universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schlussbilder. Studien zur Ausgestaltung und interpretatorischen Relevanz des Romanschlusses in mittelalterlichen *Tristan*-Versionen.“

Verfasserin

Isabelle Aberegg

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Deutsche Philologie
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer

„Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!”

(*Falstaff,* 3. Akt)

Der Musikwissenschaftler und geniale Jazzmusiker Dr. Reinhold Westphal hat diese Arbeit Korrektur gelesen und ist mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Danke!

Ich widme die Diplomarbeit meinen Eltern.

Inhalt

0. Einleitung 4

I. Grundlagen 5

I.1 Wie aus dem verstorbenen Tristan ein Brombeerstrauch wuchs 5

I.2 „Twining branches grow from graves of lovers“ (E631.0.1) 20
2.1 Einordnung des Motivs mit Stith Thompsons Index 20
2.2 Das Motiv im Tristanstoff 28

II. Zur Ausgestaltung der Schlussbilder 35

II.1 Eilharts von Oberge *Tristrant* 35

II.2 Fragmentarische Hinterlassenschaft Gottfrieds von Strassburg 42

II.3 Gottfrieds Fortsetzer Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg 56
3.1 Kurzversion Ulrichs von Türheim 56
3.2 Langversion Heinrichs von Freiberg 65

II.4 Zwei ineinander verflochtene Reben in Albrechts *Jüngerem Titurel* *72*
4.1 Exkurs: Sigûnes Bestattung in Adolf Muschgs *Der Rote Ritter* 81

III. „Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!” 87

IV. Literaturverzeichnis 90

V. Anhang 94

0. Einleitung

Nach dem Tod von Tristan und Isolde, den die beiden am Ende ihrer Geschichte elend hinnehmen müssen, winden sich in verschiedenen Gestaltungen des Stoffes aus den Gräbern der Liebenden zwei Pflanzen, meist handelt es sich um die Kombination Rose und Rebe, und umschlingen einander. Das Finale illustriert das Wesen dieser besonderen Liebe in einem apotheotisch anmutendem Bild. Unter dem Titel „Schlussbilder. Studien zur Ausgestaltung und interpretatorischen Relevanz des Romanschlusses in mittelalterlichen *Tristan*-Versionen“ sollen in dieser Diplomarbeit ausgewählte Beispiele untersucht werden.

Die Arbeit besteht im Kern aus drei Teilen. Vorderhand sind theoretische Grundlagen gefragt, Erkenntnisinteressen liegen im stofflichen, motivischen und begrifflichen Bereich. Mit der Stelle einsetzend, an der Tristan die Tod bringende Wunde empfängt, werden im zweiten Teil die Schlüsse bei Eilhart und Gottfrieds Fortsetzern Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg vorgestellt und analysiert; evidente Übereinstimmungen bezüglich Pflanzenmotiv rechtfertigen die Erweiterung des Textfeldes um Albrechts *Jüngeren Titurel.*[1] Drittens erfolgt die Auswertung im Hinblick auf eine mögliche Apotheose und es bietet sich an, die Arbeit mit einem kurzen Ausflug ins Musiktheater ausklingen zu lassen.

[1] Peter Steins unerschöpfliches Kompendium *Tristan-Studien* erweist sich immer wieder als unverzichtbares Arbeitsmittel.

I. Grundlagen

In ihrer Unverwechselbarkeit und unvergänglichen Schönheit ist die oft und immer wieder gestaltete Geschichte von Tristan und Isolde bis heute präsent geblieben. Ein relativ geringer Zeitsprung von etwas mehr als hundert Jahren genügt vorerst, um sich anhand von Joseph Bédiers Rekonstruktion des Stoffes ein erstes Übungsfeld zu schaffen. Die Erörterungen hinsichtlich der exemplarischen Ausgestaltung des Schlussbildes führen zur Frage nach der interpretatorischen Relevanz, als Möglichkeit wäre das Konzept der „Apotheose“ in Betracht zu ziehen. Im Mittelpunkt des zweiten Teils der Überlegungen steht sodann das Kernmotiv, dieser variable Baustein am Ende der Geschichte: „Twining branches grow from graves of lovers“ (E631.0.1.) soll unter Berücksichtigung adäquater Belege vorgestellt werden.

I.1 Wie aus dem verstorbenen Tristan ein Brombeerstrauch wuchs

Im Jahr 1900 stellt Joseph Bédier, französischer Literaturwissenschaftler, Volkskundler und profunder Kenner des Tristanstoffs, mit *Le roman de Tristan et Iseut* das straffe Resultat seines Rekonstruktionsversuchs der *Estoire* vor. Übersetzungen u.a. ins Englische durch Hilaire Belloc (1903)[2] und ins Deutsche durch Rudolf G. Binding (1911) zementieren den nachhaltigen Erfolg der Vorlage.[3] Unter der Prämisse, die *Tristan*-Dichtungen würden auf das „poème primitif“ kontinentalen Ursprungs eines begnadeten Dichters zurückgehen, verfolgt Bédier programmatisch die Absicht, diesen „Urroman“ – den ursprünglichen, inhaltlich minimierten Kern der Geschichte in leicht verständlicher Prosa – für das zeitgenössische Publikum herauszufiltern.[4] Altes und Modernes wolle er in diesem von Mertens als „Sagensynthese“[5] bezeichneten Roman generell nicht vermischen, stellt der Autor ergänzend zum Vorwort seines Lehrers Gaston Paris klar.[6]

---

[2] In *The Romance of Tristan and Iseult* von 1903 hat Hilaire Belloc die Kapitel V, XIII, XVI und XVII ausgelassen, die Übersetzung wird von Paul Rosenfield vervollständigt. Vgl. Edward J. Gallagher: *“This too you ought to read”: Bédier’s* Roman de Tristan et Iseut, S. 426, FN 4.

[3] Den schlichten Titelzusatz „par Joseph Bédier“ in der frz. Vorlage erweitert Belloc um den Vermerk „Drawn from the best French Sources *and Re-told by* J. Bédier“, lautet dt. „neu gestaltet von Joseph Bédier“. Wie bei Bedarf zu zeigen sein wird, divergieren Original und Übersetzungen, besonders der *bilingue* aufgewachsene Belloc weicht ab und kürzt teilweise massiv.

[4] In quantitativem Gegensatz dazu steht die umfangreiche, zweibändige Abhandlung, die unmittelbar auf den Roman folgt. Vgl. Joséph Bédier: *Le Roman de Tristan par Thomas. Poème du XIIe Siècle.*

[5] Volker Mertens: *Der Tristanstoff in der europäischen Literatur,* S. 30.

[6] Die Inhalte der von Joséph Bédier angeregten Diskussion bezüglich des „Urromans“ sind u.a. bei Peter Stein nachzulesen. Vgl. Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 19-27.

Zugunsten der angestrebten Lesbarkeit des „Büchleins“ wird auf Fussnoten im Text verzichtet. Angaben zu verwendeten Vorlagen in den einzelnen Kapiteln vermitteln einen marginalen Eindruck bezüglich der verwendeten Quellen, (*Béd.* 15f.) ebenso wie die Zusammenschau der primären Vermittler „les bons trouvères d’antan, Béroul et Thomas, et monseigneur Eilhart et maître Gottfried“ (*Béd.* 183f.) am Ende des Romans, die in der Referenz an „Meister“ Gottfried kulminiert.

Drei exemplarische Passagen aus Joseph Bédiers *Le roman de Tristan et Iseut* leiten die Diskussion ein; es handelt sich um den Prolog, die zentral positionierte Trankszene mit halluziniertem Brombeerstrauch und das Geschehen rund um das Ableben der Liebenden, das in die Ausgestaltung des vormals angedeuteten Pflanzenkonstrukts mündet.[7]

Der kurze Prolog, gemäss Alain Corbellari in Anlehnung an den Anfang von Maries de France „Chievrefoil“ und Eilharts Prolog zu lesen,[8] antizipiert mit einer Frage und zwei Antworten die letal verlaufende Liebesgeschichte von Tristan und Iseut. Das Kapitel, mit dem Gottfried-Zitat „Du waerest zwâre baz genant:/Juvente bele et la riant!“[9] überschrieben, (*Béd.* 17) verbindet den Angaben gemäss Anleihen aus verschiedenen Vorgaben, vor allem aber Thomas (*Béd.* 15f.) und erinnert an einen Spannung generierenden, um die Publikumsgunst werbenden Trailer:

> Seigneurs, vous plaît-il d’entendre un beau conte d’amour et de mort? C’est de Tristan et d’Iseut la reine. Écoutez comment à grand’joie, à grand deuil ils s’aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par elle, elle par lui. (*Béd.* 17)

Die grossen Linien dieser Geschichte, die als „schön“ angepriesen wird, das Lob kann sich an inhaltliche Belange ebenso richten wie an formale Qualitäten, umfassen die thematischen Schwerpunkte Liebe und Tod. Dann folgt die Nennung der Handlungsträger Tristan und Königin Iseut. Drittens unterrichtet das zweite Begriffspaar Freude und Leid über die Art der Liebe und Beziehung der Protagonisten, explizite Angaben unterrichten über ihr Ableben, und zwar sterben sie am selben Tag, „er durch sie und sie durch ihn“.[10] Am Rand fällt das Spiel mit der Fiktion einer mündlichen Vortragssituation auf, die Erzählinstanz tritt als verbaler

---

[7] Zur Auswahl der Schlüsselszenen bei Bédier vgl. Edward J. Gallagher: *„This too you ought to read“: Bédier’s* Roman de Tristan et Iseut, S. 444.

[8] Alain Corbellari: *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue,* S. 202f.

[9] Vgl. V. 3139f. in Gottfrieds von Strassburg *Tristan,* Hilaire Belloc tilgt übrigens alle Motti.

[10] Binding übersetzt den Prolog nach Schema mit einer Frage und zwei Antworten. Bellocs Übersetzung fliesst in einen Satz gegossen dahin, Frage und erste Antwort stehen mit Semikolon abgetrennt als Teilaussage, mittels zweitem Semikolon wird akzentuiert, dass „she by him and he by her“ stirbt, was jedoch der Vorlage diametral gegenübersteht. (*Bind.* 5, *Bell.* 3)

Vermittler auf, das Verb „entendre“ in der einleitenden Frage und die Steigerung zum dringlichen „écouter“ bieten auditive Partizipation zunächst an und fordern diese dann geradezu ein. In diesem Prolog fehlen Hinweise auf das erwähnte Pflanzenmotiv für „Tristan et d’Iseut la reine“.

Das vierte Kapitel bringt nun die Wende, es orientiert sich an „tout l’ensemble de la tradition“, der Schwerpunkt liegt auf Eilhart und einige Inhalte stammen von Gottfried (*Béd.* 16). Gottfrieds Verse über den weinähnlichen Trank, der „wernde swaere“, „endelôse herzenôt“ und letztlich den Tod bringt, (*Gottfr.* 11672ff.) bilden das Motto. Anlässlich eines Zwischenhalts auf der Überfahrt giesst eine junge Dienerin den Durstigen vermeintlich Wein aus einem Gefäss in einen Becher, den sie Iseut reicht. Iseut trinkt in langen Zügen und reicht Tristan den Becher, er leert ihn. Sich selbst verfluchend verkündet die herbeigeeilte Brangien, die den intimen Blickwechsel sofort versteht, sie hätten den Tod getrunken, nimmt das Gefäss, das sie als „presque vide“ erkennt, und wirft es ins Meer. (*Béd.* 51)[11] Auf der Weiterfahrt nach Tintagel entfaltet der Trank seine Wirkung:

> Il semblait à Tristan qu’une ronce vivace, aux épines aiguës, aux fleurs odorantes, poussait ses racines dans le sang de son cœur et par de forts liens enlaçait au beau corps d’Iseut son corps et toute sa pensée, et tout son désir. (*Béd.* 51)

Ein einziger Satz illustriert plakativ Tristans gewaltig aufkeimende Sehnsucht: Er fühlt sich, wie wenn ein Brombeerstrauch mit aller Macht seine Wurzeln ins „Blut seines Herzens“[12] stossen und die Ranken mit starken Fesseln Iseuts schönen Körper an seinen Körper binden würden, involviert sind Verstand und Verlangen des Betroffenen.[13] Der Erzähler reflektiert zunächst Tristans veränderte Gefühlslage mittels eines drastischen Vergleichs in bester Schauerroman-Manier. Die Qualitäten,

---

[11] Der Umstand, dass Brangien einen beinahe leeren Krug ins Meer wirft, wird anlässlich der Hochzeitsnacht bekräftigt. (*Béd.* 56) Die engl. Übersetzung rationalisiert: Ein Krug (engl. „pitcher“) wird gefunden, gereicht, ganz geleert und ins Meer geworfen. (*Bell.* 48)

[12] „Le sang de son coeur“ suggeriert die schaurige Vorstellung, dass die Wurzeln den Nährboden Herz durchdringen. Bei Belloc stösst der Strauch seine Wurzeln einfach nur ins „Blut“, somit fällt die Nuance weg, dass Tristans Zentrum menschlichen Fühlens soeben überwältigt worden ist. (*Bell.* 49)

[13] In der engl. Übersetzung steht Folgendes:„But it seemed to Tristan as though an ardent briar, sharp-thorned but with flower most sweet smelling, drave roots into his blood and laced the lovely body of Iseult all round about it and bound it to his own and and to his every thought and desire.” Anders als Binding weicht Belloc markant ab. So fällt auf, dass die Umschreibung der Dornen von „aiguës“ zu „sharp-thorned“ und der Blumen in ihrem Duft von „odorantes“ zu „most sweet smelling“ gesteigert werden, die konträr gedachten „sharp“ und „sweet“, sowie die beigefügte Konjunktion „but“ prononcieren die Aussage. Auf den Umstand, dass der Strauch seine Wurzeln einfach ins „Blut“ stösst, ist verwiesen worden. Ferner formuliert Bédier knapp, dass Tristan schien, der Strauch würde mittels kräftiger Ranken seinen durchdrungenen Körper an Iseuts Körper flechten, binden, fesseln. In der engl. Übersetzung liegt die Betonung auf dem Umranken von Iseuts Körper, der „all around about it“ förmlich wie ein Päckchen verschnürt wird. (vgl. *Bind.* 50, *Bell.* 49)

die dem imaginären Brombeerstrauch attestiert werden, es sind dies Ausdauer und Hartnäckigkeit, spitzige Dornen und duftende Blüten, erscheinen tendenziell negativ konnotiert, zumal metaphorisch auf den zwanghaften, gewalttätigen Charakter dieser durch Zaubertrank initiierten Liebe gemünzt.

