

FRITZ PETER KNAPP

# Blüte der europäischen Literatur des Hochmittelalters 2

Roman – Kleinepik – Lehrdichtung



Fritz Peter Knapp  
Blüte der europäischen Literatur des Hochmittelalters  
Teil 2



Fritz Peter Knapp

**BLÜTE DER EUROPÄISCHEN LITERATUR  
DES HOCHMITTELALTERS  
TEIL 2**

Roman – Kleinepik – Lehrdichtung

Umschlagabbildung:

Bibliothèque nationale de France, Chrétien de Troyes, Gaucher de Dourdan,  
Menessier et Gerbert de Montreuil, Roman de Perceval le Gallois et continuations.  
ID/Cote: Français 12577. folio 213v cadré sur ill

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig und strafbar.

© S. Hirzel Verlag, Stuttgart 2019

DTP + TEXT Eva Burri, Stuttgart

Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-7776-2652-9 (Print)

ISBN 978-3-7776-2769-4 (E-Book)

*Meae uxori obitae*



# INHALTSVERZEICHNIS

## TEIL I

Einleitung .....	9
1. ‚Volkstümliche‘ Gattungen .....	17
2. Artesliteratur, Briefliteratur, Enzyklopädie und Liebeslehre .....	21
3. Philosophie und Theologie .....	43
4. Predigt, Erbauungsliteratur, Visionen .....	63
5. Hagiographie und Mirakelliteratur.....	99
6. Geschichtsschreibung .....	153
7. Biblisches und historisches Epos.....	181
8. Heldenepos.....	221
Literaturhinweise für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	279
Abkürzungsverzeichnis für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	307
Autoren- und Werkregister Teil I.....	311

## TEIL II

9. Versroman I: Historischer und ‚realistischer‘ Roman.....	9
10. Versroman II: Artusroman .....	75
11. Versroman III: Gralroman .....	129
12. Prosaroman .....	167

## INHALTSVERZEICHNIS

13. Kleinepik .....	221
14. Fabel und Tierepik .....	279
15. Lehrdichtung und Allegorie.....	323
Literaturhinweise für das Gesamtwerk (Teil I–III) .....	361
Abkürzungsverzeichnis für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	389
Autoren- und Werkregister Teil II.....	393

### **TEIL III**

16. Liturgische, paraliturgische und geistliche Lyrik.....	9
17. Liebeslyrik.....	65
18. Satirische, didaktische und politische Lyrik .....	133
19. Schauspiel.....	177
20. Altnordische Gattungen: Skaldendichtung – <i>Edda</i> – Saga .....	219
Literaturhinweise für das Gesamtwerk (Teil I–III) .....	269
Abkürzungsverzeichnis für das Gesamtwerk (Teil I–III).....	297
Autoren- und Werkregister Teil III.....	301

## 9.

### VERSROMAN I: HISTORISCHER UND ,REALISTISCHER' ROMAN

Lit.: DLFMA – GDLABN – GRLMA IV – GLMF IV u. V – KLL – LMA – NHL – RDL – VL – Gröber 1902 – Suchier 1913 – Manitius 1931 – Raby <sup>2</sup>1957 – Köhler <sup>2</sup>1970 – Bertau 1973 – Wehrli <sup>2</sup>1984 – Schöning 1991 – Knapp LG I 1994 – Das Mittelalter in Daten 1993 – Sachwörterbuch der Mediävistik 1992 – Kelly 1992 – Zink 1992 – Haug <sup>2</sup>1992 – Hausmann 1996 – Kindermann 1998 – Lienert 2001 – Wolfram von Eschenbach 2011.

Der deutsche Ausdruck „Roman“ ist ein Lehnwort aus dem Französischen. Hier existiert das Wort schon seit dem Mittelalter, meint auch meist ein Genre, das dem modernen Roman zumindest verwandt ist, ursprünglich allerdings allgemein einen erzählenden Text in der romanischen Volkssprache im Gegensatz zu einem lateinischen: afrz. *romanz* aus lat. *romanice*. Im 12. Jh. ist ein *romanz* (wofür auch *conte* oder *estoire* stehen können) ausschließlich in Versen (zumeist paargereimten Achtsilbern, entsprechend mhd. Vierhebern) abgefaßt. Erst im 13. Jh. tritt auch die Prosa hinzu, die dann den Roman der Neuzeit durchwegs kennzeichnet. Im Mhd. heißen in der Regel alle erzählenden Texte *maere*. Die neue Prosagattung nennt man im Deutschen erst seit dem Ende des 17. Jh. Roman. Dem Prosaroman des 13. Jh. wird auch im vorliegenden Buch ein eigenes Kapitel vorbehalten (Kap. 12). Kap. 10 und 11 werden nach den thematischen Schwerpunkten ‚Artus‘ und Gral ausgesondert. Alles übrige ist in Kap. 9 vereint, eine ziemlich uneinheitliche, bunte Menge. In dem dafür behelfsmäßig gewählten Titel steht das zweite Adjektiv, ‚realistisch‘, in Anführungszeichen, um gleich vorneweg den poetologischen Begriff des Realismus des 19. Jh. fernzuhalten. Davon wird noch die Rede sein. Bei dem Adjektiv historisch fehlt dagegen jede Apostrophierung, weil schon im Kap. 7 und 8 über die mittelalterliche Vorstellung der Historie und den Einschluß der Pseudo-Historie diskutiert wurde, desgleichen über die Abgrenzung des (pseudo-)historischen Romans vom (pseudo-)historischen Epos. Eine gewisse Willkürlichkeit dieser Abgrenzung war schon dort zuzugeben. Auf diese Weise sind *König Rother* und *Herzog Ernst* an der Seite der *Kaiserchronik* in Kap. 7 verblieben. Der afrz. und mhd. *Alexanderroman* finden als Vorläufer dagegen hier ihren Platz.

Vorangehen soll aber ein ganz isolierter Vorläufer, der lat. *Ruodlieb*, der noch dem (wahrscheinlich späten) 11. Jh. angehört. Nicht nur das frühe Datum, sondern auch

der miserable Erhaltungszustand und die vielen ungelösten Rätsel dieses faszinierenden Opus, des – nach B. K. Vollmann – „ersten uns bekannten fiktionalen Romans“ (Frühe deutsche Literatur 1991, Komm., S. 1306; Ausgabe und Übers. des Werks ebd., S. 388–551), rechtfertigen die folgende eher cursorische Behandlung. Als Verfasser darf wohl ein Mönch im bayerischen Kloster Tegernsee gelten. Überliefert sind 17 Fragmente, davon zwei in St. Florian in Oberösterreich, die übrigen im zerschnittenen Codex Latinus Monacensis 19486 in München (vermutlich dem Autograph) mit insgesamt 2306 von den ursprünglich vielleicht rund 3800 leoninischen Hexametern. Die rekonstruierbare Handlung erzählt von einem Ritter (*miles*) namens Ruodlieb aus edlem Geschlecht (*prosapia progenitus generosa*), welcher nach unbelohnten Diensten verarmt die Heimat verläßt, das Vertrauen eines mächtigen Königs (*rex maior*) erringt und zum Anführer von dessen Truppen ernannt wird. Bei einem Grenzkonflikt feiert er dank seiner Erfahrung einen raschen Sieg über die Gegner, denen er einen ehrenvollen Frieden anbietet. Ein Brief der Mutter ruft Ruodlieb in die Heimat zurück, wo seine Widersacher inzwischen verstorben sind. Bei seinem Abschied gibt ihm der König zwölf weise Ratschläge mit auf den Weg. Einige davon bewähren sich auf der Reise bei Erlebnissen mit einem rothaarigen Rechtsbrecher im bäuerlichen Lebenskreis. Auf einem Schloß zeigt Ruodlieb seine Kunstfertigkeiten und richtet am Hof seiner Mutter die Hochzeit seines Neffen aus, der sich in jenem Schloß in die Tochter der Gastgeberin verliebt hat. Auf Wunsch der Mutter begibt Ruodlieb sich selbst auf Brautschau, entlarvt aber die ihm zgedachte Frau als Pfaffendirne. Doch ihm ist offenbar eine edlere Verbindung bestimmt. Er wird in einen Kampf mit einem Zwerg verwickelt, der, nachdem er von Ruodlieb besiegt worden ist, diesem den Schatz des Königs Immunch und seines Sohns Hartunch sowie die Hand Heriburgs, der Tochter Immunchs, verspricht. Mehr enthalten die Fragmente nicht. Ob der Autor das Werk vollendet hat, läßt sich nicht sichern. Es ist auch gewiß nicht nur der bruchstückhaften Erhaltung zuzuschreiben, daß die drei Hauptteile der Handlung kein sehr festes Band zusammenknüpft. Die deutlichste Inkonsistenz besteht in der Verwendung der Personennamen. Ganz überwiegend heißen die Personen nur nach ihren gesellschaftlichen Funktionen: Mann, Frau, Mutter, Neffe, Ritter, Jäger, König, Fürst, Graf etc. Falls damit historische Ereignisse verschlüsselt werden sollten (Bertau 1973, S. 109), was möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich ist, besteht der Haupteffekt trotzdem in erster Linie in einer merklichen Nähe zum Predigtexempel und dessen Vorbild, der biblischen Parabel. Mit *quidam* [...] *vir* „ein gewisser Mann“ beginnt der *Ruodlieb*, mit *homo quidam* fast jedes zweite biblische narrative Gleichnis (s. Kap. 13). Ruodlieb heißt dieser Mann zum ersten Mal in Fragment V 223 bei der Begegnung des Helden mit dem Boten der Mutter gegen Ende des ersten Teils, jedoch nur aufgrund einer Korrektur des Autors in seinem eigenen Manuskript, der den sonst erst seit Ruodliebs Rückkehr ins Land der Mutter (XII 75) üblichen Namen schon hier vorweggenommen hat. Erst ganz am Schluß des erhaltenen Texts, wo sich die Atmosphäre gänzlich verändert (XVII 85–128; XVIII 1–32), tritt noch eine ganze Reihe weiterer Namen hinzu. Die Namen der

beiden Geschwister Hartunch und Heriburg staben sogar mit \*Hruodliob, der ahd. Form von Ruodlieb. Die Namen sind der germanischen Heldensage geläufig. Sowohl im mhd. *Eckenlied* wie in der an. *Thidrekssaga* begegnet ein Ruodlieb/Rozleif in Zusammenhang mit einem Zwerg und einem Schatz. Auch der Traum von Ruodliebs Mutter vom Kampf des Sohnes mit zwei mächtigen Ebern atmet Heldensagenluft. Der hier offenbar angepeilte glückliche Ausgang hat in der Forschung zur Assoziation mit dem Märchen Anlaß gegeben, obwohl die Sage bzw. Heldensage, woraus der *Ruodlieb* sich hier offenbar bedient hat, gattungsmäßig das genaue Gegenteil ist (vgl. Knapp II 2005). Der *Ruodlieb* ist damit, zumindest im Schlußteil, ein wichtiges, wenngleich bruchstückhaftes, frühes Schriftzeugnis für die mündliche Tradition der Heldenepik, während die Erfüllung der weisen Ratschläge im Mittelteil des Werks die wichtigsten Stoffparallelen in der Tat in Märchen der internationalen Folklore hat (AaTh 910 A/B). Die Ratschläge sind meist rein praktischer Natur, z. B. „Verlaß nicht die Fahrstraße!“ oder „Übernachte nicht bei einem alten Mann mit einer jungen Ehefrau!“ Doch der König mahnt auch zu häufigem Kirchenbesuch, zum Fastenbrechen um eines anderen Menschen willen (vgl. *Regula Benedicti* 53, 10) und zur Vermeidung einer Ehe mit der eigenen Magd (nach dem biblischen Buch der Sprüche 30,23). Spirituelles Gedankengut kann freilich im Werk eines Mönchs am wenigsten überraschen. Es begegnet natürlich auch anderswo in dem Werk, so im Ebertraum der Mutter, vor allem aber im Verhalten des *rex maior*, worin sich die cluniazensische Lehre des 11. Jh. vom *rex iustus et pacificus* und die Gottesfriedensbewegung spiegeln. Doch die gesamte Handlung spielt außerhalb der Kloster- und Kirchenmauern und ist so prall von Details aus dem täglichen Leben am Königshof, am Adelsitz und am Bauernhof, daß die Forschung den *Ruodlieb* seit seiner Entdeckung im 19. Jh. als kulturhistorische Fundgrube benutzt hat. Typologisch hebt sich das Werk dadurch aber eindeutig als Roman von den verwandten Gattungen Legende, Bibel-, Geschichts- und Heldenepos ab, durch den Detailreichtum aber zugleich auch von den ‚Einfachen Erzählformen‘, die in den Exempelsammlungen auftreten. Die mannigfaltigen mündlichen Anregungen sind offenbar auch erstaunlich selbständig verbunden und ausgesponnen worden. Daß dieser Roman über das Stadium eines Experiments hinausgelangt sei, haben auch die einläßlichen Strukturanalysen von Haug (*Ruodlieb I* 1974) und Vollmann 1993 nicht beweisen können. Gewiß haben wir die Geschichte eines Aufstiegs aus der Verbannung durch Prüfung und praktische und ethische Bewährung zur königlichen Erhöhung vor uns. In der Mitte dieses Aufstieges stellt die Heimreise eine Periode des Übergangs mit der Demonstration der Fähigkeiten und Erkenntnisse gegenüber geeigneten Neben- und Kontrastfiguren dar. Dabei erweist sich Ruodlieb durchaus als ein *redresseur de torts* wie später der Artusritter. Doch die Spannung einer romanhaften ‚Aventüre‘ baut sich höchstens ansatzweise auf und mündet auch keineswegs folgerichtig in die Heldensagenwelt am Ende. Wenn der Autor tatsächlich die Namenlosigkeit des Helden im ersten Teil als Signum seiner Erniedrigung verstanden haben sollte (Vollmann, in: *Frühe deutsche Literatur* 1991, S. 1314), so bleiben alle übrigen Mitspieler doch

weiterhin parabelhaft anonym – im Gegensatz zu den Heldensagenfiguren des Schlusses. Wie ein nur teilweise gelungener Versuch wirkt auch die sprachlich-metrische Gestaltung, die deutlich mit Syntax und Reim kämpft und mitunter die Volkssprache – und nicht nur in den wenigen eingestreuten deutschen Wörtern – durchscheinen läßt. Als Schullektüre war ein solcher Text nicht besonders gut geeignet. Aber wofür sollte er sonst bestimmt gewesen sein? Eine weltoffene benediktinische Seelsorge zeigt hier offenkundig Wege für eine Verbesserung der sittlichen, familiären und gesellschaftlichen Ordnung jenseits der Klostermauern auf. Wie der Text sie hätte an den Mann bringen sollen, bleibt uns verborgen. Von einer Rezeption haben wir außer dem Doppelblatt in St. Florian gar kein Zeugnis.



