> auch wenn das Radwerk, das sich hier dreht, auf Handlungsebene eines Konstrukteurs ermangelt.<sup>58</sup> Dies unterscheidet Gottfrieds Version von jener der Saga: Zwar benützt Gottfried denselben motivationslogischen Kick, doch gelingt es ihm, den *deus ex machina* mit einem dichten Nebel aus Agieren und Reagieren zu verhängen, sodass, was motivationslogisch zentral wäre, in der narrativen Wirkung zur Nebensache verkommt. Zwar hängt alles irgendwie zusammen, aber die strikte Linearität der Erzähllogik wird zugunsten einer komplexen psychologischen Durchdringung der Figurenaktionen suspendiert: Marke etwa bedient sich explizit des tristanischen Isolde-Lobs, um sein listig vorgeschobenes Interesse an der Irin zu begründen, der argumentative Schlagabtausch beim Hofrat ist nachvollziehbar und eingängig (und natürlich auch durch und durch politisch: weil niemand sagt oder zugeben möchte, was er tatsächlich will), darüber hinaus gewährt der Erzähler einige auktoriale Einblicke in die Psyche der beteiligten Figuren. Markes Einlenken beim Hofrat wird sofort psychologisch fundiert – nicht dass der Hörer oder Leser sich wundern müsste –, doch auch der Neid der Höflinge, Markes Liebe zu seinem Neffen, Tristans Angst und Sorge, alles hat seinen figurenpsychologischen Grund.

Ergänzt werden diese evidenten und zum Teil expliziten (bzw. explizierten) Psychologiken um einige unsichere, dunkle Zusammenhänge, die das Figurenhandeln der Szene nicht tragen, ihm aber doch eine starke konnotative Qualität verleihen und erheblichen Anteil daran haben, das rohe Motivations skelett, wie es die Saga bewahrt, zu ›organisieren‹. Sie alle nehmen ihren Ausgang bei Tristans irisierendem Isolde-Lob. Was es mit diesem auf sich hat und wie es sich konkret auswirkt, erhellt an keiner Stelle. Dass es nicht ganz ohne Wirkung bleibt, zeigt die Szene aber immer wieder: Der unmittelbare Effekt von Tristans Rede ist Ergriffenheit, die Rede schlägt sich aufs Gemüt, auf den *muot*. Derselbe *muot* der Höflinge ist es dann aber, der ihm, nur wenige Verse später, gram wird, als würde die lexematische Verknüpfung anzeigen, dass das eine mit dem anderen zu tun hat, ohne dass sich daraus eine stringente Logik formen ließe. Die Koppelung bleibt ungefähr, aber sie ist

da. Später, beim Hofrat, zitiert immerhin der Sprecher der Höflinge-Fraktion aus dieser Isolde-Rede, die wenigstens an ihm nicht spurlos vorbei gegangen scheint: *diu schœne Îsôt von Îrlant, / [. . .] / diu ist ein maget unde ein kint, . . .* (8467. 8470), sagt er und bedient sich damit eines rhetorischen Betonungsmusters, das schon Tristan verwendet hatte: *›Îsôt‹, sprach er, ›daz ist ein maget, / [. . .] / diu liehte Îsôt, daz ist ein kint . . . ‹* (8257. 8260). Heute würde man vielleicht sagen: *›Isolde, das ist eine Frau!‹* Dass Marke auf Tristans Rede Bezug nimmt, als er die Werbung akzeptiert, ist deutlich.