Der Vorgang ist als unerwarteter, heftiger Umschlag konzipiert,[14] eine Situation entsteht, die Tristan aufgrund fehlender Erfahrung mit Frauen völlig überfordert. Verzweifelt ventiliert er, dass er ein viel schlimmerer Verräter sei als die Schurken „Andret, Denoalen, Guenelon et Gondoïne“. (*Béd.* 51)[15] Weiter klagt er über das als widrig empfundene Geschick, den Verrat an Marke, sowie über die Unmöglichkeit einer potentiellen Liebesbeziehung zu Iseut. Auffällig erscheint, dass der Erzähler keine äquivalente Beschreibung für Iseuts Zustand findet. Knapp wird beschieden, dass sie ihn hassen wollte, aber nicht konnte und ihn fortan liebt. (*Béd.* 52) Am dritten Tag tritt er zu ihr, nach einer wilden Schimpftirade gesteht sie ihm ihre Liebe, er küsst sie, alle Dämme brechen. (*Béd.* 53)

Seinen endgültigen Verlauf, um zur dritten thematisch bedeutsamen Textstelle überzugehen, nimmt das Unheil im neunzehnten Kapitel „La Mort“. Das finale Geschehen steht unter dem Motto „Amor condusse noi ad una morte.“ (*Béd*. 173)[16]

---

[14] Liebe vor dem Trank findet bei Bédier nicht statt. Ähnlich wie der wahnsinnige Iwein von einem Mädchen aus dem Tross der Dame von Narison eingesalbt wird, erfährt der verletzte Tristan in der Badeszene eine adäquate Behandlung. Züchtig bleibt Iseuts Blick auf Tristans Gesicht haften, das ihr gefällt, sinniert aber derweil über den anstehenden Kampf. Das Ideal des Schönen und Guten klingt an, wenn sie hofft, dass körperliche Ästhetik auf Heldentum trifft. Tristan ersehnt die Erfüllung seines Auftrags. Belebt durch das Kräuterbad lächelt er, worauf sich Iseut irritiert der Rüstung zuwendet, bis sie anhand der Schwertscharte Morholts Mörder erkennt und zur Tat schreiten will. Die Szene präsentiert sich als Kette von Missverständnissen zwischen zwei in Liebesdingen unerfahrenen Menschen, die andere Ziele verfolgen. Auf der Überfahrt weint Iseut, Heimweh und Zukunftsangst plagen sie. Tristan will trösten, vor Wut kochend lässt sie Morholts intriganten Mörder abblitzen, die Momentaufnahme „la haine gonflait son coeur“ vorher spricht klare Worte. (*Béd.* 43, 50)

[15] Zu Beginn des dritten Kapitels werden Tristans Feinde, Andret ist Markes Neffe, eingeführt. Eifersucht auf Tristans Tapferkeit und Markes Liebe motivieren ihren Hass. (*Béd.* S. 35, 179)

[16] Der Leitgedanke entspricht Iseuts Klageworten auf See „…ou que nous mourions tous deux d’une même angoisse!“ (*Béd.* 181) Jedoch gehört das Motto dieses einzige Mal nicht zum Tristanstoff sondern zur Geschichte über Francesca da Rimini, ein Umstand, dem Rechnung zu tragen ist. Dante beruft sich auf reale Ereignisse. Im Kern handelt es sich um eine Dreiecksbeziehung, involviert sind Francesca, ihr Ehemann Gianciotto und dessen Bruder Guido. Gianciotto erwischt die Liebenden in flagranti und beendet 1286 die zehn Jahre zuvor geschlossene, politisch motivierte Ehe mit einer Scheidung durch Mord. Dante, der seinen Lebensabend bei Francescas Neffen Guido Novello da Polenta verbringt, rekapituliert die Begebenheit in der *Comedia* im zweiten Teil des fünften Gesanges des Infernos, wo die Liebesbetrüger Francesca und Paolo im zweiten Höllenkreis vereint ihre Strafe absitzen. Der Erzähler ruft zwei Schatten heran, die ihre Liebe beklagen, der Dialog endet mit besagten Worten: „Amor condusse noi ad una morte.../Caino attende chi’n vita ci spense.” (*DC* 106f.) In seiner Vollständigkeit besitzt das Zitat *per se* einen hohen Wiedererkennungswert. Weiter erzählt der als „Francesca“ identifizierte Geist, dass die Lanzelot-Lektüre sie verzaubert hätte, über die Kussszene hätten sie nicht hinausgelesen. Sinngemäss sind Francesca und Paolo der Liebe wegen gestorben, aber auf den Mörder wartet „Caino“, die erste Zone im neunten Höllenkreis. Der Verwandtenmörder wird übrigens drakonischer bestraft als Gianni Schicchi, der gemäss dreissigstem Gesang im zehnten Graben des achten Höllenkreises „Malebolge“ unter Fälschern und Dieben

Ansonsten erscheint die Quellenlage interessant und soll gesondert erfasst werden: Im Wesentlichen als Übersetzung nach Thomas deklariert und Inhalte von Eilhart übernehmend, nennt Joseph Bédier mit dem „roman en prose française contenu dans le ms. 103 du fonds français de la Bibliothèque Nationale“ exklusiv für dieses Kapitel eine Prosafassung, die aus dem 15. Jhd. stammt. (*Béd.* 16)[17] Diese späte Quelle, formal dem variantenreichen frz. *Tristan en prose* zuzuordnen, inhaltlich aber Eilhartscher Verstradition folgend, fällt hinsichtlich eines gestalterischen Details ins Gewicht, das den Schluss massgeblich prägt. Konkret handelt es sich um das aus Bédiers Sicht subjektiv „ursprüngliche“, innerhalb des Tristanstoffs bis dahin singuläre Motiv des Brombeerstrauchs, das bereits anlässlich der Trankszene aufgefallen ist.[18]

„Colère de femme“[19] (*Béd.* 176) heisst die fatale Regung, die Tristan und Iseut am Ende das Leben kostet, weil sich Iseut aux Blanches Mains zu einer mehr oder weniger unbedachten Aktion hinreissen lässt. In einem Einschub warnt der Erzähler ausdrücklich vor dieser Wurzel allen typisch weiblichen Übels: „Elles savent tempérer l’amour, mais non la haine.“ (*Béd.* 176) „Weiberzorn“ (*Bind.* 213) oder „a woman’s

---

einsitzt; anders als bei Dante ist Puccinis *Gianni Schicchi* (UA 14. Dezember 1918 New York) ein Sympathieträger. Joseph Bédier nimmt einen Stoff auf, der bei Dante seinen literarischen Ursprung hat und ab Mitte des 19. Jhds. seine Hochblüte in der Kunst erlebt, man denke an die Opern *Francesca da Rimini* von Sergej Rachmaninow (UA 24. Januar 1906 Moskau) und Ricardo Zandonais (UA 19. Februar 1914 Turin). *Summa summarum* funktioniert das von Joseph Bédier ausgewählte Motto primär als Textaufhänger, korrespondierend mit Iseuts monologisierter Sehnsucht nach einem gemeinsamen Ende. Ein weiterer Grund liegt vermutlich darin, dass auch Tristan, namentlich genannt in der ersten Hälfte des fünften Gesanges, im selben Höllenkreis unter den mehr als tausend Gleichgesinnten einsitzt, die für die Liebe gestorben sind. Parallelen zum Tristanstoff bestehen natürlich in der Personenkonstellation, letztlich thematisieren beide Geschichten tödlich endende Dreiecksbeziehungen. Bei Francesca und Guido findet, so die retrospektive Aussage, tatsächlich *una morte* statt, verursacht durch den Ehemann. In *Le roman de Tristan et Iseut* wird Iseuts Sehnsucht jedoch nicht erfüllt, analog zu den Quellen Eilhart und MS 103 erfahren die Liebenden eine Einheit *dopo la morte.* Allerdings taucht dieser Bestandteil *una morte* sehr wohl auch im Tristanstoff auf, und zwar im frz. Prosaroman, wo der negativ behaftete Ehemann den Liebhaber seiner Frau mit einem Speer angreift und der tödlich Verwundete seine Liebste sterbend erstickt. Wohlwollend könnte interpretiert werden, dass die Wahl auf ein Zitat gefallen ist, das einen Fingerzeig auf die frz. Prosatradition einkalkuliert, zumal Joseph Bédier letztlich selber eine Prosakompilation vorlegt. Zit. n. *Dantis Alagherii Comedia.* Ed. crit. per cura di Federico Sanguineti, Tavarnuzze (Firenze): 2001, S. 30. Vgl. Anmerkungen in der dt. Ausg. zu Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie.* A.d. Ital. v. Wilhelm G. Hertz, vollständ. Ausg. 1978, München: 2010, S. 482f. *Harenberg-Opernführer,* S. 715f., 1071ff.

[17] Zwei der drei ausgewiesenen Quellen offenbaren ein Ende mit Wunderzusatz. In der detaillierten Abhandlung zieht Bédier übrigens für Thomas „le miracle des arbres entrelacés“ wie in der nordischen Saga in Betracht. Vgl. Joseph Bédier: *Le Roman de Tristan par Thomas,* Bd. 1, S. 416.

[18] Joseph Bédier vertritt die These, Eilharts Versroman und MS 103 seien analoge Textzeugen mit gemeinsamer Quelle Béroul. Bezüglich Schluss ist Marke in MS 103 und diametral zum frz. *Tristan en prose* nicht Tristans Mörder und die Liebenden sterben getrennt. Allerdings bestreitet MS 103 das Finale mit einem Brombeerstrauch und nicht wie Eilhart mit Rose und Rebe. Vgl. Joseph Bédier: *La mort de Tristan et d’Iseut d’après le manuscrit fr 103 de la Bibliothèque Nationale, comparé au poème allemand d’Eilhart d’Oberg*, S. 483, 495f.

[19] Das Wort „Weiberzorn“ erinnert an den Streit der Königinnen im *Nibelungenlied.*

wrath“ (*Bell.* 174) zieht sich Tristan zu, als er wund und verzweifelt mit seinem Mitwisser Kaherdin[20] das weitere Vorgehen bespricht, nachdem er seinem Waffenbruder zu Hilfe geeilt und in einem von Baron Bedalis[21] und Brüdern gelegten Hinterhalt mit einer vergifteten Lanze verletzt worden war. Der Gegner ist tot,[22] mit letzter Kraft hatte sich Tristan nach Cairhaix geschleppt, wo sein Körper vom Gift zerfressen wird und keinen schönen Anblick bietet, denn „il blêmit et ses os commencent à se découvrir.“ (*Béd.* 173) Tristan beklagt seine Einsamkeit in der Fremde und den nahenden Tod, ihn verlangt nach Iseut la Blonde. Iseut aux Blanches Mains, besorgt über die Geheimnistuerei, lauscht hinter der Wand der Kemenate[23] und fällt aus allen Wolken, währenddem ein Getreuer draussen wacht. Die Sinne schwinden ihr beinahe. Sie hört, wie Tristan seinem Freund eine Frist von vierzig Tagen einräumt, die Umstände der Reise seien geheim zu halten, die Suche nach einem Arzt solle als Ausrede gelten. Ferner vernimmt sie, wie Tristan Anweisung erteilt, ein weisses und schwarzes Segel mitzuführen, das weisse Segel zu hissen, wenn er mit Iseut la Blonde zurückkehre, das schwarze Segel im anderen Fall. Weinend beschwören Tristan und Kaherdin angesichts von Tristans qualvollem Siechtum ihre Freundschaft und Verbundenheit in einem tränenreichen Dialog, mit Ring und Nachricht bricht der Freund in Kaufmannstarnung auf. (*Béd.* 176) Tristan ahnt nicht, dass er sich soeben „colère de femme“ zugezogen hat, zumal seine Frau um sein körperliches Wohl bemüht bleibt. (*Béd.* 176f.) Iseut aux Blanches Mains weiss nicht, dass sich Tristan von der Ärztin Iseut Heilung erhofft. Zu schwer wiegt der Umstand, dass Tristan offenbar per Schwur an eine andere gebunden ist. Iseut aux Blanches Mains will Rache üben: „Elle retint les choses entendues: si elle le peut un jour, comme elle se vengera sur ce qu’elle aime le plus au monde!“ (*Béd.* 177)[24]
Kaherdin reist mit Iseut la Blonde zurück, nicht ohne vorher Andret mit ein paar Ruderhieben getötet zu haben.[25] Nach Ganelon, Gondoin und Denovalîn stirbt der letzte Feind, was der Erzähler als göttliche Rache beobachtet: „Ainsi Dieu vengea les

---

[20] Tristan zieht seinen Freund ins Vertrauen, als er anlässlich der Episode mit dem spritzenden Wasser zur Rede gestellt wird. (*Béd.* 144f.)
[21] Belloc verzichtet auf die Namensnennung des Feindes. (*Bell.* 170)
[22] Am Rande: Es ist Kaherdin, der bei Joseph Bédier am Leben bleibt und Botschaft zu Iseut bringt.
[23] Lauschende Frauen bewirken nichts Gutes, so verursacht zu Beginn von Hartmanns „Iwein“ die lauschende Ginover ein Durcheinander, das aber auf humorvolle Weise gelöst wird.
[24] In der dt. Übersetzung wird der Sachverhalt gravierend verändert Die Rachetaktik erscheint viel gemeiner, zumal die Aktion nicht direkt gegen Tristan gerichtet ist, sondern mit Iseut la Blonde gegen die Frau, die er am meisten liebt: „Sie bewahrte, was sie gehört; wenn sie es eines Tages kann, wie wird sie sich an der rächen, die er am meisten liebt auf der Welt!“ (*Bind.* 214)
[25] Edward Gallagher verweist auf MS 103 als Quelle für die Tötung Andrets. Vgl. Edward J. Gallagher: *„This too you ought to read“: Bédier’s* Roman de Tristan et Iseut*,* S. 437.

amants des félons qui les avaient tant haïs!“ (*Béd.* 179)[26] Auf der Klippe von Penmarch wartet Tristan, er lässt sich jeden Tag hintragen. Die Überleitung des Erzählers verheisst nichts Gutes: „Écoutez, seigneurs, une aventure douloureuse, pitoyable à ceux qui aiment.“ (*Béd.* 179) Fünf Tage lang kreuzt das Schiff trotz Landsicht vergebens gegen den Sturm an, das Beiboot wird von einem Brecher zerschmettert. Klagend hadert Iseut la Blonde mit Gott, zentraler Gedanke ist, Tristan noch einmal lebend sehen zu dürfen. Der eigene Tod bedeutet ihr nichts, sie hofft, dass er nicht davon erfahren und vielleicht mit der anderen glücklich werden würde, selber wissend, dass sie nicht existieren könnte, wenn sie von seinem Tod vernehmen würde. Zuletzt schickt sie ein Stossgebet zum Himmel: „Que Dieu nous accorde, ami, ou que je vous guérisse, ou que nous mourions tous deux d’une même angoisse!“ (*Béd.* 181)[27] Der Sturm lässt nach, Kaherdin setzt das weisse Segel, um die Ankunft zu verkündigen. Windstille verhindert nun das Fortkommen, in der dritten Nacht träumt Iseut von einem Eberkopf in ihrem Schoss, der ihr Kleid beschmutzt und weiss, dass sie den Geliebten nicht lebend wiedersieht. (*Béd.* 181) Tristan ist inzwischen zu schwach, um auf die Klippe getragen zu werden, er weint, klagt und stirbt beinahe vor Verlangen. Als der Wind auffrischt und Iseut aux Blanches Mains das weisse Segel erblickt, sieht sie den Moment der Rache gekommen und berichtet ihrem Mann vom nahenden Kaherdin. Auf die Frage nach der Farbe des Segels antwortet sie, dieses sei „toute noire“. (*Béd.* 181) Tristan wendet sich der Mauer zu, sagt, er könne sich nicht länger am Leben halten, drei Mal spricht er „Iseut, amie!“ (*Béd.* 182) Beim vierten Mal stirbt er.