Nicht an den *Ruodlieb*, sondern wiederum an Legende, Bibel-, Geschichts- und Heldenepos in Latein und Volkssprache schließen die volkssprachlichen Versromane des 12. Jh. an, aber auch an den spätantiken Prosaroman, soweit er ins Mittelalter gelangt ist, sei es im lat. Original oder in lat. Übersetzung aus dem Griechischen. Solche Romane sind die *Historia Apollonii* aus dem 5./6. Jh., die Trojaromane des Dares (lat. Übersetzung des 5./6. Jh.) und Diktys (lat. Übers. des 4. Jh.), der zu Unrecht dem Historiker und Philosophen Kallisthenes zugeschriebene Alexanderroman (3. Jh.), der in mehreren lat. Versionen im Mittelalter (von Julius Valerius, 4. Jh., Leo von Neapel, 10. Jh., u. a.) bekannt wurde, mitsamt einigen sie begleitenden, dann teilweise inkludierten kleineren Schriften, die v. a. Alexanders Indienfeldzug betreffen. Da sie alle höchstwahrscheinlich von ihren Autoren und Redaktoren als *historia* aufgefaßt, auf jeden Fall aber im Mittelalter so eingeschätzt wurden, mußte jede Versbearbeitung dem Geschichtsepos nahestehen. Daß aber doch graduelle Unterschiede bestehen konnten, zeigt das Beispiel der oben in Kap. 7 besprochenen *Alexandreis* Walters von Châtillon. Dieser lehnt die antiken Alexanderromane mit ihren exotisch-wunderbaren Elementen als stoffliche Grundlage ab, wählt statt dessen dafür die historiographische Darstellung von Q. Curtius Rufus (1. oder 2. Jh. n. Chr.), distanziert sich sogar teilweise von den mythologischen Epen von Vergil und Statius und will mit dem historischen Epos *Bellum civile* von M. Annaeus Lucanus (39–65 n. Chr.) konkurrieren. Der römische Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius liegt allerdings trotz der Popularität Lucans im lat. Schulunterricht mittelalterlichen Bearbeitern thematisch – im Gegensatz zu Troja, Aeneas und Alexander – dem Mittelalter ferne. An Troja schließen sogar pseudohistorische Ursprungssagen etlicher mittelalterlicher Reiche (Imperium Romanum, Britannien, Frankreich) direkt oder indirekt an. Das Mittelalter stand ja – wie schon in Kap. 6 zu konstatieren war – grundsätzlich in einem Verhältnis der Kontinuität zur Antike, in wesentlichen Punkten aber auch in einem Spannungsverhältnis, insbesondere soweit es die heidnische Antike betraf. In den Bereichen Gesellschaft, Bildung und Wissenschaft versuchte man sich möglichst eng an die Antike

anzuschließen und übersah – bewußt oder unbewußt – die zahlreichen Differenzen. Man konstruierte nicht nur eine *translatio imperii*, sondern auch eine *translatio studii* und selbst eine *translatio militiae*. Namentlich Frankreich beanspruchte eine Übertragung von Rittertum und gelehrtem Wissen, *chevalerie* und *clergie*, von der griechischen Antike über Rom nach Frankreich. Ein ganz wesentliches Vehikel dafür sollte der volkssprachige Antikenroman (*roman d'antiquité*) sein, der freilich damals nicht so hieß und auch durchaus Merkmale des Helden- und Geschichtsepos trug. Bei Alexander dem Großen nahm man das kriegerische Element offenbar so wichtig, daß man die Bearbeitungen formal an das afrz. Heldenepos (in Laissen!) anschloß und gelegentlich auch als *chansons* bezeichnete, weil sie ja gesungen wurden. Seltsamerweise wurde dieses Unterscheidungsmerkmal der äußeren Form, das uns doch so wichtig erscheint, in den afrz. Gattungsüberlegungen um 1200 (G 281–286) nicht ins Treffen geführt. Jean Bodel aus Arras, ein vielseitiger Berufsliterat (s. Kap. 13), schreibt im Prolog zu seinem Heldenepos *Chanson des Saisnes*, V. 6–11 (afrz. Text in: Französische Literaturästhetik 1969, S. 6 f.):

Es gibt nur drei Stoffe (*materes*) für einen klugen Menschen: von Frankreich (*France*), Britannien (*Bretaigne*) und dem großen Rom (*Romme la grant*). Etwas diesen drei Stoffen Vergleichbares gibt es nicht. Die Geschichten von Britannien sind nichtig und ergötzlich (*vain et plaisant*) und die von Rom weise und sinnvermittelnd (*sage et de sens apendant*), die von Frankreich sind alle Zeit eindeutig wahr (*voir chascun jour aparant*).

Hinter dem, was hier als „wahr“ bzw. als „nichtig und ergötzlich“ bezeichnet wird, werden sofort *historia* bzw. *fabula* als lat. Modelle sichtbar (s. Kap. 6). Nun nennt Jean Bodel zwar keine Gattungen, sondern nur die darin verwendeten Stoffe. Aber in einem anderen Heldenepos, der *Bataille Loquifer* (Anfang 13. Jh.) nennt der Erzähler als Alternative zur eigenen Gattung, der *chanson* (scil. *de geste*), die *fable* und meint damit den Höfischen Roman. Oberstes Kriterium ist für beide Autoren also der Bezug zur Wirklichkeit, genauer: zur historischen Faktizität. Den Antikenroman (*roman d'antiquité*) kann oder will Jean Bodel, der ja für sein eigenes Heldenepos wirbt, hier offenbar keinem der beiden Seiten zuordnen und zieht sich auf das Charakteristikum der Wissensliteratur zurück. Dieses gilt bis zu einem gewissen Grade für den Versroman insgesamt im Gegensatz zur ‚volkstümlichen‘ *Chanson de geste*, was Jean Bodel wohl wissen mußte. Die Ausnahmestellung des *Alexandre* in gesungenen Laissen setzt sich in den deutschen Bearbeitungen nicht fort. Einen Anschluß an die Strophik des mhd. Heldenepos hat man offenbar nie erwogen. Man ersetzt die gesungenen Laissen durch den rezipierten paargereimten Vierheber aus dem frühmittelhochdeutschen Bibel- und Geschichtsepos (s. Kap. 7), im *Rolandslied* wie im *Alexanderlied*.

Auch zeitlich kommt im romanischen (wie dann im deutschen) Bereich dem *Alexanderroman* eine Vorreiterrolle zu, und zwar in der ziemlich rätselhaften Fassung eines **Alberic von Bisinzo** – dies der Beiname bei dem mhd. Bearbeiter Lamprecht (s. u.). Ist damit Besançon, Pisançon, Briançon oder anderes gemeint? Das Werk ist

nur in einer einzigen Handschrift, Florenz, Bibl. Laurenziana, Plut. LXIV, 35 (1. Viertel 12. Jh.), offenbar bald nach seiner Entstehung in einen freigehaltenen Raum einer lat. Curtius-Rufus-Handschrift eingetragen, hier aber schon nach 105 Versen abgebrochen worden, weil dem Schreiber in seiner Vorlage nicht mehr zur Verfügung stand, wie er mit dem *Vacat*-Zeichen am Ende bekennt. Die Sprache des Fragments ist ein seltsames Kunstprodukt aus afrz., aprov. und lat. Formen und Wendungen (vgl. Ausg. v. Mölk u. Holtus 1999, S. 593–602; Übers. S. 618 f.). Die klerikale Prägung des Textes tritt gleich zu Beginn mit einem Bibelzitat zutage (*Laisse I = V. 1–8*):

*Dit Salomon al primier pas  
quant de son libre mot lo clas:  
„Est vanitatum vanitas  
et universa vanitas“.  
Poyst lou me fay m'enfirmitas,  
toylle s'en otiositas;  
solaz nos faz' antiquitas  
que tot non sie vanitas!*

Salomon sagt an der ersten Stelle, wenn er die Stimme seines Buches verlauten läßt: „*Est vanitatum vanitas et universa vanitas*“. Da mir meine Hinfälligkeit den rechten Platz zuweist, entferne sich die Untätigkeit; Freude bereite uns das Alter, damit nicht alles eitel ist!

Alberic zitiert den Anfang des Buches Prediger: „Nichtigkeit der Nichtigkeiten, und alles (ist) Nichtigkeit“ (Ecl 1,2), einen der weltverneinendsten Sätze des Alten Testaments, sieht sich durchaus als Teil dieser hinfälligen Welt, setzt aber einen sehr beliebten Topos in mittelalterlichen Werkprologen, den Aufruf zur Vermeidung des Müßigganges (*otiositas*), daneben. Das Gebot der Tätigkeit soll hier nicht nur wie üblich das in Angriff genommene Werk rechtfertigen, sondern sogar Freude bereiten, damit doch irgendetwas im Leben der *vanitas* entrinnen möge. Unter der dann genannten *antiquitas* hat die Forschung meist die Vorzeit, die Antike, verstanden, deren gewähltes Beispiel dann Alexander sei. Für W. Haug ist das ein gewaltiger Schritt über die geistliche Weltsicht der Zeit hinaus: „Alexander soll den Pessimismus der salomonischen Vanitas-Formel widerlegen! Das ist ein unerhörter Gedanke; es dürfte nicht leicht sein, aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts Parallelen beizubringen“ (Haug <sup>2</sup>1992, S. 85 f.). Die letzten Editoren, Mölk und Holtus, übersetzen das lat. Wort allerdings mit „Alter“ (des Autors). Damit wäre einer bedeutsamen literaturgeschichtlichen Weichenstellung der Boden entzogen – ein warnendes Beispiel für die Abhängigkeit solcher weitreichender Urteile von philologischen Detailentscheidungen. Aber zwingend ist diese Übersetzung nicht, weil die lat. Bibel, das nächstliegende Muster, nur die Bedeutung „Vorzeit“ kennt. Andererseits zielt Alberics Rechtfertigung nicht auf eine grundsätzliche Aufhebung des salomonischen *vanitas*-Spruchs, so wenig umgekehrt der Prediger in seinem Buch die Lebensfreude verbietet, sofern sie nur Gottesfurcht einschließt. Gleichwohl könnte der deutsche Pfaffe (*clericus*) **Lambrecht** in seiner Bearbeitung diesen Satz weggelassen haben, weil er ihn für zu kühn hielt. Sonst schließt er sich ziemlich eng an die Vorlage an. Ob dies auch in jenem viel größeren Teil der Fall gewesen ist, von der die Vorlage nicht mehr erhalten ist, können wir natürlich nur vermuten. Überdies kennen wir auch Lambrechts Werk, das vermutlich ca.

1150/60 im moselfränkischen Raum entstanden ist, nur in späteren Bearbeitungen, dem *Vorauer Alexander* (bairisch-österreichisch, um 1160?, 1533 V., Bruchstück?), dem *Straßburger Alexander* (rheinfränkisch, um 1185?, 7302 V.) und dem *Basler Alexander* (alemannisch, Ende 13. Jh.?, 4734 V.). Nur die Fassung der Vorauer Hs. steht dem Original aber noch wirklich nahe.

Der gesamte Komplex der mittelalterlichen Alexanderdichtungen ist natürlich ein viel zu weites Feld, um hier überblickt zu werden (vgl. Alexanderdichtungen im Mittelalter 2000; Lienert 2001, S. 26–71; GLMF IV, 2014, 35–78). Stichproben müssen genügen. Alberic folgt v. a. Julius Valerius, aber auch anderen lat. Quellen. Er preist Alexander als den mächtigsten König aller Zeiten, lehnt seine dubiose Abkunft von einem Zauberer (dem Ägypterkönig Nektanebus der Tradition des Pseudo-Kallisthenes) ab, berichtet von seinen Eltern, Philipp von Makedonien und Olympias von Epirus, den Wunderzeichen bei der Geburt Alexanders, seiner wunderbaren Stärke und Gestalt, seinen Lehrmeistern in Lebensführung und Wissenschaften (Griechisch, Latein, Hebräisch, Armenisch, Schönschrift, Recht, Kampftechnik, Musik, Astronomie). Lambrecht setzt – nach Ende des erhaltenen Fragments der Vorlage – noch die Anwendung astronomischer Kenntnisse für die Schifffahrt hinzu, eine Lehre, die er seltsamerweise Aristoteles zuteilt (der in der historischen Realität Alexanders Lehrer war). Das Wunderkind wächst an Körper und Geist rascher als alle anderen. Mit zwölf Jahren ist seine Erziehung beendet. Mit fünfzehn zähmt er das unbezähmbare Pferd Bucephalus durch seinen bloßen Blick. Es folgen die ersten Kriegstaten und die Verweigerung der Zinszahlung an die Perser. Im zweiten Teil des Werks beschließt Alexander mit zwanzig Jahren als Nachfolger des verstorbenen Vaters den Krieg gegen Darius, er erobert Sizilien, Italien, Nordafrika, Palästina, hier mit größtem Aufwand die Stadt Tyrus, dann, nachdem ihn Darius nochmals zu demütigen versucht hat, das Zentrum des Perserreiches jenseits des Euphrats in zwei gewaltigen Schlachten. Schließlich schlägt er Darius den Kopf ab (V. 1524–33, Ausg. u. Übers. v. Lienert 2007):

*Mit tem selben worte  
sô gab er im mit dem swerte  
ainen slach, der was mâre grôz,  
daz imz houbet vür das march scôz.  
Dâ geschiet sich daz volkwïc.  
Sus saget uns maister Albrich  
unde der guote phaffe Lampret.  
Diz liet ist wâr unde reht.  
Hie dûhte siu beidi diu mât.  
Nû ist zit daz lâzen.*

Mit eben diesen Worten versetzte er [Alexander] ihm [Darius] mit dem Schwert einen Schlag, der war außerordentlich heftig, so dass ihm das Haupt vor das Pferd fiel. Dort entschied sich die Völkerschlacht. So berichten uns Meister Alberic und der edle Kleriker Lambrecht. Diese Dichtung ist wahr und richtig. Hier schien sie ihnen beiden richtig bemessen. Nun ist es Zeit, damit aufzuhören.

Außer Alberic und Lambrecht hat hier noch der ungenannte Redaktor oder Schreiber das Seine beigetragen; wer was und wieviel, bleibt unklar. Wieweit die Überlieferung an den holprigen, vielfach unrein gereimten Versen Schuld trägt, wissen wir auch nicht. Die acht Achtsilber der zitierten Laisse aus Alberics Text tragen zufällig reine

Reime, wobei allerdings fünf Reimwörter lateinisch sind. Im weiteren herrscht aber die übliche Assonanz der *Chanson de geste*. Die Zahl der Verse in den *Laissen* wechselt von sechs bis zehn. Wer auch immer die Schuld an dem Schluß des mhd. Textes trägt, ist einer verbreiteten Tradition der Bibelexegese vom Tod des Darius durch Alexander gefolgt, nicht den romanhaften oder historiographischen Berichten, die ja weitere bedeutende Eroberungen und den jähen Tod des Helden (meist durch Gift) enthalten. Lambrecht weist auch, bevor er seinen Gewährsmann Alberic im Prolog nennt, schon auf die Erwähnung Alexanders im Ersten Buch der *Makkabäer* hin (1 Mcc 1,1). In V. 473–478 wird der Kampf zwischen Alexander und Darius als der Kampf von Ziegenbock und Widder im visionären Traum Daniels (Dn 8,3–26) gedeutet. Die vielen Anspielungen auf Orte biblischer Ereignisse verstärken die Ausrichtung auf die heilsgeschichtliche Rolle Alexanders im Ablauf der vier Weltreiche (s. Kap. 6). Das macht ihn aber keineswegs zu einem Idealherrscher. Nicht nur die Kriegsgreuel werden ihm angelastet, sondern überhaupt seine Machtgier und sein Hochmut. Das Beiwort Alexanders, *wunderlich*, bezeichnet ihn als Objekt der Verwunderung, doch zugleich als *Fascinosum* und *Tremendum*. Bei der Suche nach romanhaften Elementen werden wir kaum fündig. Höfisches Leben wird höchstens ansatzweise beschrieben, Minne schon gar nicht. Nur die aus den antiken Quellen entnommene Kindheitsgeschichte hat eine gewisse Vorbildfunktion für Romangestalten wie Tristan und Lancelot.

Gehört also der *Vorauer Alexander* (und damit wohl auch Alberics Werk) vielleicht doch eher der Gattung des historischen Epos an, so nehmen spätere volkssprachliche Bearbeitungen aus den antiken Quellen immer mehr an wunderbaren Elementen auf. Von den einschlägigen französischen Texten ist v. a. der große *Roman d'Alexandre* von ca. 1180 zu nennen, eine teilweise überarbeitete und erweiterte Kompilation eines gewissen **Alexandre de Paris** (geboren in Bernay in der Normandie) aus diversen wenig älteren Vorstufen, die, soweit sie auch extra überliefert sind, zusammen mit der Kompilation in der Ausgabe von E. C. Armstrong u. a., 7 Bände, 1937–76, vereinigt sind (Auszüge aus Bd. II u. III mit franz. Übers. v. L. Harf-Lancner 1994). Die Kompilation umfaßt ca. 16000 Verse, Zwölfsilber, die dann seit dem Spätmittelalter *Alexandrin* heißen. Die *Laissen*-form ist bewahrt; die Assonanzen werden aber zugunsten meist reiner Reime aufgegeben. Die wunderbaren Elemente der Handlung sind, wohlge-merkt, Teile einer wirklichen, allerdings exotischen Welt – ganz ähnlich wie im *Herzog Ernst* (s. Kap. 7). Sie werden vielfach dem Publikum kommentarlos als Objekte des Staunens präsentiert, da und dort aber auch dem Helden zur ‚Bewältigung‘ aufgegeben wie schon zu Anfang das Pferd Bucephalus. Außer- und übermenschliche Wesen wird dann auch der höfische Ritter bestehen müssen, auch wenn sie anderer Art sein werden. Eine große Rolle spielt schon in der antiken Alexanderliteratur die Freude an der Entdeckung unbekannter Länder der Erde, schließlich auch des Meeres und des Himmels. Alexander läßt sich in einem Glasgefäß in die Tiefen des Wassers versenken und von Greifen in die Lüfte tragen. Von der unmöglichen Überschreitung der Grenzen der Erde steht er allerdings schließlich ab. Alexanders Ausbildung kann

in vielerlei Hinsicht Vorbild höfischer Erziehung sein. Ob die Konzentration auf die persönlichen Intentionen des Helden auch schon etwas Romanhaftes an sich trägt, wäre für jede der volkssprachigen Fassungen eigens zu beurteilen, die durchaus verschiedene Wege gehen. Abgesehen von der Abhängigkeit Lambrechts von Alberic ist ein sicherer Zusammenhang germanischer und romanischer Alexanderromane bisher nicht nachgewiesen worden. Beide gehen unabhängig voneinander auf antike Quellen zurück – außer Jacob van Maerlant und Ulrich von Etzenbach (spätes 13. Jh.), welche als Vorlage Walters *Alexandreis* verwenden (s. Kap. 7), der seinerseits auf Curtius Rufus beruht, den auch Rudolf von Ems (Mitte 13. Jh.) überwiegend benutzt hat (vgl. GLMF IV, 2014, S. 35–78).