Könnte es womöglich sogar sein, dass Tristan, dem der auktoriale Blick in die königliche Psyche verwehrt bleibt, Markes Entschluss für bare Münze nimmt, dass er glaubt, was Marke lügt? Beruht also Tristans Werbungsfahrt auf einem bloßen Missverständnis, weil Tristan nicht begreift, dass Marke um seinetwillen die Unwahrheit sagt? Überhaupt, warum hält Tristan eine solche Rede über eine Königstochter, die ihm in Irland nicht nahe gegangen war? Verfertigen sich seine Gedanken an sie erst dann langsam und dann immer fester, je länger er von ihr spricht, das heißt: sie nach allen Regeln der rhetorischen Kunst lobt? Ist auch sein *muot* ergriffen von den Worten, die er sagt? Dies würde die alte Spekulation über eine *›präpotionale‹* Liebe der Liebenden anheizen, ohne irgendeine Gewissheit zu bringen.

Kategorisch dagegen spricht sich Rudolf Voß aus: »Nicht einmal die Eloge, die er [*scil.* Tristan] auf Befragen vor Markes Hofgesellschaft anstimmt, ist Indiz von Liebe, präsentiert sie doch Isoldes Vorzüge in rhetorisch stilisierter Manier wie die eines Kunstobjekts.«<sup>59</sup> Man müsste überlegen, ob nicht gerade diese Szene und das unmittelbar anschließende Geschehen am Hof deutlich vorführen, dass Innerlichkeit und Rhetorik einander nicht ausschließen, im Gegenteil einander bedingen können. Die Vorstellung von Rhetorik als einer knöchernen Disziplin ist romantische Polemik.<sup>60</sup>

Als Tristan mit seinem Vorschlag den Streit zu einem Ende bringt und die Werbung um Isolde als nicht ganz chancenlos ansieht, spricht er immerhin von einer Werbung *in daz saelege [!] Îrlant, / [. . .] / gein der sunnen schîne, / der manegem herzen fröude birt.* (8574–8577) Ganz als hätte er sich zuvor selbst andächtig zugehört!

Je näher man die Verstrickungen der Szene ansieht und den einzelnen Handlungssträngen hinterherläuft, desto schneller dreht sich das motivationslogische Karussell. Ergebnis ist ein dichtes, undurchsichtiges Geflecht psychologischer Figurenmotivationen,<sup>61</sup> deren Voraussetzung runde, plastische, fast lebenswirkliche Figuren sind,<sup>62</sup> die sich nicht mehr auf flache Figurentypen bringen lassen.<sup>63</sup> Dass dieser, wenn man so möchte, Realismus nicht nur aus

heutiger Perspektive wahrnehmbar ist, sondern wohl schon Gottfried und seinen Zeitgenossen sichtbar war, darauf deuten einige schlagende Parallelen zwischen dem verwickelten Streit an Markes Hof und zeitgenössischen hofkritischen Schriften hin, die genau jene Verhaltensmuster benennen oder anprangern, die wir in Gottfrieds Roman greifen. Die Vergleichsstellen hat Stephen C. Jaeger zusammengetragen, der in seiner Interpretation von Tristans Angst vor den Höflingen ausgeht, die in sonderbarem Kontrast zu den früheren Erfolgen Tristans steht, und daraus ein kulturhistorisches Panorama des, wie man wohl sagen möchte, höfischen Intrigantentums seit der Antike und bis in die Neuzeit hinein entwickelt.<sup>64</sup> (Ob man deshalb Gottfried selbst für einen Höfling ansehen muss, wie Jaeger insinuiert, sei dahingestellt.)

Zu dieser Lebenswirklichkeit gehört auch, dass nur manches Mal, keineswegs aber auf Schritt und Tritt zu wissen ist, was in diesen Figuren, die man fast schon Personen nennen dürfte, vorgeht, und vielleicht wissen sie es mitunter selbst nicht ganz genau. Ironisch nenne ich dieses Geflecht, weil es darauf baut, dass fast jedes Handeln und jedes Wollen strikte seinen Gegensinn zeitigt, ohne gänzlich ineffektiv zu sein, dass alle Handelnden ihre Ziele erreichen und verfehlen zugleich,<sup>65</sup> und all dies nach einem paradoxen Prinzip des Ungefährten, das doch nichts anders ist als eine profunde Ironie des menschlich verschuldeten und von Menschen angeschauten Weltenlaufs: die schiere Ironie des Argumentationsschicksals, eingefangen durch die, wie Käte Hamburger zu dieser Episode festhalten wollte, »geradezu ausgeklügelte realistische Motivationskunst Gottfrieds«<sup>66</sup>.