Im Haus erhebt sich Weinen, Tristans Gefährten legen den Toten auf einen Teppich und bedecken ihn mit einem Tuch. Zuletzt stösst der Wind das Schiff förmlich ans Land, Iseut geht von Bord und hört Klagen, die Glocken läuten. Ein Alter klärt auf und berichtet von grossem Schmerz, vom toten Tristan, für den er nur lobende Worte findet, vom Schlimmsten, was je in diesem Land passiert sei. Iseut bleibt stumm, steigt zum Schloss hinan mit gelöstem Schleier, die Anwesenden bestaunen die schöne Unbekannte und fragen nach ihrer Identität. Derweil verharrt Iseut aux

---

[26] In der engl. Übersetzung wird an dieser Stelle Andrets Tod übergangen. (*Bell.* 177)

[27] Den Klagemonolog kürzt Binding ab: „Gott gebe uns, mein Freund, dass ich Euch Heilung bringe oder dass wir beide in einem Todeskampfe sterben.“ (*Bind.* 219) Belloc beschränkt sich auf die Aussage der Herannahenden, sie hätte den Geliebten nochmals sehen und sprechen wollen. (*Bell.* 178) In allen drei Versionen steht der Wunsch nach dem Wiedersehen im Vordergrund. Frz. „angoisse“ bedeutet übrigens „(Herzens-)Angst“ und zielt mehr auf ein gemeinsames, passives Erdulden des Todes ab, denn auf einen aktiven „Todeskampf“ wie in der frz. Prosatradition, wo er sie sterbend erstickt. Bei Bédier findet sich kurz vor Schluss die folgende, an die Prosatradition erinnernde Stelle: Iseut bittet Tristan, er möge sie in der Umarmung erdrücken. (*Béd.* 171)

Blanches Mains ausser sich beim Toten „affolée par le mal qu'elle avait causé". (*Béd.* 183) Iseut la Blonde richtet ihre letzten Worte an sie:„Dame, relevez-vous, et laissez-moi approcher. J'ai plus de droits à le pleurer que vous croyez-m'en. Je l'ai plus aimé." (*Béd.* 183)[28] Iseut la Blonde wendet sich gegen Osten und betet, deckt den Körper ein wenig auf, legt sich neben ihn, küsst Kopf und Gesicht und umfasst ihn „corps contre corps, bouche contre bouche, elle rend ainsi son âme; elle mourut auprès de lui pour la douleur de son ami." (*Béd.* 183)[29]

Iseut aux Blanches Mains kommt an dieser Stelle zum letzten Mal in der Handlung vor, der Fokus liegt im Weiteren auf König Marc, vom Geheimnis des Trankes weiss er nichts,[30] persönlich holt er die beiden Toten nach Tintagel heim. Der Transport erfolgt in zwei Särgen, die er herstellen lässt, und zwar „l'un de calcédoine pour Iseut, l'autre de béryl pour Tristan." (*Béd.* 183) In zwei Gräbern links und rechts einer Kapelle lässt er sie beerdigen, folgende Begebenheit wiederholt sich:

> Mais, pendant la nuit, de la tombe de Tristan jaillit une ronce verte et feuillue, aux forts rameaux, aux fleurs odorantes, qui, s'élevant par-dessus la chapelle, s'enfonça dans la tombe d'Iseut. Les gens du pays coupèrent la ronce: au lendemain elle renaît, aussi verte, aussi fleurie, aussi vivace, et plonge encore au lit d'Iseut la Blonde. Par trois fois ils voulurent la détruire; vainement. Enfin, ils rapportèrent la merveille au roi Marc: le roi défendit de couper la ronce désormais. (*Béd.* 183)

Nachts wächst ein Brombeerstrauch – grün, beblättert, mit starken Zweigen, duftenden Blüten und gemäss Wiederholung beharrlich – aus Tristans Grab, rankt

---

[28] Edward Gallagher verweist auf Eilhart als Quelle für die Schilderung der Begegnung der beiden Iseuts bei Tristans Leichnam. Die Szene erinnert aber auch an die heftigere Begegnung Brünnhildes mit Gutrune vor dem aufgebahrten Siegfried in Richard Wagners *Götterdämmerung:* „Armselige, schweig'! Sein Eheweib warst du nie: als Buhlerin bandest du ihn. Sein Mannes-Gemahl bin ich, der ewige Eide er schwur, eh' Siegfried je dich ersah." (*Götterdämmerung,* 3. Aufz.) Nach allgemeiner Auffassung hat sich Joseph Bédier dem Einfluss einer anderen Oper Richard Wagners, die Rede ist von *Tristan und Isolde,* nicht entziehen können, so verweisen Mertens und Müller diesbezüglich auf die Trankszene. Alain Corbellari ist anderer Meinung und positioniert Bédier zu Beginn seiner Schrift als Antiwagnerianer, der etwa 1888 aus Desinteresse einen möglichen Abstecher nach Bayreuth verabsäumt habe. Dreist wirkt mit Blick auf Wagners offensichtlich jenseitig orientierte Stelle „Dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint..." (*Tristan,* 2. Aufz./3. Szene) Corbellaris Argumentation, das „Pays Fortuné dont nul ne retourne", resp. „le pays fortuné des Vivants" *(Béd.* 66, 171) im Roman sei biographisch begründbar, weil eine Reminiszenz auf die Abgeschiedenheit der Insel La Réunion, wo Bédier einen Teil seiner Jugend verbracht hat! Die Frage nach Richard Wagners Einfluss auf Bédiers Roman wäre im Rahmen einer umfassenderen Arbeit genauer zu erörtern. Zit. n. Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen.* Vollständ. Text, Hg. v. Julius Burghold, Mainz: 2009, S. 342. Vgl. ebd., *Tristan und Isolde.* Hg. v. Kurt Pahlen, n. durchges. Aufl., Mainz: 1998, S. 173. Vgl. Edward J. Gallagher: *„This too you ought to read": Bédier's* Roman de Tristan et Iseut, S. 437. Volker Mertens: *Der Tristanstoff in der europäischen Literatur,* S. 30. Ulrich Müller: *The Modern Reception of Gottfried's* Tristan *and the Medieval Legend of Tristan and Isolde,* S. 292. Alain Corbellari: *Joseph Bédier. Écrivain et Philologue,* S. 11, 52f.

[29] Die Beschreibung der Liebenden „Leib an Leib, Mund an Mund" fällt bei Belloc weg. (*Bell.* 182)

[30] Ein Argument für Marcs Unwissenheit findet sich anlässlich der Hochzeitsnacht. Der Erzähler deklariert, dass Tränke und Zauberei der edlen Gesinnungssphäre des Königs nicht anhaften: „Ni poison, ni sortilège; seule, la tendre noblesse de son coeur lui inspira d'aimer." (*Béd.* 56)

sich über die Kappelle und senkt sich in Iseuts Grab, darauf ist explizit davon die Rede, dass der Strauch in ihr Bett eintaucht.[31] Erst nach einer dreimaligen, vergeblichen Zerstörungsaktion seitens der Bewohner des Landes, denn am folgenden Morgen ist die Pflanze wieder nachgewachsen, wird der Vorfall dem König gemeldet. Marc verbietet das Schneiden fortan. Anders als die Zerstörer erscheint er nochmals in einem positiven Licht. (*Béd.* 183) Explizitere Ausdeutungen des Finales, eingeordnet als „merveille“, fehlen.[32] Die Handlung des Romans ist an diesem Punkt beendet. Im letzten Abschnitt werden dichterische Vorbilder rekapituliert und auf den Zweck der „consolation“[33] verwiesen, mit einem Gruss an die Liebenden verabschiedet sich der Erzähler. (*Béd.* 183f.)

Annähernd identisch berichtet die Prosaversion MS 103, in der Bédier den Ursprung für das Finale über den Tod hinaus festlegt. Im Unterschied zu *Le roman de Tristan et Iseut* aber werden die Leichen auf Tristans vorher angeordneten Wunsch hin zu Marc zurück geschickt, eine schriftliche Erklärung, die Tristan auf sich trägt, klärt den König über die fatale Trankminne auf. In der Folge lässt der geschockte König zwei Särge anfertigen, allerdings liegt Yseult im Sarg aus Beryll, Tristan im Sarg aus Chalzedon. Die Liebenden liegen beidseitig der Kapelle begraben:

> De dedens la tombe Tristan yssoit une ronche belle et verte et foillue qui aloit par dessus la chappelle, et descendoit le bout de la ronche sur la tombe Yseult et endroit dedens. Ce virent les gens du pais et le compterent au roy. Le roy la fit par trois fois coupper: a l’andemain restoit aussi belle et en autel estat comme elle avoit esté autrefois. Cest miracle estoit sur Tristan et sur Yseult.[34]

Auch hier wächst ein Brombeerstrauch vom Inneren des einen Grabes über die Kapelle hinüber ins Innere des anderen Grabes. Am Rande fällt auf, dass der

---

[31] Bédier illustriert die zweimalige Umschreibung der Annäherung des Brombeerstrauchs zu Iseuts Grab hin mit den Verben „s’enfonçer“, zu Deutsch „sich senken“, sowie mit „plonger“, die Pflanze würde also in Iseuts Bett „eintauchen“, als Übersetzungsmöglichkeiten zu überdenken wären im zweiten Fall „stossen“ oder „stürzen“. (*Béd.* 183) Binding folgt mit „einsenken“ zunächst dem Original, wobei die Pflanze darauf hin das Bett der Geliebten „überwucherte“. (*Bind.* 223) Belloc wiederum umschreibt die Wanderung der Pflanze mit „fell to root again”. (*Bell.* 183) Die Übersetzer legen teilweise andere Akzente in der Beschreibung der Vehemenz des Vorgangs, wobei das Original mit „sich senken“ und „eintauchen“ etwa in der Mitte zwischen „überwuchern“ und dem drastischen „Wurzeln schlagen“ liegt, wovon im Original nicht die Rede ist.

[32] Günter de Bruyn beispielsweise bietet in seiner ähnlich straffen Kompilation eine Interpretation an. Auf die Abhandlung der Ereignisse, der König pflanzt eine Rebe auf Isoldes und eine Rose auf Tristans Grab, die Pflanzen verschlingen sich und spriessen vereint wie eine einzige Pflanze in die Höhe, folgt die Auswertung des Geschehens als „Zeichen, dass die Liebe auch mit dem Tode nicht stirbt.“ Das Buch endet mit dem Hinweis auf das Fortbestehen der Geschichte nicht zuletzt durch „Tristans Lied“. Vgl. Günter de Bruyn: *Tristan und Isolde,* Frankfurt a.M.: 1988, S. 113.

[33] Hilaire Belloc vermerkt „strength“, Stärke und Kraft, als Zweck des Buches. (*Bell.* 184)

[34] Joseph Bédier: *La mort de Tristan et d’Iseut d’après le manuscrit fr 103 de la Bibliothèque Nationale, comparé au poème allemand d’Eilhart d’Oberg,* S. 509. Vgl. ebd.: *Le Roman de Tristan par Thomas,* Bd. 2, S. 394.

Vorgang in MS 103 mit „de dedens... et endroit dedens“ umschrieben wird, indes Bédier eingangs den nächtlichen Zeitpunkt des Geschehens unterstreicht. Allerdings, hier findet sich die wesentliche Differenz, melden in MS 103 die Leute das ungewöhnliche Vorkommnis dem König, der den Brombeerstrauch in unköniglicher Manier gleich selber drei Mal erfolglos schneidet. Die Pflanze selber ist zuallererst „schön“, wie die zweimalige Angabe dieser Qualität unterstreicht, sowie „grün und beblättert“. Bédier lässt in seinem Roman das Allgemeinadjektiv „belle“ weg, übernimmt aber die Termini „grün und beblättert“ und addiert die starken Zweige, duftenden Blüten und die Beharrlichkeit, mit der sich die Pflanze bewegt. Der Gegenstand erscheint detaillierter im Ausdruck. Schliesslich wird das Geschehen in MS 103 mittels eines Satzes, der den Schlusspunkt im Geschehen rund um die Liebenden bildet, dezidiert als „miracle“ deklariert, wobei Ausdeutungen auch hier fehlen. Das „Wunder“ ist übrigens nicht angelegt in der Trankszene, dieser Aspekt schmälert das Feld hinsichtlich potentieller Vergleichsmomente.

Die Geschichte in MS 103 ist noch nicht ganz zu Ende erzählt. Abermals treten Gouvernal und Brangien in Erscheinung. Die beiden, er ist inzwischen König von Loonois und sie seine Ehefrau, sind engste Vertraute der ersten Stunde. Gemäss MS 103 hatten sie einst irrtümlich den Trank gemeinsam gereicht,[35] sind also beteiligt am Schicksal von Tristan und Yseult. Auf Perenis’ Botschaft hin, der zusammen mit Tristans Hund Heudent am Grab Totenwache hält und fastet, reisen sie an und weinen im Angesicht der Erscheinung bei der Kapelle.[36]

Zwar fehlt die Ausdeutung des wunderhaften Ereignisses, stattdessen findet sich eine emotionale Reaktion in der engsten Umgebung. Das Pflanzengebilde weckt schmerzhafte Erinnerungen. Letztlich möchte Marc seinen Nachlass regeln und dem Paar seine Besitztümer übertragen, er bittet sie, bei ihm zu bleiben. Gouvernal und Brangien lehnen ab, sie gehen nach Loonois zurück und nehmen Perenis und Heudent mit. Marc bleibt allein zurück.[37]

Mit der Trankszene und dem Schlussbild, der Prolog ist beiläufig vernachlässigbar, stehen die wesentlichen Handlungsbausteine zur weiteren Diskussion bereit. Im Übergang auf eine Themenstellung, die nunmehr festzulegen bleibt, sind die beiden folgenden Punkte zu rekapitulieren:

---

[35] Joseph Bédier: *Le Roman de Tristan par Thomas,* Bd. 2, S. 340ff.
[36] Ebd., S. 394.
[37] Ebd., S. 394f. Vgl. Ebd.: *La mort de Tristan et d’Iseut d’après le manuscrit fr 103 de la Bibliothèque Nationale, comparé au poème allemand d’Eilhart d’Oberg,* S. 509f.