Eine Episode gibt allerdings quellenkritische Rätsel auf, und zwar ausgerechnet eine, welche das sonst im Alexanderstoff weithin ausgesparte und für den Höfischen Roman so wichtige Minnethema anschlägt, wenngleich auf seltsame Weise. Unter den Wundern des Orients finden sich die sog. Blumenmädchen, junge, schöne, liebeslustige, aus Blumen eines Zauberwaldes entsprossene Frauen, die den Männern Alexanders alle erotischen Wonnen schenken. Sie begegnen in keiner lat. Quelle, jedoch in einer Vorstufe der Kompilation des Alexandre de Paris und dann in dieser selbst (Branche III, V. 3334–3387, 3457–3550) sowie im *Straßburger Alexander*, der sonst nichts aus dem Französischen übernommen hat. Sie sind wohl orientalischen Ursprungs, so daß es nicht recht einzusehen ist, warum sie erst ein Franzose und nicht schon ein Grieche in den Alexanderroman eingebracht haben sollte, auch wenn wir kein Zeugnis dafür besitzen (anders Friede 2003, S. 20–81, die die enge Verwandtschaft mit den afrz. Feen-Lais – s. Kap. 13 – betont). In der Fassung Alexanders von Paris entfachen sie bei den griechischen Kriegern sofort flammende Leidenschaft, lieben selbst die Männer über alles in der Welt und wählen aus ihnen, jede den ihren, aus. Sie geben sich die ganze Nacht und drei Tage lang nach Herzenslust der Liebe hin. Aber außerhalb des Schattens der Bäume sterben sie auf der Stelle. Am Anfang des Winters werden sich die Frauen, die überlebt haben, in die Erde zurückziehen, um sich vor der Kälte zu schützen, und bei Beginn des Sommers in der Gestalt von weißen Blumen wieder aufleben. Blumengewänder tragen sie dann auch in menschlicher Gestalt. Aus dem Wald mitgenommen können sie also nicht werden. Alexander muß seine Krieger nach vier Tagen gewaltsam dem Liebeszauber entziehen. Er selbst hat sich ihm gar nicht ausgeliefert. Diesbezüglich waren in der afrz. Vorstufe die Akzente verschieden gesetzt. Viel stärker weicht aber die mhd. Fassung ab. Die Blumenmädchen im *Straßburger Alexander* (V. 5157–5358) sind ebenso vegetative Wesen, jedoch nicht dem jahreszeitlichen Wechsel von Sterben und Wiedergeburt, sondern dem endgültigen Tode ausgeliefert. Sie entsteigen zu Anfang des Sommers tausenden wunderschönen roten und weißen Blumen im Schatten der Bäume und singen lockend wie Sirenen. Alexander gibt sich mit dreitausend Kriegern den Liebesfreuden hin – den größten ihres Lebens, wie es in V. 5323 f. heißt. Doch im Herbst müssen sie das Verwelken ihrer Frauen mitansehen und traurig den Wald wieder ohne sie verlassen. Eine Gefahr, dem Bann auf Dauer

zu verfallen, besteht so nicht. Das steht im resignativen Einklang mit Alberics Zitat des salomonischen *vanitas*-Spruchs zu Anfang und mit dem Schluß des *Straßburger Alexander* (V. 7274–7278): „Nichts mehr behielt er [Alexander] von allem, was er je durch Kämpfe errungen hatte, als ein Stück Erde, sieben Fuß lang, wie der geringste Mann, der je zur Welt kam“ (*niwit mêr er behîlt/allis, des er ie beranc, /wene erden siben vôte lanc, /alse der armiste man, /der in die werlt ie bequam*). Ob der Redaktor dieser Fassung, ob Alberic, ob Lambrecht, ob Alexandre de Paris oder einer seiner Gewährsmänner eine in sich konsistente Deutung der Alexanderfigur vorlegen wollte, scheint äußerst fraglich. Am intensivsten hat sich Walter von Châtillon um eine solche Deutung bemüht, wie in Kap. 7 auszuführen war. Doch stand ihm gerade seine Gelehrsamkeit im Wege; weniger deshalb, weil er um die schon im paganen Altertum schwankenden Urteile wußte, als deshalb, weil er dem Heidentum seines Helden gerecht werden wollte, ihm aber sein christlicher Standpunkt dabei doch immer wieder in die Quere kam. Die volkssprachigen Autoren (nicht nur der Alexanderromane, sondern mehr oder minder aller Antikenromane) vermögen jene historische Distanz viel weniger zu wahren, obwohl sie sich ab und an doch auch sichtlich darum bemühen. So kommen ihnen bzw. den heidnischen Akteuren ihrer Geschichten immer wieder die heidnischen und christlichen Gottes- und Jenseitsvorstellungen durcheinander. Alexander, und nicht nur er, beten abwechselnd zu den Göttern, zu dem einen Gott und einfach zu Gott. Da die Autoren der (Pseudo-)Historie(n) von Alexander anders als Homer, Vergil oder Statius die heidnischen Götter nicht aktiv in die Handlung eingreifen lassen, brauchen die christlichen Bearbeiter erst jener Geschichten, die sie den zuletzt genannten Dichtern entlehnt haben, Erklärungen dafür zu liefern. Sofern sie nicht alles als Hirngespinnst abtun, können sie von poetischer Fiktion oder von Realität ausgehen. Vielfach treten Götter und Göttinnen in den antiken Epen als allegorische Personifikationen auf, Mars für den Krieg, Venus für die Liebe etc. Das konnte man ausweiten. Wo sie sich in ihrem Wirken nicht oder schwer als Allegorien begreifen lassen, werden sie als Dämonen (teuflische Luftgeister) oder fälschlich zu Göttern überhöhte Menschen verstanden (G 256). Nicht selten schwanken die Bearbeiter beträchtlich zwischen diesen Möglichkeiten, bisweilen sogar bei derselben göttlichen Gestalt im selben Werk. So interessant dies vom geistesgeschichtlichen Standpunkt aus ist, so ästhetisch unbefriedigend muß uns vielfach das Ergebnis erscheinen. Daran krankt das ganze Subgenre des Antikenromans, am wenigsten, wie gesagt, noch der Alexanderroman. Die ambivalente Beurteilung des Helden seit der Antike zwischen unvergleichlicher militärischer und politischer Größe und maßloser Hybris vererbt sich jedoch dem Mittelalter und wird durch den religiösen Abstand nicht geringer. Alexanders Aufbegehren gegen die Götter, ja seine Rivalität mit ihnen rücken ihn dem einen (jüdischen oder christlichen) Gott auch nicht näher, eher im Gegenteil. In der großen *Alexandre*-Kompilation Alexandres von Paris, aber mit gewissen Abstrichen in allen mittelalterlichen Alexanderdichtungen erscheint der Makedonier als Muster der Kampfeskraft (*proesce*), Freigebigkeit, Gerechtigkeit, Strenge und Großmut. Aber die

ganze Welt beherrschen zu wollen, ja diese sogar als zu eng für das eigene Streben zu empfinden (vgl. IV, 1030: *que tous cis mons estoit a un home petis* „daß diese ganze Welt für einen Menschen zu klein war“), provoziert jedoch geradezu den tiefen Fall: IV, 1642: *Cil qui se desmesure si puet molt tost chair* „Wer sich überhebt, kann sehr schnell stürzen“; IV, 1673 f.: *Qui trestout veut tenir tout pert a abandon, Souvent i pert grant chose par malvaise achoison* „Wer alles haben will, verliert alles auf einmal, verliert oft dabei Großartiges aus üblem Grund“. Lambrecht (oder sein Fortsetzer im *Straßburger Alexander*) findet einen Ausweg im Rückgriff auf eine jüdisch-talmudische Tradition im lat. *Iter ad paradisum* aus dem 12. Jh. Alexander will sogar das irdische Paradies erobern, unterwirft sich aber den Mahnungen eines alten Mannes, der seine Worte durch einen symbolischen Zauberstein aus dem Paradies bekräftigt, und wird zum idealen Herrscher (V. 7260–69) ohne Krieg und Machtgier. Nichtsdestoweniger stirbt er nach zwölf Jahren Friedensherrschaft doch an Gift. Beides entspricht nicht der realen Historie. Die Bekehrung aber raubt dem jähen Tod die strafende Wirkung, auch wenn das Grab den Herrscher dann den ärmsten Leuten gleichmacht (s. Zitat v. V. 7274–7278 oben).



Von einer Ausnahme abgesehen (Paris, B. N. ms. fr. 375) ist der *Roman d'Alexandre* nie zusammen mit anderen Antikenromanen, die ja in paargereimten Achtsilbern (zur Rezitation) abgefaßt sind, überliefert. Nicht viel sagen können wir über den afrz. *Roman d'Apollonius* von ca. 1150/60, weil davon nur 52 Verse (in der Stadtbibliothek Danzig) erhalten sind. Eng zusammen gehören *Roman de Thèbes*, *Roman d'Eneas*, *Roman de Troie*. Wahrscheinlich sind sie in dieser Reihenfolge in zeitlicher und räumlicher Nachbarschaft für den (ambulanten) Hof König Heinrichs II. von England und Eleonores von Aquitanien in normannisch-poitevinischem Französisch etwa 1150/1165 verfaßt worden. Sie teilen mit dem *Alexanderroman* die Waffen- und Kampfbeschreibungen, die Rats- und Gesandtschaftsszenen, die Totenklagen, den kollektiven Charakter der Kriege, stehen damit alle dem Heldenepos nahe, gehen aber im Gegensatz zu diesem alle auf bekannte schriftliche Quellen zurück, speisen sich nicht aus mündlicher Sagenüberlieferung, ja, transportieren mit den antiken Quellen gelehrtes Wissen über Mythologie, Geschichte, Geographie etc. in die mittelalterliche Welt. Und ihre Autoren machen sich erkennbar viel mehr Gedanken über ihre Aufgabe als Dichter, die sie zuerst als eine erzieherische darstellen. Schließlich gehört zu der mitgeführten Gelehrsamkeit mehr und mehr die Benutzung der antiken Rhetorik, wie sie auch in die nordfranzösischen lat. *Artes poeticae* aufgenommen wird (s. Kap. 2). Vergleichsweise geringe Spuren davon finden sich noch im *Roman d'Alexandre* sowie im ältesten der drei ‚normannischen‘ Romane, dem ***Roman de Thèbes*** von ca. 1150 (zu diesem vgl. G. Raynaud de Lage, in: GRLMA IV, 1978, S. 170–174), obwohl es ihren Autoren nicht an Selbstbewußtsein mangelt. Ganz ähnlich wie in Branche IV des *Roman d'Alexandre*

(V. 1609–1687) heißt es im *Thebenroman* (Ausg. G. Raynaud de Lages 1966, V. 1–4): *Qui sages est nel doit celer, / ainz doit per ce son senz moutrer / que quant il ert du siecle alez / touz jors en soit mes ramembrez* „Wer weise ist, soll das nicht verbergen, sondern soll deshalb sein Wissen demonstrieren, damit er, wenn er diese Welt verlassen hat, doch damit alle Zeit im Gedächtnis bleibt.“ So hätten es schon Homer, Platon, Vergil und Cicero gemacht. Freilich müssen das Sujet auch der Erinnerung wert und die Zuhörer verständig sein. Als solche kämen nur Kleriker oder Ritter (V. 14: *clerc ou chevalier*) in Frage. Erzählen wolle er die *geste* von den thebanischen Königssöhnen Eteocles (Ethioclés) und Polynices (Pollinicés). Seine lat. Quelle ist ganz ohne Zweifel die *Thebais* des Publius Papinius Statius (ca. 45–96 n. Chr.) gewesen, auch wenn er sie nicht nennt, sich auch nur an die äußere Handlung hält, etliches ausläßt und hinzufügt. Aus anderen Quellen stellt der afrz. Bearbeiter die Geschichte des Königs Ödipus, des Vaters der beiden Brüder, voran und erzählt dann gemäß der *Thebais*, wie Polynices, den Eteocles widerrechtlich von der Herrschaft ausgeschlossen hat, am Hof seines Schwiegervaters Adrastus in Argos weitere Mitstreiter gewinnt: Tydeus, Capaneus, Parthenopaeus, Hippomedon und den Seher Amphiarus. Es ziehen die berühmten Sieben gegen Theben. Die schreckliche Weissagung erfüllt sich: Alle kommen grausam ums Leben. Die beiden Brüder durchbohren sich gegenseitig. Creon, Thebens neuer Herrscher, verweigert die Bestattung der Helden und wird von Theseus und den Athenern dafür getötet. Die Schwere des Schicksals in der ursprünglichen griechischen Sage hat Statius weithin durch das Grausige und Schauerliche, beides dann der französische Autor durch das Sentimentale und Kriegerische ersetzt. Die Helden sind jetzt Ritter einer Feudalgesellschaft und kämpfen, prächtig gerüstet, zu Pferd mit eingelegten Lanzen. Ödipus etwa erhält mit fünfzehn Jahren die Ritterweihe. Er „war tapfer und edel, weise und groß“ (V. 138: *preuz fu et genz, sages et granz*), heißt es. Seine Mutter und Gattin, Iocaste, bemüht sich viel intensiver als bei Statius, zwischen ihren Söhnen zu vermitteln. Leichenfeiern und Totenklagen bilden ein kleines Gegengewicht gegen die endlosen Kämpfe, die dennoch mit freudigem Eifer ausgemalt werden. Ergreifen soll den Zuhörer gegen Ende v. a. der Trauerzug der Frauen von Argos, die kommen, um ihre Toten zu begraben. Zusätze wie die genannten werden mehr oder minder ausgeweitet, so daß die überlieferten Versionen des Romans in den fünf vollständigen Handschriften zwischen 10562 und 14626 Versen schwanken. Romanhafte Konturen gewinnt das Werk v. a. durch die differenzierte Zeichnung der Charaktere der Ritter und der Damen. Zaghafte lugt das Pflänzchen der höfischen Minne aus dem blutgetränkten Boden hervor. Als Iocaste mit ihren Töchtern Ismene und Antigone zu den Griechen ins Lager kommt, wird Ismene schon als *amie* des Atys, eines Freundes von Eteocles, vorgestellt; dann folgt die Beschreibung ihres prächtigen Aufzugs. Ihr Zelter gehört Atys; sie aber hat ihm ihren Ärmel als Liebeszeichen geschenkt (V. 4085–4100). Als ihr Verlobter dann gefallen ist, gründet sie eine Abtei, um dort für ihn zu weinen und zu beten (6161–98). Beim Besuch des Lagers kommen den drei Damen drei Ritter entgegen. Einer davon ist Parthenopaeus (Parthonopieus), ein Königssohn von Ar-

kadien, klug, tapfer und höfisch. Gekleidet ist er französisch; er reitet ein spanisches Pferd. Seine Schönheit sticht allen Frauen ins Auge. So ist auch Antigone sofort von ihm angetan, dem sie ebenso gefällt, da keine *pucele* auf der Welt schöner ist. Er macht ihr auf der Stelle den Hof und bittet sie um ihre Liebe. Sie antwortet, so rasch gehe das nicht, so könne man eine Schäferin oder „diese anderen leichtfertigen Frauen“ (V. 4170: *ces autres fames legieres*) bitten, bekennt aber gleichwohl ihre Zuneigung und macht ihre Einwilligung nur von der Zustimmung ihrer Mutter und ihres Bruders abhängig (4120–98). Für uns paßt kaum etwas weniger in die antike Welt als diese höfische Liebeskonversation, für die das Altfranzösische den Ausdruck *donoier* (zu *done* < lat. *domina*) geprägt hat. Doch rundet sie nur die ganz und gar mittelalterliche Atmosphäre ab, in der sich das ganz und gar unmitttelalterliche Geschehen hier abspielt. Diese vom gelehrten Autor künstlich veranstaltete Überblendung mutet aus heutiger Sicht durchaus naiv an.