#### 4. Ironie und tiefere Bedeutung

Die Ironie, wie ich sie eben auf Handlungsebene zu beschreiben versucht habe, ist natürlich mit der rhetorischen Ironie des ersten Beispiels nur in Teilen vergleichbar. Wenn ich Gottfrieds Erzählverfahren dennoch ein ironisches nenne,<sup>67</sup> dann beruht dies auf der Überzeugung, dass hier eine rhetorische Figur narrative Gestalt gewinnt und damit zur literarischen »Haltung«<sup>68</sup> wird. Auch sie setzt auf eine Kippbewegung ins Gegensätzliche, auch sie arbeitet mit einem Modus der Distanznahme, doch unterscheidet sie sich von der Ironie der Sprachoberfläche dadurch, dass ihr das sprechende Subjekt abhanden kommt.<sup>69</sup> Darum ist diese Ironie – jene des Weltenlaufs, des Schicksals – »objektiv«:<sup>70</sup> weil sie nicht auf einem von einem Subjekt gesetzten oder an

ein konkretes Subjekt gerichteten ironischen Sprechakt oder Gestus (auch nicht im allerweitesten Sinne) beruht, sondern ihr ironisches Potential alleine aus dem harten Aufprall des Ideals am Boden der Realität gewinnt.<sup>71</sup> Darum auch ist diese Ironie für die handelnden Figuren zunächst unsichtbar; sichtbar würde sie ihnen bestenfalls im Nachhinein, doch dann wären die Figuren nicht mehr handelnde, sondern würden zu Beobachtern einer nächsthöheren epistemischen Ordnung. Damit würden sie jenen Rang erklimmen, den der Erzähler der Geschichte, seine Zuhörer und Leser automatisch innehaben, und es sind die Beobachter, die auf dieser Ebene logieren, an die sich die narrative Ironie des ›Tristan‹ richtet und die diese wahrzunehmen imstande sind. Was sie sehen können, ist zweierlei.

Zum einen beobachten sie – es war im vorigen Abschnitt lange genug die Rede davon – Figuren, die auf – für diese Szene – fast schon tragisch zu nennende Weise an ihren Vorhaben zwar nicht zugrunde gehen, aber doch eklatant scheitern. Nach dem ›langen‹ 19. Jahrhundert ist man versucht, genau in diesen Verstrickungen jene ironische Unvorhersehbarkeit menschlicher Schicksale zu erkennen, in der die Unvollkommenheit der *conditio humana* ihren treffendsten Ausdruck findet.<sup>72</sup> Es ist diese Ironie eine sehr besondere darin, dass ihre Evidenz schwach (nach Booth: »covert«) und dass der angestoßene ironische Prozess – wenn er denn angestoßen wird – ein grenzenloser (Booth: »infinite«) ist, dass aber der Begriff, auf den sich diese Ironie bringen lässt, paradoxerweise ein sehr prägnanter ist (Booth: »stable«), die enorme ironische Verunsicherung also, gerade weil sie grenzenlos ist, hermeneutisch als weltanalog arretiert werden kann.<sup>73</sup> Das mag, mit Blick auf einen mittelalterlichen Roman, ahistorisch sein oder nicht; wer diesen Blickwinkel wählen würde, dem käme jedenfalls, auf einer anthropologischen Ebene, jede Heiterkeit abhanden. Unernt bliebe es trotzdem, wenn man mit Uernerst die formallogische Unschärfe figürlicher – und das heißt ja in letzter Vorstellungskonsequenz: personaler – Aktionen und deren Folgen beschreibt.