1. Umgang mit dem Brombeerstrauch
2. Facetten des Schlussbildes

Ad 1: Ein Brombeerstrauch, „la ronce“ wäre neutral auch mit „Gestrüpp“[38] übersetzbar, ist in *Le roman de Tristan et Iseut* das zentrale gestalterische Element anlässlich der Ausformung der Begebenheiten nach dem Tod der Liebenden. Wie bereits aufgezeigt, hält sich Joseph Bédier beinahe wortwörtlich an MS 103, wobei in der Vorlage eine vergleichbare Referenz anlässlich der Trankszene fehlt. Nicht als Synthese gedacht, sondern als „presque païen“ und älter als Eilharts Variante mit Rose und Rebe eingestuft,[39] fällt die Wahl mit dem relativierenden Hinweis auf diese in Zusammenhang mit dem Tristanstoff bislang singuläre Pflanze, dass der Schreiber vermutlich dazu gedichtet habe.[40]

Insbesondere der Volkskundler Bédier dürfte von der Vorstellung angetan gewesen sein, dass in MS 103 gerade ein Brombeerstrauch aus Tristans Grab wächst, zumal dieses Motiv stark verankert in der Balladenliteratur vorliegt. Analog zu dieser Thematik finden sich wiederholt Verweise[41] auf die reichhaltige Sammlung *English and Scottish Popular Ballads*[42] seines Zeitgenossen Francis James Child. Den Erläuterungen zur Ballade *Earl Brand* (Nr. 7)[43] in der konsultierten Ausgabe ist zu entnehmen, dass bei Child genau zwei Spielarten solcher Schlussbilder vorkommen, beide unter Beteiligung eines Brombeerstrauches, allerdings wachsen aus den Gräbern Liebender mit „a brier and a rose, or a brier and a birk“[44] jeweils zwei verschiedene Pflanzen. Als Wurzel für diese Formgebungen in den Balladen wird der Tristanstoff bestimmt; abgesehen vom dt. Prosaroman und den nord. Versionen stehen Eilhart von Oberge, Ulrich von Türheim, Heinrich von Freiberg und der epigonale *Jüngere Titurel* Albrechts aufgelistet.[45]

---

[38] „Ronce“. In: Tobler-Lommatzsch: *Afz. Wörterbuch,* Bd. 8.
[39] Joseph Bédier: *La mort de Tristan et d’Iseut d’après le manuscrit fr 103 de la Bibliothèque Nationale, comparé au poème allemand d’Eilhart d’Oberg,* S. 495. Vgl. auch Edward J.: Gallagher: *„This too you ought to read“: Bédier’s* Roman de Tristan et Iseut, S. 437.
[40] Joseph Bédier: *La mort de Tristan et d’Iseut d’après le manuscrit fr 103 de la Bibliothèque Nationale, comparé au poème allemand d’Eilhart d’Oberg,* S. 495.
[41] Vgl. Joseph Bédier: *Le Roman de Tristan par Thomas,* Bd. 1, S. 416. Vgl. ebd., *La mort de Tristan et d’Iseut d’après le manuscrit fr 103 de la Bibliothèque Nationale, comparé au poème allemand d’Eilhart d’Oberg,* S. 496; FN1.
[42] Francis James Child (Ed.): *English and Scottish Popular Ballads,* 5 Bde.
[43] Ebd., Bd. 1, S. 88-99.
[44] Ebd., Bd. 1, S. 96.
[45] Francis James Child (Ed.): *English and Scottish Popular Ballads,* Bd. 1, S. 98.

Die Frage nach einer praktikablen Vorgehensweise im Umgang mit der jeweiligen Pflanze als zentralem, gestaltendem Bestandteil innerhalb des Schlussbildes stellt sich. Besagte Materialsammlung bei Child eröffnet interessante Vergleichsmöglichkeiten, die jedoch unmöglich ausgekostet werden können, ohne das Grundlagenkapitel über Gebühr zu strapazieren.[46] Kulturgeschichtliche Betrachtungen zur Symbolik des Brombeerstrauchs, respektive später zu Rose und Rebe, fliessen ebenfalls nur sehr beschränkt ein.[47] Innerhalb dieses begrenzten Arbeitsfeldes bietet sich die Alternative, die Qualitäten der Pflanze im Textgefüge präziser zu bestimmen. Die Situation in Joseph Bédiers kurzem, solide durchkomponiertem Roman gestaltet sich übersichtlich und durchschaubar, nur gerade fünf Stellen mit expliziter Nennung eines Brombeerstrauches liegen vor.

Erstmals taucht der Terminus „la ronce“ anlässlich des Vergleichs in der Trankszene auf, (*Béd.* 51) das letzte Mal nach dem Tod des Paares, als wirklich ein Brombeerstrauch aus Tristans Grab wächst. (*Béd.* 183) Die zwei Stellen stehen in direktem Zusammenhang, beide Male ist die Beschaffenheit der Pflanzen genauer illustriert. Weiter findet sich eine Erwähnung anlässlich des Anschlages auf Brangien, sie und die beiden Diener bahnen sich einen Weg durch Brombeersträucher und Gestrüpp. (*Béd.* 58) Die restlichen Belege sind anlässlich des Lebens in der Wildnis des Waldes von Morois angebracht, wo zunächst die Kleider der Liebenden von Brombeersträuchern zerrissen werden (*Béd.* 88) und am Ende des Aufenthalts ein mit Brombeersträuchern verschlossenes Dickicht Zuflucht und Schutz bietet, Iseut erwartet dort Tristan. (*Béd.* 102)

Wenig überraschend steht der Brombeerstrauch in *Le roman de Tristan et Iseut* analog zur Position der Liebenden ausserhalb gesellschaftlicher Norm. Wo von einem Brombeerstrauch die Rede ist, herrscht der Ausnahmezustand. In vier der fünf Fälle sind die Liebenden gemeint, im fünften Fall die treue Dienerin. Der Brombeerstrauch wächst über die Kapelle hinweg, zäh überdauert das Gewächs alle Rodungsversuche.

Ein Brombeerdickicht bietet den Liebenden Schutz in einem sicheren, undurchdringlichen Versteck, „la ronce“ bleibt nicht nur negativ zu assoziieren,

---

[46] Berührungspunkte von Childs Sammlung und dem Tristanstoff, sowie die Suche nach Ursprung und Verbreitung des Motivs sind in den folgenden, der Vollständigkeit halber angeführten Aufsätzen dargelegt. Vgl. Eleanor R. Long: *„Young Man, I Think You're Dyin'“: The* Twining Branches *Theme in The Tristan Legend and in English Tradition.* In: Fabula 21 (1980), S. 183-199. Pierre Gallais: *Les arbres entrelacés dans les „romans“ de Tristan et le mythe de l'arbre androgyne primordial.* In: Mélanges de langue et de littérature médiévales, FS für Pierre Le Gentil, Paris: 1973, S. 295-310.

[47] Vgl. dazu Helmut Birkhan: *Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte.*

obwohl den Umherirrenden von Brombeerhecken mit ihren Kleidern das wesentliche Merkmal ihres sozialen Standes zerrissen wird. Präsent bleibt die Qualität des Stechens.[48] Die Vorgehensweise, das Format von „la ronce“ aus dem Text heraus zu eruieren, führt zu verwertbaren Erkenntnissen.

Ad 2: Zwischen Tristans und Iseuts Gräbern, die auf zwei Seiten einer Kapelle liegen, erstreckt sich am Ende der Geschichte über das Gotteshaus hinweg ein blühender Brombeerstrauch, der vergleichbar ist mit einem Liebesband und symbolträchtig die Verbindung wider jede Ordnung sicherstellt. Der Charakter des Numinosen schwingt mit, so fällt bei genauerer Betrachtung des Schlussbildes auf, dass etwa die Herkunft der Pflanze im Dunkeln bleibt, sie ist einfach da, wächst unaufhaltbar ihrem Ziel entgegen und lässt sich nicht beseitigen. Eine eindrückliche Machtdemonstration dieser zu Lebzeiten untragbaren Liebe findet statt.

Wo allenfalls ein Abbild einer wechselseitigen Liebesumarmung in einem „umfangenden Umfangen“[49] hätte erwartet werden können, findet eine einseitige, maskuline post mortale Okkupation statt, eventuell zum Zweck des Schutzes der Geliebten. Eher makaber bis nekrophil denn erotisch mutet die Vorstellung an, dass der Brombeerstrauch in Iseuts „Bett“ eintaucht. Das Schlussbild repräsentiert die unerhörte Geschichte von Tristan und Iseut. Mögen die Assoziationen überwiegend positiver Natur sein, absolute Liebe überwindet jedes weltliche Hindernis und den Tod, so lässt sich in Erwägung der Trieb- und Zwanghaftigkeit dieser zauberischen Liebe, die auch hinter dem Bild vom Pflanzenbogen präsent bleibt, am Ende doch eine gewisse Ambivalenz des finalen Moments nicht in Abrede stellen.

Im Kern holt Joseph Bédier den spätmittelalterlichen Textzeugen MS 103 aus der Versenkung und adaptiert die singuläre Beschreibung des Schlussbildes beinahe wortwörtlich für seinen Roman. Diese Variante wird erfolgreich einem breiten Publikum um 1900 vermittelt. Nicht zuletzt greift der Schweizer Komponist Frank

---

[48] Am Rande: Primärmerkmal des Brombeerbusches, der anlässlich der Beschreibung von Tristans Liebesschmerz eingeführt wird, sind die spitzen Dornen „les épines aiguës“. (*Béd.* 51) Als nicht näher definierte Dornensträucher wird der Begriff „les épines“ mehrmalig in den Text eingestreut. Vgl. *Béd.* 79 (2x), 80, 83, 86, 125, 137, 151, 153 (2x).

[49] „Umfangend umfangen!“ am Ende von Goethes *Ganymed* kann als Ausdruck für die absolute gegenseitige Umarmung verstanden werden, wie sie auch bei der Verschränkung der Pflanzen in verschiedenen Tristanversionen vorliegt. Der einseitige Vorgang in MS 103 und bei Joseph Bédier kontrastiert dieses Programm, die Assoziation der Verstrickung als finales Moment fällt weg. Zwei potentiell antizipierende Stellen anlässlich des Abschieds der Liebenden werden hier irrelevant, könnten aber, falls vorhanden, anderswo eine Rolle spielen: „Sous les arbres, sans une parole, il la pressa contre sa poitrine; leurs bras se nouèrent fermement autour de leurs corps, et jusqu'à l'aube, comme cousus par des lacs, ils ne se déprirent pas de l'étreinte.“ (*Béd.* 123) Später sagt Iseut: „Oui, ami Tristan, nos vies sont enlacées et tissées l'une à l'autre.“ (*Béd.* 127) Vgl. *Deutsche Gedichte. Eine Anthologie,* Hg. v. Dietrich Bode, Stuttgart: 1999, S. 95.

Martin für sein Oratorium *Le vin herbé* (1938-42) darauf zurück.[50] Mit dem Tristanstoff bestens vertraut und offenbar dem Bedürfnis folgend, Inhalte anders und neu zu gestalten, erinnert Bédier an den mittelalterlichen Erzähler als „Kodifikator und Systembildner", der sich gemäss Jauss anhaltend bemüht, „für jedes Ding einen Platz und den richtigen Platz für jedes Ding zu finden, und nicht eher befriedigt [war], bis auch Erscheinungen wie Liebe und Krieg bis ins letzte kodifiziert waren."[51] Unter dieser Prämisse soll das Arbeitsthema angegangen und die Brücke von der Ausgestaltung zu einer möglichen interpretatorischen Relevanz des Romanschlusses geschlagen werden.

Wichtig für die weitere Diskussion ist die Zusammenschau von Schlussbild und Trankszene. Gallagher diskutiert diesen Umstand generell als „the most striking example of this technique of both enriching and tying together two scenes by means of imagery" und folgert: „Unlike any of his sources, Bédier unmistakably establishes the relationship between this image of enduring union and the philtre."[52] Der detailgenaue Vergleich beider Textstellen fördert ein interessantes, aussagekräftiges Detail zu Tage, das Baumeister Bédier geschickt in der Ausarbeitung seiner Geschichte platziert hat:

> In death, the metaphor is concretized and yet transformed at the same time. There is joy and, finally, union; there are still *fleurs odorantes.* But no longer suffering nor separation; there are not longer any *épines aiguës.* This image of the ronce allows each of these key scenes to echo the other in modulated resonance.[53]

Das während des ganzen Romans präsente Motiv des stechenden Brombeerstrauches und die damit verbundene Assoziation von Schmerzen und Leiden wird mit dem Wegfallen der „épines aiguës" aufgehoben. Das Schlussbild präsentiert sich somit in einem positiveren Licht als zunächst vermutet. Gallagher plädiert für die Transformation des Geschehens in etwas Gemässigteres und schliesst auf ein versöhnliches Ende, auf ein Aufgehobensein der Liebenden Tristan et Iseut in ewiger Vereinigung und Freude.

Tatsächlich fällt am Ende nicht nur die Dornenthematik weg. Zwei weitere Verschiedenheiten treten bei der Lektüre hervor, die den Gedanken an einen Übergang unterlegen. Erstens wächst der Brombeerstrauch kommod von Grab zu

---

[50] Ulrich Müller: *The Modern Reception of Gottfried's* Tristan *and the Medieval Legend of Tristan and Isolde,* S. 294f.
[51] Hans Robert Jauss: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur,* S. 19.
[52] Edward J. Gallagher: *„This too you ought to read": Bédier's* Roman de Tristan et Iseut, S. 443.
[53] Vgl. Ebd., S. 444.

Grab, nicht einmal von einem durchbrochenen Sargdeckel wäre die Rede, wogegen Tristans Herz in seiner Empfindung nach der Trankeinnahme penetriert und buchstäblich gepfählt worden ist. Diese gewalttätige, zuerst mit „la ronce“ verbundene Atmosphäre bleibt aus. Ein kleines, auffallendes Detail fällt zweitens auf. Es handelt sich um die symbolträchtige Farbe Grün, die am Ende gleich doppelt aufscheint und generell *in bonam partem* als „Farbe des Frühlings und des keimenden Lebens“, als „Symbol der Erwartung, der Hoffnung, des Auf-dem-Wege-Seins“ interpretierbar ist, *in malam partem* jedoch mit „dem Gift und dem Tod“ assoziiert wird.[54] Eine gewisse, nicht unbedingt beabsichtigte Doppelbödigkeit mag durchscheinen, dessen ungeachtet trägt die Farbe „Grün“ im Schlussbild dazu bei, dem Finale ein versöhnliches Gesicht zu geben.

Das Schlussbild in *Le roman de Tristan et Iseut* zeigt einprägsam die ewige Verbundenheit zweier Liebender über den Tod hinaus. Joseph Bédier bedient sich dieses ausdrucksvollen Bildes, um eine Idealform zu isolieren, die mehr sein will als nur ein belangloser Randvermerk oder ein schmückendes Ornament am Ende der Geschichte. Dem Schlussbild eine gewichtige Bedeutung beimessend, wäre zu erwägen, die interpretatorische Relevanz der Ausgestaltung der Schlussbilder bei Joseph Bédier und später in den anderen Texten im Sinne einer Apotheose zu sehen. Begrifflich auf den sehr allgemeinen Nenner einer „Verklärung“[55] gebracht, schliesst „Apotheose“ *per definitionem* „jede Form der Erhebung eines Sterblichen zu übermenschlicher Weihe und die entsprechende Darstellung in Literatur, bildender Kunst und Theater“[56], oder, anders ausgedrückt, eine „Vergöttlichung, Verherrlichung von Personen als überirdische Wesen, Versetzung von Helden und Fürsten in himmlische Sphäre“[57] ein. Die feinen, unzweifelhaft genau bemessenen Unterschiede in den Bildbereichen würden sich in dieser Hinsicht zu einer präzisierten Schlusssumme konzentrieren.

---

[54] Vgl. „Grün“. In: Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik.* Am Rande: Die Farbe „Grün“ ist auch anderweitig präsent, präsentes Beispiel ist der grüne Jaspisring, den Iseut ihrem Liebsten bei Beendigung des Waldlebens als Erkennungszeichen schenkt. (*Béd.* 109) Vgl. „Grün“. In: Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik.*

[55] Eine „Verstirnung“ würde den Tatbestand der Apotheose vorbildlich erfüllen, findet hier aber nicht statt, der Vergleich des Brombeerbogens mit einem Gestirn und der Blüten mit Sternen würde die Interpretationsmöglichkeiten über das Äusserste hinaus strapazieren.