Über Wesen, Entstehung, Entwicklung und Wirken der Liebe poetisch zu reflektieren fällt diesem Romanautor (bzw. seinen Personen) noch nicht ein, sondern erst dem ebenfalls anonymen Verfasser des *Roman d'Eneas* (um 1160). Dadurch steigert sich noch die Ambivalenz gegenüber der antiken Tradition. Einerseits vergrößert sich dadurch der Abstand zur Quelle, Vergils *Aeneis*; andererseits greift die Liebespsychologie massiv auf antike Vorgaben aus den Werken Ovids, v. a. die *Ars amatoria* und die *Remedia amoris*, zurück. So wird zwar die Frauenliebe als ein zentrales Movens der höfisch-ritterlichen Weltanschauung anerkannt, nicht aber die in der Trobadordlyrik vollzogene Idealisierung und Feudalisierung dieser Liebe. Steht der *Eneas* damit wiederum der Antike ein bißchen näher, so trifft die Entmythologisierung den Wesenskern der *Aeneis* weit grundsätzlicher, als es bei der vorangehenden Bearbeitung der *Thebais* der Fall war. Man hat sogar gemeint, im Grunde gebe es im *Eneas* gar nichts Vergilisches mehr (so Raynaud de Lage, in: GRLMA IV, 1978, S. 176). Hatten der Götterapparat und der heidnische Ritus in der *Thebais* schon etwas ausgesprochen Künstliches, so zielte Vergil geradezu auf eine Wiederbelebung heidnischer Frömmigkeit, insbesondere der Staatsfrömmigkeit. Im letztlich glücklichen Schicksal des Aeneas kündigte sich die einstige Größe Roms unter Augustus an. So wie sich dem Helden die Götter in zahllosen Omina und Orakeln offenbarten, so sollten auch Vergils Zeitgenossen sich olympisch beschützt fühlen. Im *Roman d'Eneas* ist davon nur übriggeblieben, was für den als historisch geltenden äußeren Handlungsengang unvermeidlich war, wozu aber eben auch das Urteil des Paris, die von Juno verursachte Seenot und der Gang durch die Unterwelt gehören, welche als ein seltsames Amalgam aus heidnischem Tartarus/Elysium und christlicher Hölle vorgestellt wird. Vermutlich auch der Annäherung an die Geschichtsschreibung ist die Ablösung des aus der Schulpoetik auch im Mittelalter bekannten *ordo artificialis* (der künstlichen Anordnung) durch den *ordo naturalis* zu verdanken, so daß die Zerstörung Trojas und die Flucht des Aeneas nicht erst im Bericht des Helden nachgeholt (und die Irrfahrten größtenteils gestrichen) werden. Was dadurch (v. a. im ersten Teil des Werks) reduziert wird,

kommt durch die Liebeshandlungen wieder hinzu. Schon bei Dido werden die Symptome der Liebeskrankheit ausgebreitet: schlafloses Herumwälzen, Keuchen, Seufzen, Gähnen, Zittern, Beben, Erschauern, Qual, Herzversagen, Wahnvorstellungen, Schlagen auf die eigene Brust, Tränen etc. (Ausg. v. Salverda 1972, V. 1228–65). Dido wird von Liebe völlig überwältigt – bis zur „tödlichen Raserei“ (V. 1270: *mortal rage*), die sie ihre dem toten Gatten geschworene Treue sowie ihre Herrscherpflichten vergessen läßt und schließlich in den Selbstmord treibt. Die an sich fällige theologische Verurteilung des Selbstmordes unterbleibt im *Roman d'Eneas*. Dido begegnet dann Aeneas in der Unterwelt auch nicht unter denjenigen, welche Höllenstrafen leiden. Die vergilische Vorstellung des Sühneselbstmordes ist dem mittelalterlichen Bearbeiter sicher verborgen geblieben. Dafür ließ er sich die Herausarbeitung Lavinias als liebender Gegenfigur zu Dido im zweiten Teil angelegen sein. Damit betritt er wirklich Neuland, denn bei Vergil ist die am Ende des Werkes erst in Aussicht gestellte Heirat des Aeneas mit Lavinia, der Tochter des Königs von Latium, eine rein politische Verbindung zur Grundlegung des Imperium Romanum. Aeneas ist sozusagen ein echter Römer *avant la lettre*, dem es nur um die Größe des gottgewollten (oder besser: göttergewollten) Staates geht. Im *Roman d'Eneas* scheint er sich – trotz seiner Vergangenheit – zum ersten Mal zu verlieben so wie seine viel jüngere Herzensdame, die ihn von der Stadtmauer herab zum ersten Mal erblickt wie er sie. Sie hat sich zuvor von ihrer Mutter über das Wesen der Liebe ausführlich belehren lassen (V. 7857–8024). Sie kennt also die Symptome der Liebeskrankheit, die selbst als schmerzhaft unendliche Süßigkeit (V. 7957: *soatume*, V. 7967: *dolçor*) enthält. Obwohl Lavinia sich vor dem Übel zu bewahren sucht, muß sie es, als der Pfeil Amors sie getroffen hat, genauso erleiden wie vorausgesagt. Als die Mutter aus den äußeren Anzeichen an ihrer Tochter deren Liebe sofort wahrnimmt und nach dem Namen des Geliebten fragt, antwortet Lavinia (V. 8553–58):

„Et coment donc?“ – „Il a nom E ...“  
*donc sospira, puis redist: „ne ...“*  
*d'iluec a piece noma: „as ...“*  
*tot en tremblant le dist en bas.*  
*La reine se porpensa*  
*et les sillebes asenbla.*

„Und wie denn?“ – „Er hat den Namen E ...“, da seufzte sie, dann sagte sie: „ne ...“, darauf nannte sie nach einiger Zeit; „as ...“, völlig zitternd sagte sie es leise. Die Königin überlegte und setzte die Silben zusammen.

Dieser Dichter geht schon recht raffiniert mit der Sprache zur Zeichnung innerer Befindlichkeiten um. Hier bildet er mit dem Gestammel die seelische Unruhe bestens ab. Auch den Sprecherwechsel innerhalb der Verszeile wendet er hier und anderenorts schon an – wie der Autor des ungefähr gleichzeitigen *Jeu d'Adam* (s. Kap. 19). Etwa 1600 Verse sind nötig, um die ganze Liebesepisode zu gestalten, die kaum äußere Handlung enthält: gegenseitiges Erblicken, Ausfertigung eines Briefes, Absendung mit Hilfe eines Pfeiles, Empfang und Lesen des Briefs. Den Rest füllen Beschreibungen, Dialoge, endlose Monologe mit einem einzigen Thema, der Liebe mitsamt ihren Gründen und Wirkungen. Das macht mehr als ein Sechstel der 10156 Verse des Wer-

kes aus, die am Ende noch über Vergil hinaus die Hochzeit und den Antritt der neuen Herrschaft berichten. Das von Vergils Sinngemäßigkeit vorgesehene glückliche historische Ende – Aeneas wird zum Ahnvater von Romulus und Remus, den Gründern Roms – ist hier also zugleich das Happy-End einer Liebesgeschichte. Lavinias Liebe entspricht aber den ovidischen Prinzipien kaum weniger als die Liebe Didos. Der *Roman d’Eneas* gilt mit Recht als der erste erhaltene große Liebesroman des Mittelalters – ‚groß‘ freilich eher in quantitativer als in qualitativer Hinsicht – und mit seiner rhetorischen Kunstfertigkeit, die sich nicht zuletzt in der Beschreibungstechnik (besonders beim Grabmahl der amazonenhaften Königin Camilla) äußert, auch als erster Höfischer Roman im engeren Sinne.

Es gehört zu den Glücksfällen der Literaturgeschichte, daß ein Manuskript des Werks bald nach dessen Entstehung dem maasländischen Dichter **Heinrich (Heinric) von Veldeke(n)** in die Hände fiel. Dieses Manuskript ist uns nicht erhalten, wird aber kaum wesentlich von dem weithin gemeinsamen Text der neun erhaltenen Handschriften abgewichen sein (von denen eine, die Florenzer Hs., immerhin bis ca. 1200 zurückreicht). Heinrich hat vermutlich als erstes Werk eine Vita des hl. Servatius (um 1165/70) in niederrheinisch-limburgischer Schreibsprache verfaßt (s. Kap. 5), vielleicht in derselben eine Reihe von Liebesliedern und ab ca. 1170 den Großteil des mhd. *Eneasromans*. Aufgrund einer abenteuerlichen Geschichte des Autographs, welche der Epilog des Werks berichtet, dürfte der Abschluß des Werks erst in Thüringen zwischen 1184 und 1190 erfolgt sein. Vermutlich hat Heinrich schon in seiner maasländischen Zeit auf die überregionale mitteldeutsche Literatursprache Rücksicht genommen, sich ihr aber jedenfalls in seiner thüringischen Zeit vollends angeschlossen. Nur in dieser Form (hg. v. L. Ettmüller 1852, wiederabgedruckt in der zweisprachigen Ausg. v. D. Kartschoke 1986) ist der Roman auch (in 7 vollständigen und 7 fragmentarischen Hss., deren älteste nicht jünger als die Florenzer Hs. des afrz. *Eneas* sind) überliefert und von enormer Wirkung auf die mhd. Klassik gewesen. Gottfried von Straßburg referiert im *Tristan* die Meinung der Literaturkenner seiner Zeit (V. 4738 f.): *er inpfete das erste ris/in tiutscher zungen* „er propfte den ersten Zweig auf die deutsche Sprache“. Mit dieser Veredelung meint er die gesamte Metrik, Stilistik und Literaturtechnik, in erster Linie aber vermutlich die Einführung des überregional reinen Reims, wahrhaft eine ästhetische Neuerung ersten Ranges. In der Reihe der mhd. Romanautoren nimmt Heinrich von Veldeke durchaus eine vergleichbare Position wie der Verfasser des *Roman d’Eneas* in Frankreich ein. Ohne ihn sind die folgenden Werke der Klassiker nicht denkbar. Diese Großtat bleibt ihm unbenommen, auch wenn man die Neuerungen des mhd. gegenüber dem afrz. Aeneasroman im wesentlichen auf die formale und sprachliche Seite beschränkt sieht. Sie wirken sich als Verbreiterung insbesondere der diskursiven Partien aus (Gesamtumfang von 13528 gegenüber 10155 afrz. Versen). Inhaltliche Differenzen betreffen nur Nuancen. Die Liebe von Dido und Aeneas ist in beiden Romanen eine ziemlich einseitige Angelegenheit, nämlich für den Mann nur eine sexuelle. Als sie beide bei einem Gewitter in einer Grotte alleine blei-

ben, heißt es (V. 1523–26), er habe mit ihr seinen Willen gehabt, ohne zu große Gewalt anzuwenden, denn sie habe ihm alles gewährt, was sie längst begehrt hatte. Im mhd. Text wird die in dieser Situation erweckte sexuelle Erregung beim Manne deutlicher hervorgehoben. Er entdeckt Didos erotische Attraktivität und ergreift sofort die gute Gelegenheit der Einsamkeit (1845–56):

*vile schöne was diu stat.  
minneclichen her si bat,  
daz si in gewerde  
des si selbe gerde,  
(iedoch sprach si dar wider)  
und er legete si dar nider,  
alsez Venus geriet:  
sine mohte sich erwerben niet.  
her tete ir daz er wolde,  
sô daz her ir holde  
manliche behielt.  
ir wizzet wol, waz des gewielt.*

Sehr schön war die Stelle. Liebevoll bat er sie, ihm zu gewähren, was sie selbst begehrt hatte – gleichwohl sagte sie nein –, und legte sie dort hin, wie es Venus anriet. Sie konnte sich nicht wehren. Er machte mit ihr, was er wollte, so daß er ihre Gunst wacker erlangte. Ihr wißt sehr gut, was da Macht ausübte.

Der deutsche Bearbeiter nimmt es insgesamt mit der Anwendung der in der Lateinschule gelernten literarästhetischen Regeln und Mitteln noch genauer als sein französischer Gewährsmann. Das wirkt sich v. a. bei den Beschreibungen, Dialogen und Monologen aus, aber auch in der Liebeslehre. An der zitierten Stelle schärft er sozusagen die Erotik seiner Vorlage ovidianisch nach. Statt der Grotte erscheint ein Plätzchen unter einem Baum als Andeutung eines *locus amoenus*. Vor allem aber zitiert er die ovidische Maxime, ein bißchen Gewalt bei der sexuellen Vereinigung sei den Frauenzimmern stets willkommen (s. Kap. 17). Es scheint kaum gerechtfertigt, aus der Szene eine größere Eigeninitiative des Helden oder eine größere Frauenverachtung des deutschen Autors herauszulesen. Eine gewisse Misogynie ist der Liebesdoktrin Ovids eben inhärent. Daß Aeneas Dido dann so rasch und erbarmungslos verläßt, wird von beiden Autoren des 12. Jh. getreulich aus der *Aeneis* übernommen. *Ne puet laissir ne tant ne quant/le dit as deus ne lor comant* „Er kann auf keine Weise den Spruch der Götter oder ihren Befehl unbeachtet lassen“ (V. 1663 f.), lesen wir im afrz. Text und so ziemlich dasselbe bei Veldeke (V. 1963 f.; 1971). In beiden Fällen ist der Held betrübt und sich dessen bewußt, was sein Abschied für Dido bedeutet. Er weicht der höheren Gewalt, die im 12. Jh. allerdings nicht mehr als absolut gegeben ist, sondern nur dem heidnischen, also ‚falschen‘ Glauben des Helden zugesprochen werden kann, was den Autoren aber keinen Kommentar wert ist. Ihrer freien Gestaltung sind offenbar engere Grenzen gesetzt, als die meisten mediävistischen Interpreten wahrhaben wollen. Was sich der deutsche Bearbeiter aber nicht nehmen lassen wollte, ist eine Einbindung der gesamten Handlung in die Heilsgeschichte. Am Ende geht er im Bericht über die Gründung Roms bis zu Augustus, in dessen Friedensherrschaft die Erlösungstat Jesu Christi stattfand (V. 13397–428). Einen Anschluß der staufischen Herrschaft an die römischen Kaiser der Antike stellt er jedoch nicht her, obwohl er auf jene Herrschaft

in den Exkursen V. 8376–86 und V. 13221–252 (hier als Augenzeuge des Mainzer Hoffestes 1184) zu sprechen kommt.