Zum anderen hat diese ironische Erzählweise auch einen narratologischen Effekt. Dieser ist ungleich weniger pathetisch geartet, weniger voraussetzungsreich zu beschreiben, und er ist es, der einen dann doch ein metapoetisches Lächeln auf die Erzählerlippen projizieren lässt. Dass die Figuren an ihren eigenen Zielen eklatant scheitern, ist dann nicht länger literarisches Ziel, sondern narrativer Zweck, weil sie gerade auf diese Weise die Handlung bewegen. Sie tun dies – und Gottfried mit ihnen – so anders, als man es andernorts im mittelalterlichen Roman lesen kann, dass wiederum Erzähl-

ideal auf Erzählwirklichkeit prallt. Die plumpe Logik des konventionellen Brautwerbungsschemas<sup>74</sup> (wenn man hier von Konvention überhaupt reden kann) und die nicht minder uneleganten Motivationsbehelfe der anderen Tristan-Versionen werden von Gottfrieds fein ziselierter ironischer Erzähllogik aufgedröseln und neu gebunden.

Ich bilde mir ein (und hatte es schon mehrmals *en passant* angedeutet), dass all dies nicht ohne erzählerische Absicht geschehen wäre. Das ist naturgemäß nicht zu beweisen. Allerdings gibt es Stellen, die diese Annahme stützen. Eine dieser Stellen ist untrennbar an die erste der beiden gleichsam göttlichen Interventionen gebunden, also tief verwurzelt im motivationslogischen Geflecht der analysierten Szene: Als der Erzähler das erste Mal von jenem auktorial entfachten Neid und Hass erzählt, der Tristan plötzlich entgegenschlägt, schilt er die *veige unmmüezekeit* (8322) – die ›unselige, verdammte, verwünschte Geschäftigkeit, Beschäftigung‹<sup>75</sup> –, die ihm zugleich der Grund für die Missgunst der Höflinge ist. Aber heißt das nicht, wenn man den Text ganz streng beim Wort nimmt, dass diesen schlicht fad – sterbenslangweilig (wörtlich heißt *veige* ›todgeweiht‹) – wird, dass sie Tristan zu hassen beginnen, weil sie ansonsten nichts zu tun hätten, so, als würden sie spüren, dass die Handlung einen toten Punkt erreicht hat, den sie nun querulantisch überspielen müssen? Die Pointe wird weiter verschärft davon, dass *unmmüezekeit* und *unmmüezec* im ›Tristan‹ stark positiv besetzt sind und den ›Zeitvertreib‹ nicht nur der Figuren – etwa Tristans und Isoldes: als er sie *morâliteit* lehrt (8007; 8023),<sup>76</sup> oder in ihrer Liebe (13081, 14313) –, sondern auch jenen des Erzählers und seines Publikums benennen: als zentrale poetologische Kategorie (45, 71, 171).<sup>77</sup>

Rücken damit die handelnden Figuren nicht ganz dicht an jene realen Figuren – ans Publikum, die Hörer und Leser – heran, die der Handlung bis an diesen toten Punkt gefolgt sind und nun darauf warten, von dieser weitergeführt zu werden? Würde dies in letzter Konsequenz nicht bedeuten, dass auch diese beobachtenden Personen von einer metadiegetischen Wurfparabel in genau jenen unabsehbaren, unaufhaltsamen und nicht zu überblickenden ironischen Sog gejagt werden, dem die handelnden Figuren nicht entrinnen können? Und wäre nicht auch ein Erzähler, der so wenig Sinn hat für *müezekeit* wie seine Figuren und sein Publikum, mit von dieser Partie? Wenn man die lexematisch überschüssige Stelle ›ausrechnet‹, bedeutet sie, dass Gottfried die Figuren, seine Hörer, Leser, seine wissenschaftlichen Rezipienten, auch sich selbst ohne Rücksicht auf erzähltheoretische Grenzsetzungen ironisch vor sich hertreibt.