[56] „Apotheose“. In: *Metzler-Literatur-Lexikon.*

[57] „Apotheose“. In: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur.*

I.2 „Twining branches grow from graves of lovers“ (E631.0.1.)

Das einprägsame Bild von den Pflanzen, die sich am Ende der Geschichte aus den Gräbern zweier Liebender winden und einander umschlingen, gehört zum internationalen Erzählinventar und tritt als Typus, Motiv und quasi literarische Formel weitverbreitet auf. Ein Teil der Ausführungen konzentriert sich auf den Versuch einer allgemein gehaltenen Bestandesaufnahme. In diesem Sinn soll Stith Thompsons Kompendium *Motif-Index of Folk Literature* herangezogen werden, um das als „twining branches grow from graves of lovers“ (E631.0.1.)[58] registrierte Motiv einzusehen. Die nachfolgende, kurze Erörterung der Geschichte von Deirdre und Naoise aus Irland, belegt bei Stith Thompson, liegt darin begründet, dass sich Verbindungsmöglichkeiten zum Tristanstoff eröffnen. Diese gilt es aufzuzeigen. Der zweite Teil der Ausführungen befasst sich mit dem Tristanstoff, letztendlich resultiert aus den Erörterungen die für die weitere Diskussion massgebende Auswahl der Romanfassungen.

2.1 Einordnung des Motivs mit Stith Thompsons Index

Stith Thompsons sechsbändiges Referenzwerk dokumentiert innerhalb einer planvoll durchdachten Nomenklatur an die vierzigtausend Einzelmotive mit Belegen aus aller Welt und ist in dieser Quantität und Qualität eine unerschöpfliche Fundgrube und unentbehrliche Arbeitshilfe. Wie in der Einleitung nachzulesen ist, verfolgt der Autor mit dem Index ehrgeizige Ambitionen:

> Accordingly, if an attempt is made to reduce the traditional narrative material of the whole earth to order […] it must be by means of a classification of single motifs – those details out of which full-fledged narratives are composed. It is these simple elements which can form a common basis for a systematic arrangement of the whole body of traditional literature.[59]

Der Index bezweckt das Systematisieren der erzählenden Literatur insgesamt, und zwar auf der Basis einer Klassifizierung von Motiven als kleinsten Erzähleinheiten. Einschränkende Kriterien fehlen so gut wie ganz, der Sammelleidenschaft sind keine Grenzen gesetzt. In diesem Sinne kann und darf für den Index alles an Erzähltexten berücksichtigt werden, die Teil einer narrativen Gemeinschaft und Tradition sein könnten:

---

[58] Stith Thompson: *Motif-Index of Folk Literature.* Rev. a. enl. ed., Bd. 2, S. 488.
[59] Ebd., Bd. 1, S. 10.

Stories that have formed part of a tradition, whether oral or literary, find a place here. The folktale, the myth, the ballad, the fable, the mediaeval romance, the fabliau, the jest, the exemplum, and the local tradition have all been included, though some of these divisions have been inadequately recorded. In general, I have used any narrative, whether popular or literary, so long as it has formed a strong enough tradition to cause its frequent repetition.[60]

Ausgedehnt ist der Ermessensspielraum auch bezüglich des Motivbegriffs: „When the term *motif* is employed, it is always in a very loose sense, and is made to include any of the elements of narrative structure."[61] Zum besseren Verständnis erscheint es hilfreich, das Theoretische doch ein wenig zu konkretisieren. So ist der Begriff „Motiv" (nlat. *motivus* = antreibend) *per definitionem* eine „strukturelle inhaltliche Einheit" und kann eingeordnet werden „als typische, bedeutungsvolle Situation, die allgemeine thematische Vorstellungen umfasst [...] und Ansatzpunkt menschlicher Erlebnis- und Erfahrungsgehalte in symbolischer Form werden kann: unabhängig von einer Idee bewusst geformtes Stoffelement, Handlungsansatz". Da die Voraussetzung einer beständigen Situation vorliegt, entspricht E631.0.1. am ehesten einem „Situationsmotiv", bei isolierter Betrachtung des Schlussbildes könnte auch auf ein „Raummotiv" geschlossen werden. Wie die Belegsituation illustriert, trifft aber auf das Motiv „twining branches" definitiv zu, dass es häufig auftritt.[62]

Unter dem Strich resultiert aus dem ausführlichen Ansammeln bei gleichzeitiger Minimierung der Regeln bei Stith Thompson ein gewaltiges Angebot an Beispielen innerhalb eines planvoll aufgebauten Systems. Das Motiv „twining branches grow from graves of lovers" soll nun innerhalb dieses Konstrukts erfasst und vorgestellt werden. Verzeichnet ist E631.0.1. im Kapitel „E. The dead", das zwischen den Einheiten „D. Magic" und „F. Marvels" angelegt folgende Schwerpunkte behandelt: „The motifs listed in Chapter E concern ideas about the dead – resuscitation, ghosts, and reincarnation – as well as ideas concerning the nature of the soul."[63] Es geht also folglich um den Tod und das Mögliche danach.

Wie aus dem nachstehenden Überblick[64] ersichtlich wird, beeindruckt das System durch den äusserst überlegten Aufbau mit einer ausgeklügelten Vielfalt an Verästelungen:

---

[60] Stith Thompson: *Motif-Index of Folk Literature.* Rev. a. enl. ed., Bd. 1, S. 10.
[61] Ebd., S. 19.
[62] Im Zuge einer ausführlicheren Besprechung könnten die gelisteten Belege zum Motiv E631.0.1. auch auf mögliche „Motivgemeinschaften" untersucht werden. Vgl. „Motiv". In: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur.*
[63] Stith Thompson: *Motif-Index of Folk Literature.* Rev. a. enl. ed., Bd. 1, S. 20.
[64] Ebd., Bd. 2, S. 402f.

E. The dead.
E0-E199. Resuscitation.
E200-E599. Ghosts and other revenants.
E600-699. Reincarnation.[65]
E600. Reincarnation.
E610. Reincarnation as animal.
E630. Reincarnation in object.
↓
E631. Reincarnation in plant (tree) growing from grave.
E631.0.1. Twining branches grow from graves of lovers.
E631.0.2. Flower from grave bears letters.
E631.0.2.1. Flower with „ave“ on leaves.
E631.0.3. Plant from blood of slain person.
E631.0.3.1. Red plant from blood of slain person.
E631.0.4. Speaking and bleeding trees.
E631.0.5. Tree from innocent man’s blood.
E631.0.5.1. Dry branch on innocent man’s grave blossoms as proof of innocence.
E631.0.6. Tree from sinner’s grave.
↓
E631.1. Flower from grave.
E631.1.1. Lily from grave.
E631.1.2. Rose from grave.
E631.2. Grass does not grow on murderer’s grave.
E632. Reincarnation as musical instrument.
E632.1. Speaking bones of murdered person reveal murder.
E633. Reincarnation as dish.
E635. Reincarnation as fountain.
E641. Reincarnation as whirlwind.
E648. Reincarnation: man-object-man.
E650. Reincarnation: other forms.
E670. Repeated reincarnation.
E690. Reincarnation: miscellaneous.
E700-E799. The soul.

Eine lange Reihe von Motiven und Belegen ist in Kapitel E. unter dem Oberbegriff der Reinkarnation (E600-699.) aufgelistet. So entspricht das Motiv „twining branches“ (E631.0.1.) zunächst der Reinkarnation in ein Objekt (E630.) und wird als erste von sechs Sonderformen zu einer „reincarnation in plant (tree) growing from grave“ (E631.) erfasst. Fernerhin erscheinen die Konstellationen vielfältig. Möglicherweise sind die Liebenden gemeinsam bestattet, unter E631.0.1. findet sich der vernachlässigbare Querverweis auf das Motiv „lovers buried in same grave“ (T86.),[66] das nicht auf dem Grundgedanken der Reinkarnation, sondern auf „T. Sex“ und weiter „T0-T99. Love“[67] basiert. Hier steht die andere Ausgangslage zur Debatte: Die Liebenden sind getrennt begraben, aus den beiden Gräbern wachsen die selben oder verschiedene, als Symbolträger funktionierenden Pflanzen. Wahlweise handelt es sich um Blumen, Sträucher oder Bäume, die sich ineinander verschränken,

[65] Ein ansonsten nebensächlicher Druckfehler hat sich in die Übersicht im ersten Band eingeschlichen: „Reincarnation“ umfasst die Nummern E600-699. und nicht E500-699. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 31.
[66] Stith Thompson: *Motif-Index of Folk Literature.* Rev. a. enl. ed., Bd. 5, S. 347.
[67] Ebd., Bd. 1, S. 34.

nachdem sie möglicherweise Hindernisse wie ein Gotteshaus überwunden haben. Die Verflechtung im Sinne eines Grab- oder Pflanzenwunders repräsentiert die Einheit und Untrennbarkeit zweier Liebender über den Tod hinaus und gibt damit dem Ende der tödlichen Liebesgeschichte einen tröstlichen Aspekt.

Wie beschrieben, geht das geschilderte Szenario nach Stith Thompson einher mit der Vorstellung, dass eine Reinkarnation stattfindet. Das Begriffliche bleibt abzuklären. Hinter „Reinkarnation“ steht *per definitionem* die Idee der

> Seelenwanderung (griechisch Metempsychose, lateinisch Reïnkarnation), der Glaube an fortlaufende wechselnde Einkörperung der Seele. Er beruht auf der vierfachen Voraussetzung: 1. dass der Mensch eine von seinem Körper lösbare Seele besitze; 2. dass auch aussermenschliche Wesen (Tiere, Pflanzen, ja vielleicht Gegenstände) Träger entsprechender Seelen seien; 3. dass diese und jene Seelen die Fähigkeit besitzen, von einem Wesen auf das andere überzugehen; 4. dass die Zahl der Seelen eine von vornherein einmal abgeschlossene sei, die durch keine neu hinzukommenden vergrössert, aber auch durch keinen Verlust vermindert werden könne – eine naive Vorwegnahme des Gesetzes der Erhaltung der Kraft: alles ist nur Verwandlung, einzig die Seele bleibt![68]

Anzumerken bleibt, dass der Aspekt der Reinkarnation womöglich in die Welt der Volkserzählung, des Märchens[69] und der Sage passt, grundsätzlich aber nicht mit der christlichen Glaubensauffassung und auch nicht mit dem höfischen Roman in Einklang steht. Bei Stith Thompson finden sich verschiedentlich Belege zum Tristanstoff, und zwar beispielsweise zu den Motiven des „magic love-philtre” (D1355.2.), der „magic potion“ (D1242.2.) oder zu „mutual love through accidental drinking of love philtre” (T21.). Offenkundig sind die Bereiche Magie und Trankliebe repräsentiert. Die Reinkarnation ist ausgespart, so steht denn unter E631.0.1. kein einziger Beleg für ein Pflanzenwunder in einer Tristangeschichte angemerkt. Birkhans Index dagegen, um an dieser Stelle vorzugreifen, kommt nicht umhin, einen Kompromiss einzugehen, indem *notabene* für das ganze Kapitel über die Reinkarnationen (E600.) genau die vier Belege unter „twining branches“ gelistet sind,

---

[68] „Seelenwanderung“. In: *Wörterbuch der Religionen.* Begr. v. Alfred Bertholet.

[69] Die Auseinandersetzung mit dem problematischen Begriff „Märchen“ würde den Rahmen der Arbeit überschreiten. Passend zur Thematik einer Liebesgeschichte und ewigen Vereinigung erscheint die nachfolgende Begriffsdefinition von Walter Berendsohn, die bei Max Lüthi aufgefallen ist: „Das Märchen ist eine Liebesgeschichte mit Hindernissen, die ihren Abschluss in der endgültigen Vereinigung des Paares findet.“ Vgl. Walter A. Berendsohn: *Grundformen volkstümlichen Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.* 2. Aufl., 1968, S. 29f. u. Max Lüthi: *Märchen.* 10. Aufl., Stuttgart, Weimar: 2004, S. 1ff.

die im Kern das Arbeitsfeld bilden.[70] Allerdings erfolgen die Erörterungen aus genannten Gründen nicht unter dem Gesichtspunkt einer „éternel retour“.[71]
Acht Belege liegen bei Stith Thompson unter E631.0.1. zur erweiterten Untersuchung vor. Wie die Auflistung zeigt, ist das Motiv weltweit nachgewiesen:[72]

1. *Gaidoz Mélusine IV No. 4
2. Type 966*
3. *Fb “rose” III 80a, “lilie” II 427b, “trae” III 867a
4. Chauvin V 107 No. 37
5. Japanese: Anesaki 253, 346f.
6. Irish myth: *Cross
7. India: *Thompson-Balys
8. Chinese: Eberhard FFC CXX 264f.

Die Möglichkeit wäre gegeben, den teilweise mit identischen Beispielen belegten, früheren „Type 966*“ in Antti Aarnes Verzeichnis der Märchentypen genauer zu durchleuchten. Zugunsten einer notwendigen Beschränkung des Stoffes muss leider davon Abstand genommen werden.[73] Dafür führen die Erläuterungen wahlweise über „*Gaidoz Mélusine IV No. 4“[74] und „Irish myth: *Cross” in die irische Erzählwelt und

---

[70] Vgl. Stith Thompson: *Motif-Index of Folk Literature.* Rev. a. enl. ed., Bd. 2, S. 155, 191 u. Bd. 5, S. 335. Vgl. auch Karin Lichtblau (Hg.): *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400,* Bd. 6.2, S. 84.

[71] Die Reminiszenz an Jean Cocteaus „L’Eternel Retour“, den etwas anderen Film über die Tristanliebe, ist natürlich beabsichtigt. Vgl. Volker Mertens: *Der Tristanstoff in der europäischen Literatur,* S. 31.

[72] Die letzten drei Belege aus Irland, Indien und China fehlen in der Erstauflage von 1933. Vgl. Stith Thompson: *Motif-Index of Folk Literature.* 1. Aufl., Bd. 2, S. 412.

[73] Somit stünde das Grundmuster AaTh 970 (formerly 966**) zur Diskussion: „*The Twining Branches.* Two branches grow from the grave of unfortunate lovers and meet above the roof of the church.“ Zu ergänzen bliebe mit der Ausführung in der *Enzyklopädie des Märchens.* Im Artikel „Grabpflanzen“, für AaTh 970 von zentraler Bedeutung, wird der modellhafte Ablauf wie folgt beschrieben: „Zwei Liebenden wird im Leben die Gemeinschaft versagt. Sie sterben aus Kummer (begehen Selbstmord) und werden nebeneinander (auf dem gleichen Friedhof) begraben. Aus ihren Gräbern wachsen Pflanzen, deren Äste sich miteinander verschlingen (sich über dem Kirchendach treffen): So sind sie im Tod vereint.“ Weitläufig überliefert auf Basis mündlicher Erzählungen findet sich das Grundmuster der einander umschlingenden Pflanzen nach dem Tod, Rose und Lilie erscheinen überdurchschnittlich präsent, bis hin zur Lied- und Balladentradition. In Verbindung mit E631.0.1. werden unter „Grabpflanzen“ der Tristanstoff und die Geschichte von Philemon und Baucis notiert. Ausgehend von AaTh 970 würden die Erläuterungen mittels Vermerk „BP I 262 n. 1“, will sagen, der Fussnote inklusive Belegen auf dieser Seite anlässlich der Anmerkungen zu „Der singende Knochen“ (Nr. 27) in den *KHM,* tiefer in die Welt der Brüder Grimm und des Märchens führen: „Aus den Gräbern zweier Liebender erwachsen, wie in Volksliedern berichtet wird, ein Weissdorn und ein Rosenstrauch, die ihre Zweige zueinander neigen und ineinander schlingen.“ Begriffe wie das sog. „Bahrrecht“, man denke an den toten Siegfried, dessen Wunden in Präsenz seines Mörders aufbrechen, oder „Reinkarnation“ müssten genauer differenziert einfliessen. An diesem Punkt liegt letztlich die Skizze zu einem Kapitel in einer möglichen Dissertation vor. Vgl. Antti Aarne: *The Types of the Folktale,* S. 342. „Grabpflanzen“. In: *Enzyklopädie des Märchens,* Bd. 6, Sp. 75. Johannes Bolte u. Georg Polífka: *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm,* Bd. 1. S. 262.