Ein solcher literarischer Glücksfall ist beim Transfer der afrz. Antikenromane ins Deutsche nur einmal eingetreten. Der *Thebenroman* ist hier gar nicht bearbeitet worden, der *Trojaroman* zwar doppelt, doch ohne einen auch nur annähernd ähnlichen literarhistorischen Stellenwert wie Veldekes *Eneasroman* zu erlangen (s. u.). Der *Roman de Troie* ist von den drei ‚normannischen‘ Romanen zwar nicht der technisch ausgefeilteste, aber der inhaltlich originellste, der längste und der international erfolgreichste. Zugrunde liegt auch kein literarisches Kunstwerk wie *Aeneis* und *Thebais*, denn Homers *Ilias* war dem Mittelalter, sofern überhaupt, nur in der lat. Kurzfassung des Baebius Italicus (*Ilias latina* vor 68 n. Chr.) bekannt. Doch zwei, man darf schon sagen, Machwerke, die oben genannten spätantiken kurzen Prosaberichte von zwei angeblichen Augenzeugen (anstatt des „Lügners“ Homer, der ja kein Zeitgenosse des Geschehens war und zudem Götter den Ablauf bestimmen ließ), vermittelten alle wichtigen ‚Fakten‘ des Trojanischen Krieges mit Vor- und Nachgeschichte. Diesen Pseudochroniken, die die heidnische Mythologie eliminieren, folgte auch Joseph Iscanus (s. Kap. 7). Während dieser jedoch die Fülle der erzählten Fakten weithin nur andeutet und als bekannt voraussetzt, bleibt sie in der afrz. Behandlung nicht nur erhalten, sondern wird durch ausführliche Beratungen, Gesandtschaften, Empfänge, Reden und Minnehandlungen auf einen Gesamtumfang von über 30000 Versen erweitert. Der Autor, **Benoît de Sainte-Maure**, nennt sich nach einem Ort in der Nähe von Tours, war gewiß Kleriker, schrieb seinen *Roman de Troie* um 1165 vermutlich für Königin Eleonore (Ausg. v. Constans 1904–1912; Auszüge hg. v. E. Baumgartner & F. Vieillard 1998) und außerdem bald anschließend für ihren Gatten, König Heinrich II., eine afrz. Normannenchronik in Versen (s. Kap. 7). Er behauptet, der lat. Vorlage getreulich zu folgen. Die uns inzwischen aus den anderen Antikenromanen vertraute *interpretatio christiana et mediaevalis* bringt aber auch hier erwartungsgemäß mittelalterliche Kampfesweisen, ritterliche und höfische Konventionen des Redens, Essens, Trinkens, Kleidens, v. a. aber der Geschlechterbeziehung herein. In den Kampfpausen zwischen den 23 großen Schlachten entfalten sich nicht nur Verhandlungen, sondern auch Liebesaffären, am eindrucksvollsten die zwischen Briseis und Troilus bzw. Diomedes und die zwischen Polyxena und Achill. Achills (bei einer Totenfeier für Hector) entfachte Leidenschaft für die jüngste Tochter des Priamus, sein vergeblicher Versuch, die Griechen zu einer Aufgabe des Kampfes gegen Troja zu bewegen, um Polyxena von ihren Eltern zur Ehe zu bekommen, ist ganz bei Dares vorgegeben (samt dem tödlichen Ausgang für beide) und wird von Benoît nur durch Beschreibungen der Liebeswunde und durch Liebesmonologe Achills erweitert. Hinzu erfunden aber ist die zweifache Liebe der Briseida. Bei Homer war Briseis die Gefangene und Sklavin Achills. Bei Benoît wird sie zur Tochter des trojanischen Sehers Calchas, der sie bei seiner Flucht zu den Griechen bei ihrem Geliebten Troilus in Troja zurückläßt, jedoch dann wieder gegen trojanische Gefangene austauscht und zu sich holt. Troilus, ein Sohn des

Priamus, wird bei Homer nur nebenbei erwähnt, bei Dares aber zu einem großen trojanischen Helden neben Hector; er verwundet sogar Achill, wird von diesem aber schließlich im Kampf heimtückisch ums Leben gebracht. Briseida, untröstlich über ihre Trennung von Troilus, wird zur Auslieferung prächtig herausgeputzt und weggeführt. Der Erzähler vermerkt jedoch, dieser Schmerz werde nicht andauern und rasch einer neuen Freude weichen, und weitet dies zu einer veritablen Frauenschelte aus, von welcher nur eine ungenannte mächtige Hausherrin eines mächtigen Königs – höchstwahrscheinlich Königin Eleonore – ausgenommen wird, mit Verweis auf die im Buch der Sprüche des Alten Testaments hochgepriesene so seltene, tugendstarke Ehefrau. Nach heißen, tränenreichen Treueschwüren der Liebenden wird Briseida den entgegenkommenden fünf griechischen Rittern übergeben, unter ihnen Diomedes, dem Sohn des Tydeus, „der zuvor große Mühe aufbringen wird, ehe er sie alleine küßt und ihr beiliegt“ (V. 13530: *Qui ainz en soferra grant peine/ Qu'il sol la best ne qu'il i gise*). Diomedes beginnt sogleich eine lange feurige Werberede. Briseida, *saive et proz* „klug und sittsam“, antwortet in kurzen Worten, *a briés moz* (13617f.), die immerhin noch 62 Verse umfassen, in ganz ähnlichem Sinne wie Antigone im *Thebenroman*, verweist aber vor allem auf ihre augenblickliche, völlig neue Situation unter den Feinden, die eine Liebesbeziehung ausschliesse. Wenn sie sich aber vielleicht doch einmal zu einer solchen entschließen könnte, wäre er ihre erste Wahl. Das gibt Diomedes große Hoffnung. Briseida wird allseits ungemein bewundert und fühlt sich im Lager der Griechen sehr wohl, während die Kämpfe weitergehen. Diomedes aber erleidet die bekannten Liebesqualen. Je mehr er schmachtet, um so stolzer zeigt sich die Angebetete, überläßt ihm aber immerhin als Zeichen ihrer Huld ihren rechten Ärmel (V. 15176f.). Diomedes und Troilus treffen in den Schlachten mehrfach aufeinander. Als Diomedes, von Troilus schwer verwundet, vom Platz getragen wird, wird ihm vom Gegner höhnisch die untreue Geliebte übereignet und anvertraut (V. 20080–102). Als Briseida von der Todesgefahr des Anbeters hört, wird sie ihrerseits von der Liebe übermannt, obwohl sie sich ihrer schändlichen Untreue wohl bewußt ist. In einem langen Monolog macht sie sich Vorwürfe, entscheidet sich aber trotzdem zur Hingabe (V. 20238–340d). Damit verschwindet sie aus der Geschichte. Sie spannungsreich aufzubauen macht sich Benoît keine Mühe. Zweimal gibt er sogar ausdrücklich durch Vorverweise den Ausgang bekannt, der erst mehr als 6000 Verse später eindeutig benannt wird. Trotzdem hat die Episode in der Literaturgeschichte Furore gemacht. In Europa bekannt wird sie v. a. durch die verbreitete lat. Prosabearbeitung des *Roman de Troie* in der *Historia destructionis Troiae* des Guido da Colonna von 1287, hernach immer wieder bearbeitet, bis hin zu Shakespeares Drama *Troilus and Cressida* (mit Einsatz des Namens von Agamemnons Sklavin Chryseis statt Briseis). Ursprünglich wohl vom Autor als mahnendes Exempel der notorischen weiblichen Unbeständigkeit gedacht, entfaltet es mit seiner moralischen Ambivalenz ein gewisses modernes Potential. Auf jeden Fall bietet der Trojastoff reiche diskursive Entfaltungsmöglichkeiten ebenso wie die immer wiederkehrenden Beschreibungen von Personen, Prunkgemä-

chern, Edelsteinen, Grabmälern, Automaten etc. Das Publikum hat das alles sehr geschätzt. An die 50 Hss. (von ca. 1200 bis ins 15. Jh.) sind bekannt. Im Auftrag des Landgrafen Hermann I. von Thüringen (1190–1217) bearbeitet der Kleriker **Herbort von Fritzlar** Benoïts ca. 30000 Verse in ca. 18500 Versen, setzt also der üblichen Bearbeitungsmethode der Verbreiterung die *abbreviatio* entgegen, nimmt dazu auch lat. Kurzfassungen der Trojageschichte zum Vorbild, ohne jedoch auf stoffliche Erweiterungen ganz zu verzichten. Die knappe Erzählweise im *Liet von Troye* erzielt mitunter komische Effekte, deren ästhetischen Wert man unterschiedlich werten kann (vgl. Bauschke, in: GLMF IV, 2014, S. 134–139). Wiederum umgekehrt verfährt der Berufsdichter **Konrad von Würzburg** (ca. 1235–1287), der für ein städtisches Publikum in Basel ab ca. 1281 seinen *Trojanerkrieg* schreibt und bei seinem Tod unvollendet hinterläßt. Da ist er erst beim Beginn der vierten Schlacht (von 23), aber schon bei Vers 40424 angelangt, was etwa einer Verdreifachung des Umfangs gegenüber Benoît entspricht. Hat schon dieser von modernen Editoren und Interpreten herbe Kritik für seinen Wortreichtum einstecken müssen, so wirken die Versuche der Aufwertung von Konrads noch viel breiterem Werk in der neuesten Forschung teilweise etwas gewaltsam, müssen sie doch die Verabsolutierung des Ästhetischen, das selbst die grausigen Leichenberge und Blutströme durch Metaphern und Vergleiche in Licht, Glanz und Pracht auflöst, als Gipfel der Kunst anerkennen. Deutlich billiger gibt es da **Jacob Maerlant** in seiner *Historie van Troyen* von ca. 1264. Ihm geht es nur um die korrekte Wiedergabe der Quellen, sofern er sie für historisch korrekt hält. Dazu korrigiert er auch den von ihm für nicht ganz zuverlässig gehaltenen Roman Benoïts immer wieder anhand lat. Zusatzquellen. Zu diesen gehört auch Vergils *Aeneis*, die er komplett nach-erzählt. Er fühlt sich weit eher als Historiograph denn als Romancier (vgl. G. Claasens, in: GLMF IV, 2014, S. 156–166). Als ein solcher hätte er mit seiner äußerst schlichten Ausdrucksweise vor Konrads Augen gewiß keine Gnade gefunden, hätte dieser von jenem gewußt. Beliebte waren beide Bearbeitungen, Konrads Roman geradezu ein ‚Bestseller‘: Über dreißig Hss., davon sechs weitgehend vollständige, sind bekannt (von Maerlants Werk 11 Hss., davon 1 fast vollständige).

Von den Seitentrieben der Gattung des Antikenromans sei nur *Athis et Prophilias* beiläufig erwähnt. Nach neuesten Forschungen (vgl. GLMF V, 2010, S. 12–16) könnte die Kurzfassung dieses Romans (5643 V.) schon ca. 1165/70, also sehr bald nach dem *Roman de Troie*, die Langfassung mit über 20000 Versen einige Jahre danach abgefaßt sein. Von dieser gibt es auch eine deutsche Bearbeitung, von der aber nur ca. 1550 V. in Fragmenten dreier Handschriften auf uns gekommen sind. In der afrz. Langfassung nennt sich als Autor ein Alexandre, den man versuchsweise mit Alexandre de Paris gleichsetzen wollte, der jedoch sangbare Alexandriner verwendet, nicht wie hier paargereimte Achtheber. Die zugrundeliegende Freundschaftssage ist der *Disciplina clericalis* des Petrus Alfonsi (s. Kap. 17) entnommen (Exempel II). Der erste, den beiden Fassungen weithin gemeinsame Teil des Romans, enthält heroische Freundschaftsbeweise (Verzicht auf die Gattin zugunsten des Freundes, der dann dem Freund das Le-

ben rettet), der zweite Teil die kriegerischen Folgen der Liebe von Athis und Gaiete, der dritte (wo das Grundthema überwuchert wird) weitere Heldentaten der Freunde, aber v. a. anderer Krieger. Bei Petrus Alfonsi sind die Freunde zwei orientalische Kaufleute aus Ägypten bzw. aus Bagdad, bei Alexandre dagegen antike Adelige aus Athen bzw. Rom. Wichtig scheint bei dieser Konstruktion nur die Verbindung der *clergie*, die ursprünglich in Athen zu Hause ist, mit der *chevalerie* in Rom, von wo beide nach Frankreich gelangen, da Remus, der Bruder des Romulus, Reims gründet. Die reale antike Geschichte spielt kaum herein. Nur Athis könnte ein antiker Name sein (aus dem *Roman de Thèbes* oder der *Thebais*?). Die Schlachtbeschreibungen verdanken viel dem *Roman de Troie*, die Minneepisoden dem *Roman d'Eneas*. Der Erfolg dieses inhomogenen Werks (12 Hss.) ist nicht ganz leicht verständlich.



Zu diesen Ablegern des antiken Stammes tritt schon um 1150 ein aus keltischen Mythen und Sagen erwachsener Roman in Konkurrenz, mit dem sozusagen erstmals das Mittelalter ganz zu sich selbst kommt. Jener gewiß noch von mündlichen Varianten begleitete schriftliche Roman von ca. 1150, die sogenannte *Estoire de Tristan*, ist allerdings gänzlich verloren und nur aus späteren Bearbeitungen, v. a. dem *Tristrant Eilharts von Oberg* rekonstruierbar. An jene *Estoire*, aber auch an verlorene Seitentriebe der Sage schließen direkt und indirekt eine ganze Reihe weiterer Versionen in französischer, dann auch in deutscher, italienischer, englischer, skandinavischer und tschechischer Sprache an. Für sie alle – deren sich die Forschung eifrigst angenommen hat (die Bibliographie bei Stein 2001 enthält ca. 4000 Titel) – kann ich nicht einmal zwanzig Seiten reservieren. Beiseite bleiben muß (außer den spätmittelalterlichen Werken) von vornherein die sog. „version commune“ des *Tristan* (Fragment v. ca. 5000 V. in Paris, B.N. ms. fr. 2171) des Spielmanns **Beroul** von ca. 1170(?), obwohl sie etliche Züge der *Estoire* besser als Eilhart bewahrt haben dürfte. Auch Eilharts Fassung soll hier nur die afrz. Quelle repräsentieren, ohne Eilharts mögliche Abweichungen, Auslassungen und Zutaten weiter zu beachten. Die unzureichende Überlieferung (nur vier alte Fragmente und drei sehr späte vollständige Hss.) und die Unsicherheiten in Lokalisierung (Braunschweiger Hof Heinrichs des Löwen?) und Datierung des Dichters (Ende 12. Jh.?) können ebenfalls nicht diskutiert werden. Erzählt wird etwa folgendes (die Schreibung der Namen wechselt in den Hss. u. Fassungen; in Klammern hier die Form bei Beroul (B), soweit dort vorhanden):

- I. Eltern (51–139): König Marke (B: Marc) herrscht in Tintajol über Cornwall. Im Krieg kommt ihm Rivalin von Lohnois zu Hilfe, um Markes Schwester Blancheffur zu gewinnen, und entführt sie, da sie sich ineinander verliebt haben. Sie stirbt auf See an der Geburt ihres Sohnes Tristrant (B: Tristrans), den Rivalin seinem getreuen Vasallen Kurvenal (B: Governal) zur Erziehung übergibt.
- II. Kindheit und Jugend (140–370): T. lernt die ritterliche Kampftechnik, Sportarten, gute Sitten, das Spiel von Musikinstrumenten. Herangewachsen kommt er inkognito zu seinem Onkel Marke.