[74] Zu „*Gaidoz Mélusine IV No. 4“ bei Stith Thompson: Der Franzose Henri Gaidoz (1842-1932), wie sein Landsmann Joséph Bédier (1864-1938) bedeutender Philologe und Volkskundler, ist u.a. Begründer der Keltologie in Frankreich und Herausgeber der Zeitschrift *Mélusine*. Wie in der *Zeitschrift für celtische Philologie* umrissen, thematisiert die *Mélusine* „die Welt der alten und neuen

zur Geschichte von Deirdre und Naoise. Diese gehört zu einer Gruppe von Geschichten, die zwar nicht von Tristan handeln, aber aufgrund vereinzelter Motivparallelen wie der Dreiecks- und Fluchtsituation, der tödlichen Täuschung und dem Grabwunder indirekt mit dem Tristanstoff in Verbindung gebracht werden.[75]
Der eigentliche Zugang erfolgt über Tom Cross, der in seinem *Motif-Index of Early Irish Literature* für das Motiv der sich verschränkenden Äste über den Gräbern eine nochmalige Unterteilung einführt:[76]

E631.0.1.	Twining branches grow from graves of lovers.
E631.0.1.1.*	Tops of trees from lovers' graves show shapes of their heads.
E631.0.1.2.*	Tablets made of trees from lovers' graves magically unite.

Unter E631.0.1. bezieht sich nun der zweite Literaturverweis „CS 53“[77] auf die Geschichte von Deirdre und Naoise[78] aus dem Ulster-Zyklus, die Thurneysen „ein wahres Juwel unter den vielen bunten Steinen der irischen Sage“[79] nennt. Der Ulster-Zyklus thematisiert die Geschicke des auf der Königsburg Emain Macha regierenden Königs Conchobor mac Nessa und seines Haupthelden CúChulainn. Wir haben es hier mit den sog. „rémscéla“ zu tun, den erklärenden Vorgeschichten[80] zum Kernstück des Zyklus', dem Sagenkomplex *Táin Bó Cuailnge* (*TBC*). Datiert auf das 8. oder 9. Jhd., steht die älteste ganzheitliche Niederschrift im *Book of Leinster* aus

---

Mythologie, Legenden jeder Art, Erzählungen, Balladen und Lieder der französischen und der fremden Litteraturen [sic!], Sprichwörter, Rätsel, Gebräuche, Überlieferungen, Aberglauben und dergleichen mehr.“ In *Mélusine IV* (1888) bilden die „beiden in einander gewachsenen Bäume über dem Grabe Deirdres“ die Grundlage für Beiträge über die Verbreitung der Sage. Vergleichende Sagenforschung könnte im Rahmen einer grösseren Arbeit einfliessen, aus ökonomischen Gründen begrenzt sich der Dialog auf die Geschichte im Ulster-Zyklus. Vgl. *Zeitschrift für celtische Philologie* 4 (1903), S. 378f.

[75] Peter Stein differenziert: Am Beispiel der Sage von Diarmaid und Grainne aus dem Fenier-Zyklus wird auch auf motivverwandte Geschichten verwiesen. Vgl. Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 16f.

[76] Tom Peete Cross: *Motif-Index of Early Irish Literature,* S. 220.

[77] Eleanor Hull referiert die Geschichte von Baile und Aillinn unter E631.0.1.1. und E631.0.1.2.: “Two lovers, separated from each other, and dwelling one in Ulster and one in Leinster, fall dead on learning each of the death of the other; the false news having been conveyed to them by a horrible apparition. Out of the grave of Aillinn, the lady, sprang an apple-tree which bore on its top the shape of Aillinn's head. Out of her lover's tomb grew a yew, which on its top bore the shape of the head and form of Baile. At the end of seven years these trees were cut down and poet's tablets made of them, in which most appropriately the ‘visions and feasts and loves and wooings' of Ulster and of Leinster were severally written. The tale then goes on to say that the famous King of Tara, Art mac Conn, on the occasion of a great feast caused these tablets to be brought before him; but hardly were they taken into his hands than they sprang together, twining one around the other ‘as the woodbine round a branch, nor was it possible to sever them. And they were kept, like any other jewel, in the treasury of Tara.'” Vgl. Eleanor Hull: *Cuchullin Saga in Irish Literature,* S. XXXf.

[78] Zu „Naoise“: Es handelt sich hier um eine jüngere Schreibung. „Naoise“. In: James MacKillop: *Dictionary of Celtic Mythology.*

[79] Rudolf Thurneysen: *Die irische Helden- und Königsage bis zum 17. Jahrhundert,* S. 322.

[80] Die Geschichte hier erklärt, warum der Held Fearghus mac Róichs zu Medbh überläuft.

dem 12. Jhd.[81] Zusammen mit „Death of the children of Lir“ und „Death of the children of Tuireann“ bilden die Ereignisse um Deirdre und Naoise einen Dreierkomplex, bekannt unter den Titeln „Three Sorrows of Story-Telling“ oder nach O’Flanagan die „Three tragic tales of Erin“.[82]

Zur Diskussion steht eine mündlich tradierte, barbarisch anmutende Schlussversion der Geschichte von Deirdre und Naoise, die definitiv jüngeren Ursprungs ist. Als Referenzperson tritt ein gewisser Theophilus O’Flanagan auf, der diesen populären Zusatz schriftlich festhält. In der Folge zitieren Stokes und Windisch, sowie Eleanor Hull ein paar Jahre später, wie folgt:[83]

> At the conclusion of this tale, says O'Flanagan, there is a traditional relation always added. King Conchobar incensed that Naisi and Deirdri should, even in death, be together, ordered them to be separated in the burial-ground. But every morning, for some time, the graves were found open, and in one of them Naisi and Deirdri were together. Conchobar then ordered a stake of yew to be driven through each of their bodies in order to keep them for ever asunder. From these stakes two yew-trees grew to such a height as to embrace each other over the cathedral of Armagh.[84]

Da die Gräber jeden Morgen neu für alle gut sichtbar geöffnet sind, wird erkennbar, dass die getrennt beigesetzten Liebenden stets in einem Grab vereint liegen. Der König bemüht sich in der Folge um eine dauerhafte Trennung und ordnet an, dass die Körper, jeweils mit einem aus einer Eibe zugeschnittenen Pfahl aufgespiesst, im eigenen Grab festgehalten werden. Anscheinend jedoch ist Deirdres *geis,* sie hatte den sich verweigernden Naoise einst auf diese Weise an sich gebunden und ihn zur Bestätigung an den Ohren gezogen, noch viel mächtiger als der Trankzauber im Tristanstoff.[85] Aus den durch die Körper gebohrten Pfählen wachsen zwei mächtige Bäume, die sich nicht über einer kleinen Kapelle verflechten, sondern sich über der Kathedrale von Armagh umarmen. Nicht ein einziges Mal erfolgt der Versuch, die Eiben zu beschädigen oder zu fällen.

Birkhan bezeichnet Eiben, wie auch Linden, Eichen, und Platanen als „perennierende“ Pflanzen, die über ein Jahrtausend alt werden können. Aufgrund

---

[81] Zur Überlieferung vgl. Herbert Fackler: *That Tragic Queen: The Deirdre Legend in Anglo-Irish Literature,* S. 3ff.

[82] E.G. Quin: *Longas Macc N-Uisnig.* In: Myles Dillon (ed.): *Irish Sagas,* S. 61f.

[83] Theophilus O’Flanagan hat die Geschichte 1808 auf Basis der älteren Überlieferung aus dem *Book of Leinster* und *Egerton 1782* zusammengestellt, seine Ausgabe wird 1880 von Windisch und diese wiederum 1949 von Vernam Hull abgelöst. Vgl. Herbert Fackler: *That Tragic Queen: The Deirdre Legend in Anglo-Irish Literature,* S. 3ff. Vgl. Eleanor Hull: *The Cuchullin Saga in Irish Literature.* London: 1898, S. 53. Leider nicht greifbar: Theophilus O’Flanagan: *„The Ancient Historic Tale of the Death of the Children of Usnach“.* In: Transactions of the Gaelic Society of Dublin 1 (1808), S. 147-77.

[84] Zit. n. Whitley Stokes u. Ernst Windisch (Hgg.): *Irische Texte,* 2/2, S. 118.

[85] „Deirdre.“ In: James MacKillop: *Dictionary of Celtic Mythology.*

ihrer Lebenskraft gelten sie als „Bild der Beständigkeit“.[86] Mit der Liebe von Deirdre und Naoise in Verbindung gebracht, liegt die Wertigkeit der beiden mächtigen, immergrünen Nadelbäume, die am Ende die Kathedrale von Armagh überdachen, in diesem Sinn deutlich auf der Hand.

An dieser Stelle bietet sich eine weitere mündlich überlieferte Variante mit Beteiligung zweier Nadelbäume zum Vergleich an, die Carmichael am 16. März 1867 nach einer Erzählung des 83jährigen John Macneill „Iain Donn“ auf der schottischen Insel Barra notiert hat.[87] Um einen Eindruck von der Sprache und dem Erzählrhythmus zu vermitteln, soll der Schluss parallel auch im Original wiedergegeben werden. Deirdire, so lautet der Name hier, sitzt am Grab ihres Geliebten und seiner beiden Brüder und bittet die Zuständigen, das Grab möglichst breit und weich herzurichten, was diese befolgen. Darauf legt sie sich dazu und stirbt:

Dh' orduich an droch righ a corp
a thogail as an uaigh agus a thiodhlacadh
taobh tball an locha. Rinneadh
mar a dh'orduich an righ agus dhuineadh
an sloe. Chinn an sin gath giubhais
as an uaigh aig Deirdire, agus
gath giubhais as an uaigh aig Naois,
agus chuir an da ghath snaim diubh os
cionn an locha. Dh' orduich an sin an
righ an da ghath ghiubhais a ghearradh
sios, agus rinneadh so da thurus gus an
d' thug a' bhean a phos an righ air sgur
d' an droch obair agus d' a dhioladh air
slighe nam marbh.

The wicked king ordered her body
to be lifted out of the grave and to be
buried on the other side of the loch.
It was done as the king commanded,
and the grave was closed. Then a
young pine branch grew from the grave
of Deirdire ; and a young pine branch
from the grave of Naoise, and the two
branches twined together over the lake.
Then the king commanded that the
two young pine branches should be cut
down, and this was done twice, till the
wife whom the king married made him
to cease the bad work and his persecution
of the way of the dead.[88]

Der auch hier als boshaft taxierte König befiehlt, Deirdire aus dem Grab zu heben, und auf der anderen Seite des Sees beerdigen zu lassen, bevor die Gräber geschlossen werden. Zwei als „jung“ veranschaulichte Föhren-/Pinienäste, deren Herkunft nicht beschrieben wird, wachsen von den Gräbern der Liebenden und verschränken sich über dem See. Die toten Liebenden dislozieren also nicht auf wundersame Art und es findet keine Pfählung statt. Anders als vorher wachsen die Äste nicht über einer Kapelle oder gesteigert über einer Kathedrale zusammen, sondern über offenem Gewässer, was die Szene naturhafter und archaischer, aber auch unglaubhafter als die andere Variante wirken lässt. Zweimal lässt in dieser Erzählung der König die Bäume fällen. Besonders interessant ist der Schluss, denn

[86] Helmut Birkhan: *Pflanzen im Mittelalter,* S. 8f.
[87] Vgl. Alexander Carmichael: *Deirdire and the Lay of the Children of Uisne*, S. 3.
[88] Ebd., S. 108ff.

die aktuelle Frau des Königs hat das letzte Wort, sie bereitet dem Ganzen ein Ende, indem sie ihrem Mann einfach verbietet, die Toten weiter zu verfolgen.

2.2 Das Motiv im Tristanstoff

Für die Arbeit mit dem Tristanstoff soll der *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400*[89] zu Referenzzwecken herangezogen werden. Auf der Homepage von de Gruyter, wo das mehrbändige Werk vorgestellt und beworben wird, findet sich der angewendete Motivbegriff wie folgt definiert: „Als Motive gelten alle geformten und herausgehobenen, strukturell relativ stabilen, handlungsrelevanten Erzählthemen (z. B. Situationen, Typen, Raum- u. Zeitkonzepte), deren inhaltliche Grundform schematisiert beschrieben werden kann.“[90] Im Wesentlichen systematisiert und katalogisiert der Index die Motive analog zu seinem Vorbild Stith Thompson.