III. Morold (371–1050): Seine Identität enthüllt er erst nach der Schwertleite, um die Erlaubnis zu erlangen, gegen Morold (B: Morhout) zu kämpfen, den starken Mann Irlands, Bruder der Königin Isalde (B: Iseut, Yseut), der Tribut von Cornwall fordert. Beim Zweikampf auf einer kleinen Insel fällt Morold. T. wird von Morolds vergiftetem Schwert tödlich verletzt, kann aber zu Marke zurückrudern. Morolds Leiche wird nach Irland gebracht, in der noch ein Schwertstück steckt, das Isaldes gleichnamige Tochter trauernd aufbewahrt. Nur diese jüngere Isalde könnte T.s Wunde heilen. IV. Heilung (1051–1356): T., dahinsiechend, läßt sich in einem Boot mit Schwert und Harfe auf die See hinaustreiben und gelangt infolge eines Sturmes nach Irland, gibt sich als ein Kauf- und Spielmann aus, wird auf Wunsch des Königs von dessen Tochter geheilt und nach seiner Rückkehr von Marke als Erbe eingesetzt, was den Neid der Barone weckt. V. Brautfahrt (1357–1590): Marke soll zur Ehe überredet werden. Ein Schwalbenpaar läßt ein goldenes Frauenhaar fallen. Marke will nur die Besitzerin dieses Haares heiraten. T. will sie suchen, um dem Verdacht zu entgehen, er habe dem Onkel die Ausrede eingegeben. Als er durch einen Sturm wieder nach Irland verschlagen wird, kann er nur durch Trug und Bestechung dem Tode entgehen, denn der König läßt ja Morolds wegen alle ankommenden Kornen umbringen. T. nennt sich Tantris. VI. Drachenkampf (1591–1876): Dem Töter des Drachen, der das Land verwüstet, wird die Königstochter versprochen. T. erschlägt ihn und schneidet ihm die Zunge heraus, bricht aber ohnmächtig zusammen. Der Truchseß haut dem Drachen den Kopf ab und fordert den Siegespreis. Man glaubt ihm nicht und findet den wahren Sieger, den die Königin gesundpflegt. VII. Wiedererkennung und Gerichtstag (1877–2306): Die junge Isalde erkennt T. anhand des Schwertes, will es dem Vater melden, steht auf Rat Brangänes, ihrer vertrauten Hofdame, zur Abwehr des Truchsessens davon ab. T. entlarvt beim Gerichtstag den Betrüger, der feige auf einen Zweikampf verzichtet und den Betrug zugeht. T. erhält Verzeihung für die Tötung Morolds und die Hand der Königstochter, wirbt aber um sie für Marke, da er in ihr die Frau mit dem Goldhaar erkannt hat. VIII. Minnetrank (2307–2724): Während der Überfahrt kredenzt bei einer Rast am Strand ein Kammermädchen versehentlich T. und I. den Liebestrank, welchen die Königin Brangäne (B: Bregain) für die Brautnacht von Isalde und Marke mitgegeben hatte. T. und Isalde verfallen der Liebeskrankheit, die ohne Heilung nach einer Woche tödlich wäre. Der sexuelle Liebeszwang dauert vier Jahre, die Zuneigung lebenslang. Zur Rettung des Lebens ermöglicht ihnen Brangäne ein erfülltes Liebesleben während der Seefahrt. IX. Brangäne (2725–3080): Da Isalde nicht mehr Jungfrau ist, überredet sie Brangäne, sie in der Hochzeitsnacht mit Marke zu ersetzen, der im Finstern den Tausch nicht merkt. I. fürchtet jedoch Verrat, dingt Mörder für Brangäne, die die Tat aber nicht zu begehnen vermögen, bereut schließlich und versöhnt sich mit Brangäne. X. Geheimes listenreiches Liebesleben (3081–3625): Barone bei Hofe bekommen aber Wind von dem Ehebruch, zeigen ihn beim König an, der Küsse der beiden beobachtet und T. verbannt. Durch übersandte Geheimzeichen verabreden T. u. I. ein Stelldichein im Baumgarten. Marke erfährt davon, verbirgt sich im Wipfel eines Ölbaums, wird aber bemerkt und durch listige Reden von der Unschuld der Liebenden überzeugt. XI. Entdeckung, Verurteilung, Rettung (3626–4490): Markes Verdacht wird wieder wach; er läßt T. eine Falle durch Mehlstreuen zwischen seinem und Isaldes Bett stellen. T. merkt es, versucht einen Sprung, der jedoch zu kurz ausfällt, und wird wie I. zum Tode verurteilt. Auf dem Weg zum Richtplatz bittet T., in einer Kapelle beten zu dürfen, springt aus dem Fenster ins Meer, überlebt und kommt noch rechtzeitig, I. zu retten, die einem leprakranken Herzog zu Schändung und Tötung überlassen wird. XII. Waldleben und Trennung (4491–4994): T. u. I. fliehen mit Kurvenal und dem Jagdhund Utant (B: Husdent) in die Wildnis und verbringen ein armseliges Leben, ständig auf der Flucht. Sie werden von Marke in einer Laubhütte im Schlaf entdeckt, doch hat T. aus Vorsicht jede Nacht sein Schwert zwischen sie gelegt. Marke ist gerührt, vertauscht das Schwert und legt seinen Handschuh auf Isalde. Die Liebenden ziehen weiter und kommen zu Ugrim (B: Ogrin), dem Beichtvater Markes. Ugrim fordert zur Buße ihre Trennung, was erst nach vier Jahren möglich ist,

und vermittelt die Rückkehr I.s zu Marke. T. aber wird verbannt, läßt nur seinen Hund bei I. XIII. Tristrant bei Artus (4995–5230): In der Bretagne am Hof des Königs Artus schließt T. mit Walwan (B: Gauvain) Freundschaft, der unter dem Vorwand eines Jagdausflugs nach Tintajol ein Wiedersehen der Liebenden ermöglicht. Der argwöhnische Marke übernachtet mit Frau und Gästen in einem großen Saal, läßt das Licht löschen und überall eiserne Wolfsfallen aufstellen. T. verletzt sich auf dem Weg zu I. schwer, wird aber nicht entdeckt, da alle Artusritter einander die gleichen Wunden zufügen. XIV. Isalde mit den weißen Händen (5231–6102): T. kommt zu König Havelin von Karahes, freundet sich mit dessen Sohn Kehenis an, kämpft mit ihm im Krieg, heiratet seine Schwester Isalde wegen ihres Namens, vermag aber die Ehe nicht zu vollziehen. XV. Das kühne Wasser (6103–7080): Beim Durchreiten eines Baches beklagt sich Ehefrau Isalde, daß das ihre Schenkel bespritzende Wasser kühner als T. sei. Um der Rache des Bruders Kehenis zu entgehen, zeigt ihm T. Isalde die Blonde, die weit schöner ist und sogar ihren Hund Utant besser behandelt als seine Schwester ihn. T. hat Gelegenheit, mit der Geliebten zu schlafen, während I.s Gefährtin durch Zauber Kehenis eine Liebesnacht nur vortäuscht. XVI. Tristrant als Aussätziger und Pilger bei Isalde (7081–7864): T. verkleidet sich so gut als Aussätziger, daß selbst I. ihn nicht erkennt und verprügeln läßt. Aus Zorn vollzieht nun T. seine Ehe. Doch I. schickt einen Boten. T. kommt als Pilger. XVII. Tristrant als Spielmann (7865–8582): T. soll von seinem toten Vater die Landesherrschaft übernehmen, reist aber zuvor zu Isalde. T. und Kurvenal entgehen als verkleidete Spielleute nur knapp der Verfolgung des Königs, nämlich durch glückliche Verwechslung mit richtigen Spielleuten. XVII. Tristrant als Narr (8583–9032): T. übergibt sein Erbreich Kurvenal und kehrt zu seiner Frau und Kehenis zurück, wird an dessen Seite im Krieg so schwer am Kopf verwundet und entstellt, daß er an Markes Hof als Narr lange unerkannt bleibt. Dann doch entdeckt, entkommt er. XVIII. Tod und Begräbnis der Liebenden (9033–9524): Durch T.s Rat kann Kehenis Ehebruch mit Königin Gariola begehen, wird jedoch der Tat überführt und erschlagen. T. erhält dabei eine tödliche Wunde durch einen vergifteten Pfeil, die nur I. die Blonde heilen kann. Sein Verwalter soll sie herbeiholen. Habe er sie an Bord, solle er weiße, wenn nicht, jedoch schwarze Segel setzen. Die Tochter des Verwalters will die Botschaft der weißen Segel überbringen, wird jedoch von T.s Ehefrau abgefangen, die tückisch von schwarzen Segeln spricht, worauf T. stirbt. Die beiden Isalden begegnen einander an der Bahre T.s. Die blonde Isalde besteht auf ihrer größeren Liebe und stirbt an T.s Seite. Marke erfährt von Zaubertrank und Tod und läßt die Leichen in Tintajol in einem gemeinsamen Grab beisetzen. Der Rosenstrauch und die Weinreben, die aus dem Grab wachsen, verschlingen sich unauflöslich ineinander.

Trotz der Länge der Inhaltsangabe sind etliche Details übergangen worden. Vor allem die zahlreichen Rückkehrabenteuer (mit tragikomischem Potential) nach der Trennung am Ende von Abschnitt XII folgen dem Prinzip der zumindest teilweise beliebigen Reihung und sind in der Tradition auch an Zahl und Art variiert worden. Nicht nur hier sind Zweifel an der Identität mit der *Estoire* berechtigt (deren Existenz übrigens sogar bestritten wurde – vgl. Wyss, in: GLMF V, 2010, S. 55 – schwerlich zu recht). Dieser dürfte in jedem Fall der gefälschte Reinigungseid Isoltes angehört haben, den Eilhart nicht bewahrt hat, wohl aber Beroul und die folgenden Versionen. Bei Beroul schwört sie im Beisein Markes und Arturs und ihrer Hofleute auf Reliquien, sie habe außer ihrem Gatten nur den Aussätzigen zwischen ihre Schenkel gelassen, der sie kürzlich über den Steg im Morast getragen habe, damit ihre Kleider nicht beschmutzt würden. Dieser Aussätzige ist natürlich der verummte Tristrant gewesen, den sie heimlich hinbeordert hat.

Die Grundstruktur der Geschichte stammt aus den Tiefen traditionellen volkstümlichen Erzählens: Dem Stärksten gebührt die Schönste, wird ihm aber durch widrige Umstände oder Täuschung vorenthalten. Eine Variante liegt im *Nibelungenlied* (s. Kap. 8) vor. Siegfried ist nach einem alten Heldenschema als der Stärkste der Stärksten bestimmt, die aber schemawidrig nicht zugleich die Schönste ist. Da er aber die Schönste liebt, greift er zum Trug, was ihn das Leben kostet. In einer nordischen Version wird Brynhilds Wunsch, nur den tapfersten aller Männer, der den Feuerwall durchdringt, zu heiraten, heimtückisch durchkreuzt (s. Kap. 20). Siegfried wie Tristan lassen sich dabei freiwillig als Stellvertreter in der Brautwerbung für einen anderen Mann ‚mißbrauchen‘. Im *Tristan* bricht sich die Liebesbindung an die Schönste dann aber durch den magischen Trank gewaltsam Bahn. Dabei kommt dem Helden auch eine Funktion als Heilsbringer (Drachentöter etc.) zu. Im Tristanstoff treten noch zwei speziell keltische Motive hinzu, die ziellose Seefahrt (irisch *immram*) und die Flucht zu zweit in die Wildnis (irisch *aithed*). Zweimal erweist Tristan sich als der Tapferste, gelangt zweimal, nur von den Meereswogen gelenkt, nach Irland, wird zweimal geheilt und vor der Rache bewahrt. Marke wird zur Heirat gezwungen, mehr oder minder auch Tristan zur Werbung für Marke. Die geschlossene Ehe aber ist eine geheiligte rechtliche Institution. Auch der Ehebruch erfolgt nicht willentlich, sondern durch lebensbedrohlichen Zauber. Zur Realisierung des Liebeslebens scheuen die Liebenden nicht vor List und Gewalt zurück; Marke seinerseits geht bis zur äußersten Grausamkeit. Die Liebenden fliehen in die Einöde, unterwerfen sich dann aber dem Bußgebot eines Einsiedlers. Die Rückkehr ins ‚ordentliche‘ Leben aber scheitert, so auch Tristans Ehe. Die Liebenden bleiben erotisch aneinander gekettet. Nochmals könnte Tristan von Isolde geheilt werden, doch die Ehefrau verhindert es durch Trug. Die Geliebte stirbt über der Leiche des Geliebten. Ansätze zu einer Gesamtstruktur der Geschichte ergeben sich aus den Motivdopplungen, doch erreicht sie keine Geschlossenheit wie bei Chrétien de Troyes (s. Kap. 10). Die Beschränkung der bereits nach kurzzeitiger Trennung tödlich wirkenden Liebeskrankheit auf vier Jahre wirkt fast modern psychologisch, wird aber mit magischer Kraft erzeugt und mit einer moraltheologischen Wertung verbunden, die auch die Buße auf vier Jahre begrenzt. Über Stil und Erzählweise der verlorenen *Estoire* können wir gar nichts sagen. Viele ihrer Szenen und Motive haben sich jedoch vielen folgenden Jahrhunderten unauslöschlich ins Gedächtnis eingegraben wie nur wenige aus dem 12. Jh. Die Geschichte gehört in ihren Grundzügen bis heute zum lebendigen Kulturerbe Europas.

#### \*Thomas von Britannien / Gottfried von Straßburg: *Tristan*

Vom afrz. Werk des Thomas (Ausg. u. Übers. v. Haug, in: Gottfried von Straßburg 2011) haben wir nur Fragmente aus sechs Hss. mit ca. 3300 V. Den Rest müssen wir aus fremdsprachigen Bearbeitungen rekonstruieren. Es sind dies, abgesehen von dem sehr stark kürzenden mittelenglischen *Sir Tristrem* (um 1300; 304 elfzeilige Strophen),

der von Gottfried von Straßburg um 1210 mit dem Vers 19548 abgebrochene *Tristan* und die altnordische *Saga von Tristram und Isond/Tristrams saga ok Ísondar* von Bruder Robert, datiert auf 1226 (ca. 100 Seiten Prosa in der modernen Ausgabe). Den Namen Thomas verraten sowohl die Fragmente wie die Bearbeiter, von denen aber nur Gottfried ihn *von Britanje* nennt, was die Kleine oder – doch eher – die Große Britannia meint. London wird von Thomas als die beste Stadt der Christenheit gepriesen (V. 2651 f.). Vier der afrz. Handschriftenfragmente liegen in England. Vermutlich hat Thomas am Hof König Heinrichs II. und der Königin Eleonore in den 1170er Jahren gearbeitet. Die Rekonstruktion der fehlenden Teile des afrz. Werks aus den Bearbeitungen ist deshalb besonders heikel, da Gottfried mit Thomas zwar die klerikale Ausbildung, die rhetorische Schulung und den höfischen Geschmack teilt, aber in seinem unvollendeten Werk nur wenige afrz. Verse bearbeitet hat, die sich handschriftlich erhalten haben, Bruder Robert dagegen nicht wie Gottfried die Vorlage erweitert, sondern sie mehr oder minder – der Sagatradition entsprechend – auf das Faktengerüst reduziert (s. Kap. 20). Wenigstens dieses glauben wir so einigermaßen zu kennen. Da hierin Thomas, Gottfried und Robert weitgehend übereinstimmen, scheinen die immer aufs Neue in der Forschung geäußerten Zweifel an Gottfrieds im Prolog, V. 135–166, prätendierter geradezu historiographischer Suche nach der einzig richtigen Quelle, die er bei Thomas, *der aventure meister* (V. 151), gefunden habe, unberechtigt. Wir verbuchen also ohne große Bedenken die Abweichungen Gottfrieds auf der Ebene der Handlung, der Geschichte, der *histoire*, von Eilharts hypothetischer Vorlage, der *Estoire*, als Neuerungen des Thomas, soweit wir nicht über widersprechende Daten verfügen. Da ist zuerst eine neue Vorgeschichte und Exposition der Hauptgeschichte zu verzeichnen (Gottfried 245–5866):

I. Rivalin und Blanscheflur (245–1790): Rivalin Kanelengres, der junge Herr von Parmenie, führt Krieg gegen seinen bretonischen Lehensherrn, Htzg. Morgan. In einem Waffenstillstand reist er mit 12 Freunden per Schiff nach Tintajol zu König Marke von Cornwall u. England. Er und Blanscheflur verlieben sich bei einem Maienfest unsterblich ineinander. Rivalin wird im Krieg lebensgefährlich verletzt, aber von Blanscheflur, die sich verkleidet zu ihm schleicht, durch ihre Umarmung geheilt. Dabei wird sie schwanger. Da er wieder gegen Morgan kämpfen muß, entführt er sie, heiratet sie auch, fällt aber im Krieg. Vor Schreck erleidet sie eine Frühgeburt und stirbt vor Schmerz. II. Erziehung (1791–2148): Rivalins Marschall, Rual, und seine Frau geben das Kind als eigenes aus, um es vor der Rache Morgans zu bewahren, lassen es auf den Namen Tristan (Assoziation mit afrz. *triste* – die Namensformen *Tristran* und *Tristan* variieren in den Hss.) taufen. Erziehung bis zum siebenten Jahr durch die Mutter, bis zum vierzehnten durch einen gelehrten Erzieher. Reise durch fremde Länder; Ausbildung in allen Künsten, Sprachen und Fertigkeiten. III. Entführung (2149–2758): Rual besucht mit seinen Söhnen ein norwegisches Kaufmannsschiff im Hafen von Kanoel. T. bleibt mit seinem Meister Kurneval an Bord, spielt Schach, wird entführt. Ein Sturm veranlaßt die Entführer, T. an Land zu setzen, zufällig in Cornwall. IV. Jagd (2759–3378): T. trifft auf die Jäger des Königs, verblüfft sie durch weidgerechtes Zerlegen eines Hirsches, behauptet, ein von zu Hause entfloherer Kaufmannssohn zu sein. Marke faßt Zuneigung zu ihm, macht ihn zu seinem Jägermeister. V. Der junge Künstler (3379–3756): Marke hält ihn wie einen eigenen Sohn. T. übertrifft einen berühmten walisischen Harfenspieler im Singen u. Spielen. VI. Wiedersehen

mit Rual und Schwertleite (3757–5068): Rual kommt nach vierjähriger Suche völlig verarmt an Markes Hof. Beim anrührenden Wiedersehen wird T.s Identität aufgedeckt. Marke will seinen Neffen als seinen Erben einsetzen. Tristans Schwertleite (bei Robert drei Sätze, bei Gottfried ca. 500 V. – s. u.). VII. Heimfahrt und Rache (5069–5866): T. kehrt mit Rual nach Parmenie zurück, erschlägt Morgan. Ruals Entsatzheer bringt den Parmeniern den Sieg. T. übergibt die Herrschaft dem getreuen Marschall und kehrt an Markes Hof zurück.