„Philtre“, „rose“ und „vine“[91] – mit diesen drei Schlüsselbegriffen aus dem Index lässt sich das Arbeitsfeld präzise einfassen. Ein magisches Objekt, es handelt sich um den Minnetrank, vereinigt die Protagonisten nach der Einnahme gegen alle gesellschaftliche Normen. Wie in der Trankszene angekündigt, wird die Liebe in weiterer Folge zum Tode führen. Rose und Rebe verweisen auf den möglichen Zustand nach dem Tod der Liebenden, wenn die zwei Pflanzen aus den Gräbern wachsen und einander umschlingen. „Philtre“ navigiert somit zur Trankthematik mit den Motiven „magic love-philtre“ (D 1355.2) und „mutual love through accidental drinking of love philtre“ (T 21),[92] die Texte dazu bewegen sich für die „matière de Bretagne“ exklusiv im Rahmen des Tristanstoffs.[93] „Rose“ und „vine“ wiederum verbindet der gemeinsame Hinweis auf „twining branches grow from graves of lovers“ (E 631.0.1)[94] mit den insgesamt vier Belegen, die alle für den Tristanstoff angegeben sind.[95]

Die drei Motive D 1355.2, T 21 und E 631.0.1 sollen nun in einem weiteren Schritt anhand der vorgegebenen Systematik eingeordnet und zusammen mit den

---

[89] Karin Lichtblau (Hg.): *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400,* 7 Bde.
[90] Vgl. *http://www.degruyter.de/cont/glob/neutralMbw.cfm?rc=19553[01.12.2012 15:30:25].*
[91] Karin Lichtblau (Hg.): *Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400,* Bd. 6.1, S. 248, 290, 355.
[92] Ebd., Bd. 6.2, S. 56, 357.
[93] Unter „magic love philtre“ (D 1355.2) hat sich in Bd. 6.2 der Verweis auf „Lanc1 393 (<1250)“ eingeschlichen, besagte Stelle in Bd. 1 führt korrekt „ring produces love“ unter D 1355.4 an. Vgl. ebd., Bd. 1, S. 292; Bd. 6.2, S. 56.
[94] Man beachte die leicht abweichende Schreibweise (E 631.0.1) im Vergleich zu Stith Thompson (E631.0.1.), was hoffentlich kein Durcheinander verursacht.
[95] Ebd., Bd. 6.2, 84.

jeweiligen Textstellen präsentiert werden. Primär aus ökonomisch-rationalen Gründen und auf Vergleichsbasis ist der nachfolgende Überblick entstanden:

„Magic love-philtre" (D 1355.2)

Einordnung	D	Magic		
	D 800-1699	Magic Objects		
MdB				
Tristan	Eilhart	1175/80	2264, 4702, 9446	3x
	Gottfried von Strassburg	>1210	11433, 11649, 11711	3x
	Heinrich von Freiberg	>1280	1, 3005, 6326, 6658, 6753	5x

„Mutual love through accidental drinking of love philtre" (T 21)

Einordnung	T	Sex		
	T 0-499	Sexual Relations		
MdB				
Tristan	Eilhart	1175/80	2264, 4702, 9446	3x
	Gottfried von Strassburg	>1210	11711	1x
	Heinrich von Freiberg	>1280	6658	1x

↓

„Twining branches grow from graves of lovers" (E 631.0.1)

Einordnung	E	The Dead		
	E 600-699	Reincarnation		
MdB				
Tristan	Eilhart	1175/80	9446	1x
	Heinrich von Freiberg	>1280	6753	1x
	Ulrich von Türheim	>1234	3478	1x
Andere	Albrecht: Jüngerer Titurel	<1272/1294	5868	1x

Zwei Punkte fallen bei genauerer Betrachtung der Übersicht auf. So sind jeweils Eilhart, Gottfried und auch Gottfrieds Fortsetzer Heinrich von Freiberg im Bereich der Trankthematik mehrfach vertreten. Dafür aber fehlen Anhaltspunkte für Gottfrieds anderen, zeitlich früheren Fortsetzer Ulrich von Türheim zur Gänze. Ulrich ist hier schlichtweg nicht präsent. Zweitens war nicht anzunehmen, dass „twining branches grow from graves of lovers" für Gottfrieds fragmentarische Hinterlassenschaft belegt sein könnte. Dafür sind an dieser Stelle sowohl Eilhart, der eine vollständige Fassung mit Grabwunder abliefert, als auch die beiden Fortsetzer Ulrich und Heinrich mit je einem Eintrag vermerkt. Auch mit einem Eintrag notiert ist, nicht mehr ganz so überraschend, Albrechts *Jüngerer Titurel,* der am Rande in die Überlegungen mit einbezogen werden soll.[96]

[96] In Kapitel I.1 ist auf die Nennung Albrechts von Scharfenberg bei Francis James Child in den Anmerkungen zu *Earl Brand* bereits aufmerksam gemacht worden. Vgl. S. 15f. der Arbeit.

„Rose“ und „vine“ sind die jeweils beteiligten Pflanzen im Tristanstoff, die aus den Gräbern wachsen, bei Albrecht von Scharfenberg wächst aus beiden Gräbern eine Rebe. Es gilt, die Wertigkeit von Rose und Rebe zu bestimmen, der Kürze halber allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Rose und Rebe sind Teil der mariologischen und auch christologischen Terminologie, um das Ganze überlegt auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.[97] Gemäss Birkhan ist die Rose nicht nur „eine der wichtigsten Wild- und Kulturpflanzen des Mittelalters“, abgesehen von „der Lilie wird keine Blume so häufig mit Heiligem [...] und Heiligen [...] zusammengebracht wie die Rose.“[98] Auch der Weinstock „spielt natürlich in der Bibel eine sehr grosse Rolle [...], waren doch Brot, Wein und Öl die drei Hauptnahrungsmittel des Volkes. Deshalb wird der Wein als Gottesgabe gerühmt, jedes Brandopfer war mit einem Trankopfer verbunden und der Wein bildete ein unverzichtbares Element aller Gemeinschaftsmähler.“[99] Eines dieser Gemeinschaftsmähler ist das Abschiedsmahl Christi. Mit diesem knappen Einblick in die Symbolik soll es hier sein Bewenden haben.

Ergänzend ist an dieser Stelle mit dem wohl frühesten Episodengedicht zum Tristanstoff ein weiteres, sprachlich bedingt nicht im Index vertretenes Beispiel zu berücksichtigen. Es handelt sich um den mit 118 Kurzversen kürzesten Lai Maries de France *Chievrefoil* (um 1160-70).[100] Die schriftlich konzipierte und kunstvoll durchkomponierte Versnovelle in Reimpaaren ist vermutlich das älteste Episodengedicht zum Tristanstoff und im Bereich der Rückkehrerabenteuer anzusiedeln.[101] Hier wird die Untrennbarkeit der beiden Liebenden mit einem Haselstrauch verglichen, um das sich ein Geissblatt rankt. Dieses Sinnbild und die damit verbundene Sentenz finden sich in die nachstehende Handlungsübersicht eingebettet, die genauer zu erörtern ist:

---

[97] „Rebe“, „Rose“, „Lilie“. In: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Sachwörterbuch der Mediävistik.*
[98] „Rose“. In: Helmut Birkhan: *Pflanzen im Mittelalter,* S. 152f.
[99] „Rebe“. In: Ebd., S. 234f.
[100] Am Rande: Nicht eingegangen wird in dieser Arbeit auf die nordischen Tradition. Insbesondere *Geitarlauf* aus dem 13. Jhd., es handelt sich um die nordische Übertragung von Maries *Chievrefoil,* müsste im Rahmen einer umfassenderen Arbeit eingehend thematisiert werden.
[101] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 57ff.

V. 1ff.	Quellen	Mündliche und schriftliche Quellen
V. 11ff.	Stoff	Tristram im Exil, Rückkehrerabenteuer, Waldleben, *Folies*
V. 21ff.	Sentenz I	Trennung verursacht Schmerz
V. 37ff.	Ereignis	Pfingstfest in Tintagel, Anwesenheit der Königin
		↓
V. 51ff.	List I	Une codre trencha par mi, Tute quarreie la fendi. Quant il ad paré le bastun, De sun cutel escrit sun nun.
V. 68ff.	Vergleich	D'euls deus fu il tut autresi Cume del chievrefoil esteit Ki a la codre se perneit: Quant il s'i est laciez e pris E tut entur le fust s'est mis, Ensemble pöent bien durer, Mes ki puis les voelt desevrer, Li codres muert hastivement E li chievrefoilz ensement.
V. 77f.	Sentenz II	„Bele amie, si est de nus: Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus."
		↓
V. 79ff.	List II	Treffen mit Brengueins Hilfe, Plan für die Aussöhnung
V. 107ff.	Umsetzung	Tristram verfasst einen Lai über das Ereignis
V. 114ff.	Titel	Gotelef (Briten)/Chievrefoil (Franzosen)

Marie greift in diesem Lai, der wahlweise „Gotelef" oder „Chievrefoil" (*Chiev.* 114f.) genannt wird, eine Episode auf, über die sie dem Publikum die „Wahrheit" (*Chiev.* 3f.) berichten möchte. Geschildert wird Tristrams Wiedersehen mit seiner feenhaft wirkenden „reïne". (*Chiev.* 7)[102] Die Liebe erscheint durchwegs positiv als „amur fine"[103] (*Chiev.* 8) bewertet. Durch die Hilfe der treuen Dienerin Brenguein (*Chiev.* 89ff.) verschaffen sich die Liebenden eine Begegnungsmöglichkeit. Wie später zu erfahren ist, weilt Tristram aufgrund eines „encusement" (*Chiev.* 101) und somit einer ungerechtfertigten Anklage im Exil und hofft auf Versöhnung mit dem König. Auch wenn bereits in den ersten Versen der spätere Tod der Protagonisten vorweg genommen worden ist (*Chiev.* 8ff.) und der Abschied am Schluss tränenreich erfolgt, so bleiben doch die Hoffnung auf ein Wiedersehen und die Rehabilitierung in einem „acordement". (*Chiev.* 98) Nichts erscheint wunderbehaftet in diesem Lai, so wird beispielsweise auch die Trankproblematik ausgeblendet.

[102] Der Name der feenhaften „reïne" (*Chiev.* 7) wird übrigens kein einziges Mal angegeben.
[103] Bei Thomas beklagt Tristan in der Ferne die „amur fine e veraie" (*Thom.* 2491) vor dem Trankgenuss.

Im Wald auf seine Freundin wartend schneidet Tristram als Erkennungszeichen einen Haselstock zurecht. Er ritzt seinen Namen ein und ist sich sicher, dass die Botschaft verstanden werden würde, die lautet, dass er an dieser Stelle lange auf sie gewartet hätte und ohne sie nicht leben könne. (*Chiev.* 51ff.) Den Stock legt er an der Böschung bereit. Sie sieht ihn später und versteht alles. (*Chiev.* 80ff.)[104]

Nachdem Tristram im Rahmen der Vorbereitungen auf das Wiedersehen den Stock bearbeitet hat, wird seine Sehnsucht nach der Geliebten in den folgenden Vergleich gekleidet: Mit ihnen beiden würde es sich verhalten wie mit einem Hasel, um den sich ein Geissblatt rankt. Geissblatt und Hasel können gemeinsam leben, trennt man sie, so stürben beide. (*Chiev.* 68ff.) In der französischen und okzitanischen Versliteratur des Mittelalters ist dieser bildhafte Vergleich singulär. Die illustrative Gegenüberstellung zweier Liebender mit einem Haselstrauch, um den sich eine Geissblattpflanze rankt, wird bei Ziltener unter „Hasel“ und „Geissblatt“ mit der Sinndeutung „Untrennbarkeit“ vom jeweils anderen erfasst.[105] Das Geissblatt oder „Jelängerjelieber“ erscheint nicht nur in der mittelalterlichen Literatur präsent,[106] auch heute werden in Frankreich Lieder über den süssen Geruch, die Dauerhaftigkeit und Beständigkeit dieser Kletterpflanze gesungen.[107] Die Qualitäten der beiden Pflanzen werden bei Marie nicht thematisiert, das Flechtwerk steht eindeutig im Vordergrund. Zumal Tristram seinen Namen in den Hasel schneidet, könnte zumindest diese Pflanze ihm und der Königin das Geissblatt zugeordnet werden.

Der Vergleich gipfelt in Tristrams Ausspruch: „Ihr nicht ohne mich, ich nicht ohne Euch.“ (*Chiev.* 77f.)[108] Im ganzen Lai stehen nur gerade diese beiden Verse in

---

[104] Peter Stein weist darauf hin, dass sich die Forschung auf die „eher seltsamen“ Belange gestürzt hätte, was Tristram wohl genau auf den Stock geschnitzt haben könnte und ob er eventuell „ogamische“ Zeichen verwendet hätte. Er deutet an, dass andere diese Art des Fragens eher als „kleinlich realistisch“ bewerten würde: „Der Erzähler vermittelt hier den zentralen Gedanken des Stücks: im gegenseitigen Verstehen, in der verschlungenen Körperlichkeit dieser Liebe ruht ihr Glück.“ Vgl. Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 57.

[105] Vgl. „Hasel“ und „Geissblatt“. In: Werner Ziltener: *Repertorium der Gleichnisse und bildhaften Vergleiche der okzitanischen und der französischen Versliteratur des Mittelalters.* Sp. 126, 135.

[106] Peter Stein verweist auf zwei bekannte lyrische Geissblattlieder, ohne diese benennen zu wollen. Belege finden sich im afrz. Wörterbuch, so wird auf einen anonymen Geissblatt-Lai in Bartschs *Chrestomathie* verwiesen, der weiter nicht kommentiert wird, weil sich bei der Lektüre, ohne allerdings irgendwelche Beweise vorlegen zu können, Zweifel hinsichtlich der Echtheit eingeschlichen haben. Vgl. Peter K. Stein: Tristan. In: *Epische Stoffe des Mittelalters,* S. 370. Vgl. „Chievrefueil“. In: *Tobler-Lommatzsch. Afrz. Wörterbuch,* 2. Bd. Vgl. Karl Bartsch: *Chrestomathie de l'Ancien Français.* 12. Aufl., New York: 1958, S. 40f.

[107] Vgl. zwei Lieder aus der Okzitania: *La litascraba trandoleja* von Carles Ratier und *Lo perfum de la tiravièlha e del fen copat* von Fèlix Daval.

[108] Joseph Bédier wählt die mehrfach in den Roman integrierte Sentenz „Bele amie, si est de nus: Ne vus sans mei, ne jo sanz vus“ als Motto für das Kapitel XVII. Tristan legt ein Hasel-Geissblatt-Geflecht, und zwar ohne Schnitzereien auf dem Hasel, als Erkennungszeichen für Iseut mitten auf den Weg. Als

direkter Rede. Das eine kann ohne das andere nicht existieren, mit diesen Worten bringt Tristram sein Sehnen auf den Punkt, das bald Erfüllung finden wird. Der Lai illustriert den Charakter der Liebe von Tristram und seiner „Königin“. Die beiden können nur in einer Art symbiotischer Verstrickung bestehen und auf das warten und hoffen, was Peter Stein in seinen Ausführungen zu *Chievrefoil* im „Kleinen Glück“[109] ortet, das sich temporär erfüllt.

Der Gedanke, dass sich zwei Menschen zu Lebzeiten wie zwei Pflanzen umranken und stützen, dieses Sinnbild für ein ideales und beständiges Miteinander auch ohne Zaubertrank ist allerdings sehr viel älter. Antipatros von Thessalonike, Lehrer zur Zeit des Augustus, illustriert in *Platane und Weinstock* diese Art umfassender Wechselwirkung in der Liebe:

> Ich, die Platane, bin dürr. Doch umrankt und umwoben vom Weinstock,
> trag ich das fremde Laub wie einen eigenen Schmuck.
> Aber ich stützte auch einst mit grünem Gezweige die Trauben,
> als ich an Blättern so reich wie diese Rebe noch war...
> Halte sich jeder darum hinfort eine solche Gefährtin,
> die auch im Tode ihm noch Liebe mit Liebe vergilt.[110]

Die Lebenskraft dieses „Ich“ neigt sich dem Ende zu. Offensichtlich handelt es sich um den männlichen Part, der in besseren Zeiten wie eine „perennierende“ Platane[111] sein Gegenstück, die Weinrebe, kräftig gestützt hat. Die Verhältnisse haben sich umgedreht, jetzt stärkt ihn die andere, weibliche Seite. In diesem Epigramm wird eine beständige, verlässliche Liebe bejubelt. Die Sentenz fordert dazu auf, das Leben mit einer treuen Begleiterin zu teilen, die bis zuletzt an der Seite des Geliebten weilt.