Der folgende Mittelteil der Geschichte scheint seit Anfang der Tradition am wenigsten Varianten aufgewiesen zu haben und auch von Thomas nicht grundlegend angetastet worden zu sein. Der Moroldkampf hat dieselben Konturen. Die Heilkunde ist vorerst die besondere Kunst der Königin Isolt (bei Thomas und Gottfried mit oder ohne *l* geschrieben), nicht ihrer Tochter. Da auch der sieche Tristan von dieser Kunst erfährt, entschließt er sich zur Fahrt nach Irland. Die ursprünglich mythische Ausfahrt ins Ungewisse entfällt somit, nicht aber in der Saga, so daß vielleicht erst Gottfried hier rationalisierend eingegriffen hat, der auch gegen die Sagenvariante von dem goldenen Frauenhaar ausdrücklich als falsche Überlieferung polemisiert. Erst vor Develin (Dublin) angekommen, läßt sich Tristan mit einer Harfe in einem Boot aussetzen. Die zweite steuerlose Seefahrt bei der Brautwerbung findet sich freilich auch in der Saga nicht mehr, da hier wie bei Gottfried Tristan in Tintajol begeistert das Lob der jungen, blonden Isolt verkündet und die Barone diese daraufhin als Braut Markes vorschlagen. Bei der Entdeckung des Schwerts, von dem ein Splitter in Morolds Leiche zurückgeblieben war, will die junge Isolt Tristan im Bad erschlagen, wird aber von ihrer Mutter daran gehindert. Der Liebestrank ist auch in dieser Fassung ein Angelpunkt der Geschichte, hat hier aber unbegrenzte Wirkung, wenngleich ohne ausgesprochen krankhafte, lebensbedrohende Züge, ist also zugleich verabsolutiert und höfisiert. Am Hof kommt die Szene der Entführung Isolts durch einen irischen Sänger infolge eines voreiligen Versprechens des Königs neu hinzu. So entsteht für den Retter Tristan die Gelegenheit einer Liebesvereinigung mit Isolt, ehe er sie Marke zurückbringt. Im weiteren listenreichen Ehebruchsleben ändern sich gegenüber der Vorstufe Namen und Personen der Gegenspieler. Vor allem gibt es hier auch einen eifersüchtigen Rivalen, Marjodo. Die (erste) Baumgartenszene (wo auch etwas von Thomas' eigenem Text erhalten ist) bleibt in Grundzügen gleich, weicht in Details aber ab. Viel markanter sind die Änderungen beim Reinigungseid. Dieser muß hier durch ein Gottesurteil bestätigt werden. Isolt muß ein glühendes Eisen anfassen, was ihr jedoch ohne Brandwunden gelingt. Gott gewährt dieses Wunder, da sie ja die Wahrheit beschwört, sie habe keinem anderen Manne in den Armen gelegen als ihrem Gatten und dem Pilger, der sie vom Schiff ans Ufer getragen habe und mit ihr dort gestürzt sei. Diese Szene mit dem verkleideten Tristan ist aber analog inszeniert wie bei Beroul, Gott also der Komplize eines Betrugs. Das Todesurteil für die Liebenden, die grausame Verschärfung der Strafe für Isolt und ihre Befreiung durch Tristan sind von Thomas getilgt und allein damit Marke wesentlich aufgewertet worden, der, als sein Verdacht neuerlich erwacht, die Liebenden bloß verbannt. Das armselige Waldleben der *Estoire* ist dann in eine Grotte in paradiesischer Landschaft verlegt, wo sich ein Leben

ohne Entbehrungen in freier Liebe entfalten kann. Markes Entdeckung der durch ein Schwert getrennten schlafenden Liebenden bleibt bis auf Nuancen bei Thomas erhalten. Doch die endgültige Trennung erfolgt völlig anders. Zusammen mit der zeitlichen Begrenzung des Liebeszwanges tilgt Thomas auch den Einsiedler und die Konversion, läßt vielmehr die Liebenden nochmals an den Hof zurückkehren und beim Liebesspiel in einem Baumgarten von Marke entdeckt werden. Ehe der König Zeugen holen kann, entflieht Tristan. Gottfried erzählt nun (V. 18405–19548) nur noch, wie Tristan nach Kriegsdiensten für das Römische Reich nach Parmenie zurückkehrt und mit Ruals Söhnen das bedrängte Herzogtum Jovelins von Karke befreit, sich mit dessen Sohn Kaedin (Thomas: Kaerdin; Eilhart: Kehenis) anfreundet und ernstlich erwägt, Isolt die Blonde durch eine Ehe mit Kaedins Schwester, Isolt mit den weißen Händen, zu vergessen. Mitten in dem Entscheidungsmonolog bricht Gottfrieds Text ab.

Der Inhalt des von Gottfried nicht mehr bearbeiteten Teils soll nur noch selektiv besprochen werden, obwohl wir davon weit mehr afrz. Text erhalten haben. Das Seelenleben der getrennten Liebenden interessiert Thomas mehr als die Wiedersehensabenteuer. Nur als Aussätzigen und als Pilger läßt Thomas Tristan da auftreten und manches anders erleben als in der *Estoire*. Neu bei ihm erscheint eine Art Replik der Minnegrotte. Tristan stättet eine Höhle mit kostbaren realitätsnahen Figuren aus Schmiedearbeit, darunter Bringvein und Isolt, aus und kehrt immer wieder zur Erinnerung und zur Umarmung der Isoldenfigur hierher zurück. Die Standbilder sollen auch Kaedin nach der Szene mit dem kühnen Wasser beweisen, daß die blonde Isolt schöner als seine Schwester und die sexuelle Enthaltensamkeit dieser gegenüber daher verständlich sei. Trotzdem verlangt ihr Bruder, die lebendigen Vorbilder zu sehen, insbesondere, weil er mit Bringvein schlafen will. Diese ersetzt bei Thomas die in der *Estoire* anders benannte Gefährtin Isolts, die sich dem Werbenden gar nicht wirklich hingeeben hatte. Bringvein tut dies jedoch auf Wunsch Isolts, nachdem sie Kaedin zwei Nächte mit Zauber hingehalten hatte. Es folgen diverse Mißverständnisse und Zwiste der beiden Frauen. Die ehebrecherische Affäre Kaedins fehlt. Statt dessen erhält Tristan die tödliche Wunde durch den vergifteten Pfeil anlässlich der Hilfe für Tristan den Zwerg (*li Nains*) bei der Rückgewinnung von dessen Gemahlin. Die letzten ca. 900 Verse von Thomas' Roman sind fast ohne Lücken erhalten, der größte Teil davon allerdings nur in einer Handschrift, und zeigen die hohe Kunst des anglonormannischen (?) Dichters. Die Schlußstranche reicht von V. 2326 bis V. 3144 des erhaltenen Textes. Hier ist Kaedin Tristans Bote an Isolt die Blonde, die einzige, die den Todwunden heilen könnte. Er solle sie an ihre große Liebe erinnern und, wenn er mit ihr zurückkomme, ein weißes Segel hissen. Dieses Gespräch belauscht jedoch seine Gattin, Isolt as blanches mains, mit der Tristan in dieser Fassung die Ehe nie vollzogen hat, und wird von rasender Eifersucht erfaßt – ganz gemäß dem Wesen der Frau an sich, wie der Erzähler vermerkt: *Cum de leger vent lur amur, De leger vent lur haür; E plus dure lur enimisté, Quant vent, que ne fait l'amisté* „So leicht, wie die Liebe über sie kommt, so leicht kommt auch ihr Haß; und ihre Feindschaft, wenn sie kommt, dauert länger als ihre Freundschaft“

(V. 2599–2602). Er schränkt zwar ein, ihm stehe dieses Urteil gar nicht wirklich zu, urteilt aber dann doch scharf (V. 2636): *La felunie el cuer li maint* „sie hält in ihrem Herzen am Bösen fest.“ Als die blonde Isolt die Nachricht Tristans erhält, macht sie sich sofort heimlich auf den Weg. Tristan fiebert ihr entgegen. Sie ist seine einzige Hoffnung. *Pur li est ço qu’il tant vit* „Ihretwegen nur bleibt er solange am Leben“ (V. 2821). Kurz vor dem Ende der Reise wird Isolts Schiff vom Wind zurückgetrieben. Ein gewaltiger Sturm erhebt sich, in dem Isolt zu sterben fürchtet und ihrer Angst in einem Klagemonolog von 80 Versen (V. 2887–2966) Luft macht. Es ist eines der üblichen rhetorischen Prunkstücke, zugleich aber das Psychogramm einer schwankenden, zerrissenen Seele. Isolt imaginiert verschiedene, teilweise geradezu absurde Todesszenarien. Sie wünscht sich in einem Atemzug den gemeinsamen Tod und Tristans Weiterleben, wenn er gar nichts von ihrem Tod auf See erführe, fürchtet aber dann wiederum Isolt mit den weißen Händen. Im Grunde aber scheint sie doch überzeugt, daß sie beide unauflöslich aneinander gekettet sind (Ausg. u. Übers. v. Haug 2011, V. 2907–14):

*De la meie mort ne m'est ren:  
Quant Deus la volt, jol vul ben.  
Mais tres que vus, amis, l'orrez,  
Jo sai ben que vus en murrez.  
De tel manere est nostre amur:  
Ne puis senz vus sentir dolur.  
Vus ne poez senz moi murir,  
Ne je senz vus ne puis perir.*

Mein Tod bedeutet mir nichts, wenn Gott ihn will, willige ich gerne ein. Aber ich weiß, Geliebter, wenn ihr davon hört, werdet ihr daran sterben. Von solcher Art ist unsere Liebe, daß ich kein Leid empfinden kann, ohne daß es auch das Eure wäre. Ihr könnt nicht sterben ohne mich, ich kann nicht ohne Euch zugrunde gehen.

Nach fünf Tagen können sie weitersegeln, dann aber hält wiederum eine Flaute sie just vor der Küste fest. Kaerdin läßt das weiße Segel hissen, doch Tristans Gattin meldet ihm voller großer Heimtücke (*grant engin*), das Segel sei schwarz. Da weiß Tristan, daß er sterben muß (V. 3032–42):

*Dunc dit: „Deus salt Ysolt e mei!  
Quant a moi ne volez venir,  
Pur vostre amur m'estuet murrir;  
Jo ne puis plus tenir ma vie;  
Pur vus muer, Ysolt, bele amie.  
N'avez pité de ma langur;  
Mais de ma mort avrez dolur.  
Ço m'est, amie, grant confort  
Que pité avrez de ma mort.“  
„Amie Ysolt“ treis feiz dit,  
A la quarte rent l'esprit.*

Dann sagte er: „Gott sei Ysolt und mir gnädig! Da Ihr nicht zu mir kommen wollt, muß ich aus Liebe zu Euch sterben; ich kann mein Leben nicht mehr festhalten; ich sterbe an Euch, Ysolt, meine Geliebte. Ihr erbarmt Euch nicht über mein Leid; aber mein Tod wird Euch schmerzen. Das ist mir, meine Geliebte, ein großer Trost, daß Euch mein Tod erbarmen wird.“ Dreimal sagt er: „Geliebte Ysolt“, beim vierten Mal gibt er den Geist auf.

Tristan stirbt also an einem Irrtum. Er glaubt, Isolts Liebe sei zu gering geworden und werde erst nach seinem Tode zur Reue wieder erwachen – fast die Haltung eines Selbstmörders. Als der Wind dann doch die Ankunft erlaubt, Isolt aber zu spät kommt, kann sie nicht sich, sondern nur den Sturm anklagen, ist aber sofort zum Tode entschlossen (V. 3114–24):

*Embrace le, si s'estent,  
 Baise la buche et la face  
 Et molt erstreit a li l'embrace,  
 Cors a cors, buche a buche estent,  
 Sun esprit a itant rent,  
 E murt dejuste lui issi  
 Pur la dolur de sun ami.  
 Tristrans murut pur sun desir,  
 Ysolt, qu'a tens n'i pout venir.  
 Tristrans murut pur su amur,  
 E la bele Ysolt par tendrur.*

Sie umarmt ihn, legt sich hin, küßt seinen Mund  
 und sein Gesicht und umschlingt ihn ganz eng,  
 Körper an Körper, Mund an Mund liegt sie ausge-  
 streckt, und so gibt sie ihren Geist auf und stirbt  
 an Schmerz um ihren Geliebten an seiner Seite.

Tristran starb an seinem Liebesverlangen, Ysolt  
 daran, daß sie nicht rechtzeitig kommen konnte.  
 Tristran starb an seinem Liebesverlangen, die  
 schöne Ysolt aus inniger Verbundenheit mit ihm.

Das unvergeßliche Tableau von den eng umschlungen sterbenden Liebenden dürfte, so-  
 fern die Datierung des afrz. *Lais* von Pyramus und Thisbe auf ca. 1160 stimmen sollte  
 (s. Kap. 13), von Thomas daraus (samt dem Reim *face: embrace*) entnommen, jedoch  
 dem wesensverschiedenen Motiv des Todes aus Liebesschmerz angepaßt worden sein  
 (vgl. Knapp 1979, S. 227). Im weiteren ist vermutlich im einzigen Textzeugen, der die  
 Schlußverse 3086–3144 überliefert, die Begräbnisszene ausgefallen. Robert berichtet,  
 Tristans Gattin habe die beiden auf zwei verschiedenen Seiten der Kirche bestatten las-  
 sen, damit sie auch im Tode getrennt bleiben sollten. Zum Beweis ihrer Liebe hätten sich  
 jedoch die aus den Gräbern hervorwachsenden Bäume mit ihrem Geäst über dem Kir-  
 chendach vereint – ein aus der alten Tristantradition eigenständig entwickelter Gedanke,  
 den man dem vorlagengetreuen nordischen Bearbeiter kaum zutrauen wird. Im Epilog  
 (V. 3125–3144) widmet Thomas (Tumas) das Werk allen Liebenden, guten wie schlech-  
 ten. Die Geschichte (*estorie*) sei die volle Wahrheit (*tute la verur*), ein Trost spendendes  
 Beispiel (*esemple*) für Unbeständigkeit, Unrecht, Leid, Schmerzen und Ränkespiele der  
 Liebe. Zumindest an dem Wahrheitsanspruch sollte man nicht zweifeln, da ihn Tho-  
 mas auch sonst im Werk durchaus ähnlich wie Gottfried (s. o.) erhebt. Er behauptet, ab  
 und an seien die anderen Erzähler *de la verur esluingné* „von der Wahrheit abgewichen“  
 (V. 2152), nur er also den historischen Fakten gefolgt. Auch glaubte er gewiß an Magie  
 und so auch an die Realität eines Liebestranks. Tristan und Isolt lieben einander nicht  
 von Anfang an wie bei Richard Wagner, so daß der Trank zum bloßen poetisch-narrati-  
 ven Zeichen dafür wird. Vielmehr ist er zugleich eine Tatsache und ein Symbol absoluter  
 Liebe. Die symbolische Ebene setzt sich in Tristans tödlicher Verwundung bei der Hilfe  
 in Liebeshändeln eines Freundes, in seinem Tod im falschen Glauben an die mangelnde  
 Liebe Isolts und schließlich in Isolts Tod an gebrochenem Herzen wegen ihres verstor-  
 benen Geliebten fort. Diese Art des Todes kannte Thomas vermutlich aus der *Chanson*  
*de Roland*, wo Rolands Verlobte dessen Schlachtentod nicht überlebt, sondern leblos zu  
 Boden sinkt. Ins *Rolandslied* ist das Motiv wahrscheinlich aus der lat. Legende gelangt.  
 Besonders irische heilige Jungfrauen wünschen sich von Gott erfolgreich den sündenlo-  
 sen Eingang ins ewige Paradies (vgl. Knapp 1979, S. 231–238).

Obwohl auch Thomas solche Legenden gekannt haben könnte, steht sein *Tristan*  
 jener Welt des Glaubens gar nicht nahe. Während die Forschung über den höfischen

Charakter des Werks heftig streitet, hat sich kaum eine Stimme für Thomas' Frömmigkeit erhoben. Wenn Köhler<sup>2</sup> 1970, S. 159, die Liebenden „ohne den Trost der Religion“, Bertau 1973, S. 445, sie „vor leerem Himmel“ sterben sieht, Payen 1970, S. 157, ihre Liebe sogar als heidnisch bezeichnet, müssen sie freilich die Gottesanrufungen der Liebenden für formelhaft oder gar ironisch halten. Zwei haben wir oben zitiert (V. 2908, 3032). Isolt bezieht sich in ihrem Monolog sogar ständig auf Gottes Willen (V. 2888, 2899, 2908, 2936, 2947, 2964). Sie weiß, *se Deu le vult, si estuet* „wenn Gott es will, muß es sein“ (V. 2936). Gütig oder gerecht empfindet sie ihn freilich gewiß nicht. Pessimistischer Fatalismus verdichtet sich zur Verzweiflung – besonders dann, wenn auch noch das nur in Roberts Bearbeitung erhaltene positive Schlußtableau ausfallen sollte. Von der oder dem Geliebten zu lassen, lebendig oder tot, kommt jedoch am Ende keinem der beiden in den Sinn. Die Macht dieser Liebe scheint letztlich jede physische Trennung zu überwinden. Vorher freilich, als Tristan endgültig ins Exil gehen muß, wird gerade der Ehebruchscharakter der Liebe zumindest für Tristan eine echte Bedrohung von innen. Er unterstellt Isolt, sie habe ihn in ihrer sexuellen Lust im Ehebett vergessen (V. 76), um den Gedanken sofort wieder zu verwerfen und dann doch wieder aufzugreifen. In Wahrheit kann Isolt jedoch „in ihrem Herzen an nichts anderes denken als daran: Tristan zu lieben“ (V. 703 f.: *ne puet en sun cuer el penser, / Fors ço sul: Tristan amer*). Tristan aber verfällt dem Zweifel. Die Geliebte ist unerreichbar, die andere Isolt dagegen so nahe und in ihn verliebt – und sie heißt noch dazu auch Isolt, was ihn magisch anzieht. Er glaubt, sich mit sinnlichem Vergnügen (*delit* V. 271 u. ö.) vom quälenden Liebesleid zu befreien. Der Erzähler nennt Tristan ein Beispiel für die seltsame, unbeständige Natur des Menschen. Dieser könne sich völlig an das Böse gewöhnen, nicht aber an das Gute – das ist in etwa das augustiniische *non posse non peccare*. Das Gute, das er hat, lasse er zugunsten eines anderen scheinbar Besseren fahren. Ganz logisch ist der Tadel nicht, denn bei Tristan liegt die Sache doch anders: „Denn hätte er die Königin haben können, hätte er Ysolt, das Mädchen, nicht geliebt“ (V. 367 f.: *Car s'il pouüst aveir la reine, / Il n'amast Ysolt la meschine*). Seine Liebe zur Königin sei eben keine vollkommene Liebe (*fin'amur*) gewesen, meint Thomas (V. 381), ohne damit auf die *fin'amor* der Trobadors anzuspielen. Durch seine Ehe mit der anderen Isolt verstrickt sich Tristan freilich nur in neue Qualen. Als er in der Brautnacht den Ring erblickt, den ihm die Königin beim Abschied geschenkt hat, wird ihm der Vollzug der Ehe unmöglich, zu dem er doch verpflichtet wäre. „Die Sehnsucht vereitelt seine Begierde, so daß die Natur keine Macht hat“ (V. 651 f.: *Li desir lui tolt le voleir, / Que nature n'i ad poeir*). *Desir* steht hier für *amor*, eine Liebe, der das höhere Recht (*raisun*) gegenüber dem Begehren seines Körpers (*le voleir de sun cors*) zukommt (V. 653 f.). Tristan erfindet zur Entschuldigung ein körperliches Gebrechen, das ihm den Liebesakt verbiete, faßt aber die Qual der Enthaltsamkeit durchaus als gerechte Strafe für seine Untreue gegenüber der Königin auf. Zugleich begehrt er eine Sünde gegen das kirchliche Gebot der ehelichen Pflicht. Doch auch wenn er nicht ganz die Stufe der Liebe Isolts der Blonden erreicht, kann er ohne diese Liebe nicht

leben. Dies hätte er allerdings schon nach dem Liebestrank sehr wohl ahnen können und hatte dennoch, wie versprochen, die Braut seinem Onkel zur Ehe gegeben. Auch Isolt scheint nie an der Rechtmäßigkeit ihrer Ehe mit Marke zu zweifeln. Soll dies als „Absage des Individuums an die höfische Gesellschaft [...] und damit im Prinzip auch schon an die mittelalterlich-feudale Gesellschaftsordnung“ (Köhler <sup>2</sup>1970, S. 159) verstanden werden? Auch wenn Tristan nie Buße tut und Isolt freiwillig zurückgibt wie in der *Estoire*, so empfindet er den Liebestrank als Tod und den Verlust der höfischen Gesellschaft als rein negativ (vgl. z. B. V. 2496–2504). Daß diese nichts als „Lüge“, als „Schein“ und durch „den anarchischen Freiheitsanspruch des Individuums“ ins Unrecht gesetzt sei (Bertau 1973, S. 438 bzw. 442), muß als unzulässige geschichtsphilosophische Konstruktion gelten, die gerade die Tragik dieser Liebe aufheben würde.

Der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, der vielfach als eine Art Kommentar zu Thomas' Text empfunden worden ist, vermag die Frage nach dem Sinn dieses Textes nicht nur nicht zu klären, sondern kompliziert sie noch (vgl. bes. Tomasek 2007). Dafür kann bei einer Länge von 19548 Versen der Fragmentcharakter weit weniger denn bei Thomas die unvollständige Überlieferung als Erklärung reichen. Die Forschung hat sich um Gottfried noch weit mehr als um Thomas bemüht, ohne in den wichtigsten Fragen Einhelligkeit zu erzielen. Dabei hat Gottfried gemäß seinem ausdrücklichen Kunstprogramm im Gegensatz zu seinem Rivalen Wolfram (s. u.) eine geradezu glasklare Sprache gebraucht. Humor dürfte er schwerlich besessen haben. Hat er aber vieles doch gar nicht ernst, sondern ‚ironisch‘, also invertiert gemeint? Explizite und implizite Widersprüche in den Handlungsmotiven der Personen und in den Erzählerkommentaren scheinen auf ein grundlegendes, unauflösbares Paradox hinauszulaufen, das jedoch unseren Erwartungen an ein mittelalterliches Kunstwerk rundweg widersprechen würde. Das Interpretationsdilemma beginnt aber schon beim Verhältnis zur Quelle. Am wahrscheinlichsten, aber doch unbeweisbar ist Gottfrieds Beschränkung seiner Originalität auf die diskursive Seite des Romans, dessen *histoire* er einfach aus dem Werk des Thomas übernimmt (s. o.). Von der Handlungsebene des mhd. *Tristan* soll hier also kaum die Rede sein. Auch der offenbar durchkonstruierte Textaufbau kann hier nicht gewürdigt werden, da dazu zu viele Spekulationen über den fehlenden Teil erforderlich wären. Hier und da, aber nicht regelmäßig markiert sind größere Erzählsequenzen durch herausgehobene durchgereimte Vierreimabschnitte, die zwar Vierheber wie die übrigen des Romans sind, jedoch mit zwei identischen Paarreimen schließen, wie z. B. am Textanfang (Ausg. u. Übers. v. M. G. Scholz u. W. Haug 2011, V. 1–4):

*Gedenket man ir ze guote niht,  
von den der werlde guot geschiht,  
sô wære ez allez alse niht,  
swaz guotes in der werlde geschiht.*

Gedenkt man derer im Guten nicht, von denen  
den Menschen Gutes geschieht, so wäre es alles  
soviel wie nichts, was Gutes unter Menschen  
geschieht.

Die Anfangsbuchstaben der ersten elf Vierreimabschnitte des Prologs bilden zusammen mit dem Anfangsbuchstaben des folgenden längeren Paarreimabschnitts das

Akrostichon GDIETRICHTI. Dietrich dürfte der Name des Gönners sein. Die restlichen drei Buchstaben GTI setzen sich nun am Anfang weiterer solcher Vierergruppen und des jeweiligen Folgetextes fort: GTIIT+ORSSR+TIOOI+ESLLS. Reiht man die ersten Buchstaben der vier Gruppen aneinander, dann die zweiten usw., ergeben sie so die ersten Teile der Namen Gote(frit), Tris(tan), Isol(den), Isol(den), Tris(tan). Was eingeklammert ist, hätte im nicht vollendeten Teil folgen sollen. Die Verschränkung der Protagonistennamen entspricht den Prologversen 129 f.: *ein man ein wîp, ein wîp ein man, / Tristan Îsolt, Îsolt Tristan*. Eine Unsicherheit liegt allerdings in der vermuteten obliquen Form Isolden in dem Initialenspiel. Dieses ist jedenfalls nur dem akribischen Leser erschließbar, während die Vierreimabschnitte mindestens so sehr ins Ohr wie ins Auge fallen. Damit deutet sich die enorme formale Artifizialität dieses Textes schon an, die dem Dichter vermutlich noch wichtiger als die ethische Sinnggebung war. So darf man getrost unterstellen, daß die oben zitierte am Textanfang stehende und dann weiter fortgesetzte ethische Sentenz ebenso das ästhetisch Gute, also das mit dem Guten identische Schöne, meint. Allein der Prolog von 244 Versen ist ein Meisterwerk, das Generationen von Dichtern begeisterte und inspirierte. Aus dem Grundgedanken der rechten Beziehung von Geben und Empfangen heraus wird ein Lebensideal der Einheit von Freude und Leid entworfen, das sich in wahrer Minne entfaltet. Als Exemplum dieser vollkommenen Liebe wird die traurige Geschichte von Tristan und Isolt angekündigt, deren authentische Gestalt freilich erst aufzufinden war (s. o.). Zur Gliederung des Prologs dienen die oben beschriebenen beiden metrischen Prinzipien. Vor allem aber wird ein rhetorisches Feuerwerk abgebrannt, das das Publikum überwältigen soll. Die Erzählung wird von vornherein nur für ein ideales Publikum, die *edelen herzen*, bestimmt und damit jeder, der ihr die Anerkennung versagt, als sittlich ‚unedel‘ ausgeschlossen. Besser kann man Kritiker kaum mundtot machen. Und welcher Kunstkenner hätte sich einer solchen Aufforderung zur erinnernden Identifikation mit den Minnemärtyrern entziehen können, wie sie in V. 230–240 formuliert ist?

*wan swâ man noch hæret lesen  
ir triuwe, ir triuwen reinekeit,  
ir herzeliep, ir herzeleit,  
Deist aller edelen herzen brôt.  
hie mite sô lebet ir beider tôt.  
wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt  
und ist uns daz süeze alse brôt.  
Ir leben, ir tôt sint unser brôt.  
sus lebet ir leben, sus lebet ir tôt.  
sus lebent si noch und sint doch tôt  
und ist ir tôt der lebenden brôt.*

Denn wo immer man von ihrer Liebestreue, von ihrer treuen Lauterkeit erzählen hört, von ihrer Herzensfreude und ihrer Herzensqual, da ist dies Brot für alle edlen Herzen, ja, damit lebt ihr beider Tod. Wir hören von ihrem Leben, hören von ihrem Tod, und das ist uns köstlich so wie Brot.

Ihr Leben, ihr Tod sind unser Brot. So lebt ihr Leben, so lebt ihr Tod. So leben sie noch und sind doch tot, und es ist ihr Tod für die Lebenden Brot.

Hier kann man wirklich von „akustischer Hypnotisierung“ (Johnson 1999 = GDLABN 2/1, S. 315) sprechen. Zugleich nimmt der Ausdruck eine deutliche religiöse Färbung an. Die Metapher vom Brot als geistiger Speise steht im Mittelpunkt. Ob auch auf die

Eucharistie angespielt wird, ist nicht sicher. Doch rückt die Liebe Tristans und Isoldes damit von Anfang an in eine übernatürliche Sphäre.

Die direkte Kommunikation mit dem Publikum setzt sich insbesondere in den ca. 40 Exkursen oder exkursartigen Sentenzen in dem Werk fort. Die längsten drei sind der Literaturexkurs (V. 4555–4974), die Minnegrottenallegorese (V. 16923–17099) und der *huote*-Exkurs (V. 17858–18114). Der erste hat als früheste literaturkritische Stellungnahme eines mhd. Dichters zu seinen Kollegen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit für die Literaturgeschichte herausragende Bedeutung (G 297 f.). Die darin enthaltenen höchst interessanten poetologischen Äußerungen beschränken sich weitestgehend auf den stilistischen Bereich, so wie die lat. Poetiken der Zeit auch (s. Kap. 2), die Gottfried offenbar gut kannte. Hoch gelobt werden Hartmann von Aue, Bligger von Steinach (dessen Werk verloren ist), Heinrich von Veldeke, Reinmar und Walther, als unverständlich angeschwärzt ein ungenannter Rivale, vermutlich Wolfram von Eschenbach. Als Ideal gelten die *crystallinen wortelîn* Hartmanns von Aue (V. 4629), der es verstehe, damit Außen und Innen eines Werkes aufeinander abzustimmen. Innerhalb der Erzählung fungiert dieser Exkurs als scheinbare Entschuldigung für die angebliche Unfähigkeit, Tristans Schwertleite gebührend darzustellen. Die Beschreibung äußerer Pracht wird durch die Ausstattung mit vier höfischen Tugenden ersetzt, die allegorisch dem Helden als Kleider angelegt werden. Die von Gottfried geliebte, ganz offenkundig von der Schule von Chartres, insbesondere Alanus ab Insulis (s. Kap. 15), angeregte Gestaltungsform der Allegorie (vgl. Huber 1988, S. 79–135) erreicht ihren Höhepunkt in der Minnegrottenzene, die der deutsche Dichter gegenüber der Vorlage offenbar entscheidend erweitert hat. Das ganze Waldleben der Liebenden in einer Einöde in Cornwall (V. 16403–17658) ist höchst kunstvoll gestaltet. Wie bei Thomas beschränkt der immer mehr Verdacht schöpfende König die Strafe auf die Verbannung vom Hof. Was dem modernen Betrachter als Eröffnung eines Raumes freier Liebe erscheint, wird durchaus auch vom mittelalterlichen Dichter so verstanden, hat hier aber doch leidvolle Grenzen. Die Liebenden verabschieden sich zwar nur *mit küelem herzeleide* (V. 16625) und leben dann in einer Art irdischem Paradies, das sogar die Wonnen des Artushofes übersteigt. Doch das fehlende gesellschaftliche Ansehen bei Hof bleibt eine schwere Beeinträchtigung vollkommenen Glücks: *si'n hæten umbe ein bezzer leben / niht eine bône gegeben / wan eine umbe ir ère* „Sie hätten für ein besseres Leben keinen Pfifferling gegeben – außer für ihre Ehre“ (V. 16875–77). Dieses Paradies besteht aus einem nach allen Regeln poetischer Kunst ausgemalten, inmitten einer Felsenlandschaft gelegenen Lustort, *locus amoenus* (s. Kap. 17), mit schattenspendenden Bäumen, einer kühlen Quelle unter drei Linden, leuchtenden Blumen, grünem Gras, linden Lüften, Vogelgesang. Eine weitere Nahrung als ihre Liebe benötigen Tristan und Isolt nicht. Der Mittelpunkt ihres Liebesspiels, das Bett aus Kristall, aber steht in einer von Riesen aus heidnischer Zeit in den Fels gehauenen Minnegrotte. Diese ist ein seltsames, ganz auf die Allegorese hin konstruiertes Bauwerk (V. 16703–29), welche dann auch – offenbar von Gott-