Abschliessend ist auf eine Variante im Tristanstoff hinzuweisen, in der ebenfalls „perennierende“ Bäume partizipieren. Es handelt sich um das Ende der zu Beginn auf das Jahr 1226 datierten, nordischen *Tristrams Saga ok Ísondar* von Robert*:*

> Síðan váru þau jǫrðut; ok er sagt, at Ísodd, kona Tristrams, hafi látit jarða þau Tristram ok Ísondu sítt hvárumegin kirkjunnar, svá (at) þau skyldu ekki vera nærri hvárt ǫðru framliðin. En svá bar til, at sín eik eða lundr vóx upp af hvárs þeirra leiði, svá hátt, at limit kvíslaðist saman fyrir ofan kirkju bustina, ok má því sjá, hversu mikil ást þeirra á milli verit hefir. Ok endar svá þessa sǫgu. (*Rob.* Cap. CI.)[112]

Iseut erscheint, imitiert er Vogelgesang, sie erkennt den Absender des Gezwitschers, blickt zu Boden, sieht das Zeichen und seufzt die Sentenz. Vgl. Joseph Bédier: *Le roman de Tristan et Iseut,* S. 152.f.

[109] Peter Stein verweist in seinen Ausführungen zum *Chievrefoil* mehrfach auf dieses „Kleine Glück“, das die Liebenden ergreifen. Vgl. Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 57ff.

[110] Hier handelt es sich um einen Zufallsfund! Vgl. *Anthologia Graeca.* Buch IX-XI, S. 142f.

[111] Helmut Birkhan: *Pflanzen im Mittelalter,* S. 8f. Vgl. auch S. 26f. der Arbeit.

[112] Die Übersetzung erfolgt nach Kölbing: „Hierauf wurden sie begraben, und es wird erzählt, dass Isodd, Tristram’s gattin, Tristram und Isond auf verschiedenen seiten der kirche habe begraben lassen, so dass sie auch nach ihrem tode nicht in der nähe von einander wären. Aber da geschah es,

Eichen[113] oder andere Bäume, auf dieses Detail wird nicht besonders Wert gelegt, wachsen dem Hörensagen nach aus den Gräbern von Tristram und Isond, die absichtlich von seiner Frau Isodd auf je einer Seite der Kirche platziert worden sind, weil sie nicht will, dass die Liebenden nahe beieinander liegen. Die Bäume schiessen in die Höhe, die Äste umschlingen einander über dem Dach des Gotteshauses. Die Begebenheit wird mit einer kurzen Ausdeutung ergänzt. Auf der Qualität Höhe liegt das Augenmerk, in Analogie zur Grösse der Liebe gesetzt, stehen die „perennierenden“ Bäume hier weniger für die Beständigkeit, denn für die Stärke und Kraft der Liebe von Tristram und Isond, die weitaus grösser ist als gesellschaftliche und religiöse Normen, zumal die Äste das Gotteshaus überragen.

---

dass eine eiche oder ein anderer baum von jedem der beiden gräber aufsprosste, so hoch, dass das geäst oben an der dachspitze seine zweige vereinigte, und daraus kann man sehen, wie gross die liebe zwischen ihnen gewesen ist. Und so schliesst diese geschichte.“ Vgl. Eugen Kölbing: *Die nordische Version der Tristan Sage,* S. 204.

[113] Im Wörterbuch der Symbolik werden Holzhärte und Wuchs allgemein als Attribute für „Stärke“ gedeutet. Rudolf Simek betont, dass „im germ. Altertum die Eiche keinesfalls der ‚heilige Baum’ der Germanen, wie neuzeitliche Volkskundeforscher glauben machen wollten“ gewesen sei. Vgl. „Eiche“. In: Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik.* Vgl. „Eiche“. In: Rudolf Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie.*

II. Zur Ausgestaltung der Schlussbilder

In weiterer Folge steht die Ausgestaltung der Schlussbilder mit besonderer Bezugnahme auf das Motiv „twining branches“ im Mittelpunkt des Interesses. Allgemein betrachtet handelt sich um ein vernachlässigtes Detail in der Forschung, das anscheinend von geringer Relevanz ist, ob zurecht, soll sich anhand der vorgestellten Texte erweisen. Die Arbeit konzentriert sich, anders als in der Gesamtschau und detaillierten Abhandlung in Kapitel I.1, primär auf das Erfassen zentraler Passagen und eventuell vorhandener Aussagen und Deutungen, die zu einer Apotheose hinführen könnten. Die zu behandelnden Kerntexte mit Pflanzenwunder umfassen erstens Eilharts von Oberge *Tristrant* und weiter die Vervollständigungen, die Gottfrieds Fortsetzer Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg anbieten. Aber auch eine Stelle in Gottfrieds fragmentarischer Hinterlassenschaft ist zu berücksichtigen, zumal hypothetisch betrachtet von diesem Hinweis anlässlich der Trankszene auf ein mögliches Ende unter Beteiligung eines Pflanzenwunders geschlossen werden könnte. Mit Albrechts von Scharfenberg Gralsroman *Jüngerer Titurel* steht der jüngste der befragten Textzeugen am Ende der Untersuchung, weil dieses Detail zweier sich verschlingender Pflanzen über den Gräbern offensichtlich noch im 13. Jhd. aus dem Tristanstoff entlehnt wird, um die Liebe eines anderen besonderen Paares *posthum* zu erhöhen.

II.1 Eilharts von Oberge *Tristrant*

Eilharts von Oberge[114] *Tristrant* (1175/80) kommt die Bedeutung zu, „der älteste vollständig erhaltene ‚Tristan’-Roman überhaupt“[115] zu sein. Dieses komplett vorliegende Werk arbeitet anlässlich des „wohl oder doch vielleicht ihm eigenen“[116] Schlusses ein Pflanzenwunder ein, dessen Gestaltung und Format genauer zu überprüfen sind.

Zunächst ist ein kurzer Blick auf die Handschriftenlage erforderlich.[117] Eilharts *Tristrant* ist in zwei Textgruppen überliefert, und zwar handelt es sich um eine

---

[114] Wie Peter Stein ausführt, liegt der Autorenname ausschliesslich in der Spätüberlieferung vor. Unterschiedliche Formen, so *Filhart von oberet* im gedruckten Prosa-Eilhart von 1484, dürften alle für *Eilhart von Oberg* stehen. Vgl. Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 160.

[115] Ebd., S. 160.

[116] Ebd., S. 160. Dagegen lässt Bumke das Pflanzenwunder in seiner Handlungsübersicht schlicht ausfallen. Vgl. Joachim Bumke: *Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter,* S. 70.

[117] Die Erklärungen folgen Hadumod Bussmann, der die Bereiche „Überlieferung und Textkritik“ in der Einleitung zu seiner Eilhart-Ausgabe erörtert. Vgl. *Eilhart von Oberg: Tristrant.* Synoptischer Druck der

frühere, fragmentarisch gebliebene und eine spätere, vollständige Anzahl an Handschriften:

1. Frühere Überlieferung: Drei Fragmente aus dem 12./13. Jhd.

M	Magdeburger Fragment Berlin, Ehemalige Preussische Staatsbibliothek Ms. germ. quart. 661		Ende 12. Jhd.
Rd,Rm,Rr	Regensburger Fragmente		Ende 12. Jhd.
	Rm	München, Bayerische Staatsbibliothek Cgm 5249/31. (V. 1608-1623 und 1655-1679)	
	Rd	Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Hs. Nr. 69. (V. 1726-1843)	
	Rr	Regensburg, Proske'sche Musikbibliothek beim Bischöflichen Generalvikariat. (verschollen) (V. 3028-3131, 3449-3559)	
St	Stargarder Fragment Berlin, Ehemalige Preussische Staatsbibliothek Ms. germ. quart. 1418.		12./13. Jhd.

2. Spätere Überlieferung: Zwei vollständige Handschriften und ein Fragment aus dem 15 Jhd.

H	Heidelberger Handschrift Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Pal. germ. 346. (Grössere Vollständigkeit, zuverlässig)	1460-75
D	Dresdener Handschrift Dresden, Sächsische Landesbibliothek Ms. M 42. (Kürzungen, bessere Textqualität)	1433
B	Berliner Handschrift Berlin, Ehemalige Preussische Staatsbibliothek Ms. germ. fol. 640. (Nur teilweise vorhanden, schlechtere Textqualität als H, Ungenauigkeiten, Sinnentstellungen, Aufschwellungen)	1461

3. Prosaroman (1484)

Die frühen Fragmente beruhen wahrscheinlich auf dem Originaltext, der als Ganzes unter den vorliegenden Gegebenheiten nicht herzustellen ist. Die spätere, vollständige Überlieferung geht vermutlich auf eine Bearbeitung aus dem 13. Jhd. zurück, mit H und D liegen zwei unterschiedliche Textzeugen vor, wobei die Heidelberger Handschrift H vollständiger ist, die Dresdener Handschrift D dafür eine bessere Textqualität aufweist. Zitiert wird in dieser Arbeit nach der Ausgabe von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, H ist Primärzeuge, bezüglich Gestaltung

---

ergänzten Fragmente mit der gesamten Parallelüberlieferung, hg. v. Hadumod Bussmann, Tübingen: 1969, S. XXXff.

des Pflanzenwunders am Schluss sollen aber auch die Varianten aus D und B genauer betrachtet und besprochen werden.[118]

Nach dem Tod der Liebenden lässt die trauernde Witwe „die lichnam sarken“, (*Eilh.* 9689) aus dem Terminus „einsargen“ geht allerdings nicht hervor, ob es sich nun um einen oder zwei Särge handelt, das gilt auch für die Varianten D und B. Kurz darauf wird Marcke über die genaueren Hintergründe unterrichtet und erfährt, dass ein Trank der Verursacher dieser Liebe gewesen sei. (*Eilh.* 9690ff.) Geschockt bricht er in Klagen aus (*Eilh.* 9705ff.) und verflucht das Geschick, zumal er seinen Neffen nicht weggejagt hätte, wenn er über diese unseligen Umstände informiert gewesen wäre und ihm und seiner Frau seinen ganzen Besitz überlassen hätte. (*Eilh.* 9710ff.) Marcke folgt dem Boten und reist mit ihm übers Meer nach Karahes, um die Toten unter Wehklagen heimzubringen. (*Eilh.* 9725ff.)

Der Erzähler weiss zwar nun nicht mehr viel zu berichten, aber doch scheint ihm das nachstehende Prozedere anlässlich der Beerdigung mitteilenswert zu sein:

ich waiß nit sagen me,
wenn daß sÿ wurden begraben
mit grossen clagen
und doch gar erlich.
ich sag üch wärlich:
man legt sie bayde in ain grab. (*Eilh.* 9730ff.)

Unter grossen Klagen werden die Liebenden in ain Grab gelegt. Allein das ist noch nicht alles. Auf der Basis des Berichts von als zuverlässig eingestuften Mittelsleuten erfolgt die Zugabe eines Pflanzenwunders, das nirgendwo vorher angekündigt worden wäre:

man sagt dar ab,
und ward mir gesagt alsuß zwar,
1) der kunig ainen rosenbusch dar
ließ setzen uff daß wib
und ainen stock uff Tristrandß lib
von ainem winreben.
Die wovchsen ze samen eben,
daß man sie mit kainen dingen
mocht von ain ander bringen
-für wavr hort ich daß sprechen-,
wenn wölt sü dann ab brechen:
2) daß macht deß tranckß krafft so. (*Eilh.* 9736ff.)

[118] Eilhart von Oberge: *Tristrant und Isalde.* Mhd./nhd. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok, Greifswald: 1993.

Der Erzähler beendet nun seine Geschichte, die er an diesem Punkt als vervollständigt erachtet, mit den folgenden Worten:

> nu ist eß alleß vol schreiben jo,
> daß ich west von Tristranden,
> dem künen wÿganden. (*Eilh.* 9748)

Ganz am Ende findet sich mit der Nennung von „Tristranden, dem künen wÿganden“ eine kurze Reminiszenz an des Kämpfers Heldenleben. Auffällig erscheint, dass der Name des Mannes an dieser Stelle, wie auch anlässlich des Pflanzenwunders, (*Eilh.* 9740) in der Schlusspassage zwei Mal fällt, Ysaldes Name jedoch in den letzten mindestens zwanzig Versen des Romans gar nicht mehr auftaucht. Anzunehmen ist, dass mit diesem Vorgehen die Absicht gestützt wird, den Fokus bewusst auf Tristrand zu legen und in diesem Sinne bei beiden Gelegenheiten die Namensnennung ganz bewusst erfolgt. Das Andenken an den Helden fehlt in B ganz, D adressiert sich stattdessen mit einem „das walde unser der heilige Crist“ an die höhere Obrigkeit, „Amen“ wie in einem Gebet lautet das definitiv letzte Wort.

Das Pflanzenwunder „twining branches“, auf das nun näher einzugehen ist, umfasst quasi zwei Schritte und eine Begründung. Der König lässt zunächst, H dient als Ausgangspunkt für die Diskussion, einen Rosenbusch auf die Frau und einen Rebstock auf Tristrands Leib setzen. An dieser Stelle im Text bieten D und B die nachstehenden Varianten an:

1) daß der koning einen rosenpusch
lyße setczin uff daß wip
und einen uff dez manneß lip
von eyme edelin wynrabin
(*Eilh.* D 9731/4)

der künig Marcke do hieß,
daß man ains rosenbameß stieß
an zwain enden uf daß grab
(*Eilh.* B 9738/9, 9740/1 fehlen)

Abgesehen davon, dass der Name Tristrand anders als in H nicht fällt und die Rebe auf dem Mann als „edelin“ eingestuft wird, was als identisches Charaktermerkmal auf den nun Toten übertragen werden könnte, ist D im Wesentlichen identisch mit H. Dafür erscheint B interessant, weil in diesem Fall anders als in H und D nur eine Pflanzenart beteiligt ist, es handelt sich um Rosenstöcke, die an zwei Enden nicht auf das Grab gelegt, sondern auf das Grab gestossen werden. B verändert die Ausgangssituation grundlegend.

Hernach wird beschrieben, was mit Rose und Rebe genau geschieht. In H steht, dass die Pflanzen zusammenwachsen mit der Zeit, und zwar so, dass sie durch

„kainen dingen“ auseinander gebracht werden können. Die Unmöglichkeit des Zerteilens erfährt eine kleine Nivellierung mit dem Zusatz, dass nur gewaltsames Fällen erfolgreich sein würde, diese Inhalte hat dem Erzähler die Gewährsperson vermittelt. Enges Zusammenwachsen steht somit als Ausdruck für die Unzertrennlichkeit der Liebenden im Tod und über den Tod hinaus, das alles bewirkt die Kraft des Trankes. Ein Aggressor ist nicht im Spiel, das Erwähnen einer möglichen Beschädigung deutet aber deren Gefahr an. Ausdeutungen oder Erklärungen werden allerdings zusätzlich keine geboten.
D beschreibt das Zusammenwachsen der Pflanzen beinahe identisch mit H, nur der Zusatz „mit der Zeit“ fällt weg:

2) do wordin sie sich samene
daß man sie mit nykeinen dingen
von en andir kunde bringen,
man konde or nicht zcubrechin.
vor ware horte ich daß sprechin,
daß eß machte dez trankeß craft
(*Eilh.* D 9743/4)

Dafür zündet B abschliessend ein wahres Feuerwerk an gestalterischen Ideen:

der wuochß zu samen und wapp
und würren sich so vesteglich
mit esten und mit laube sich
umb ain ander und also,
daß man begund brieffen do.
da deß starcken dranckeß krafft
auch were worden sighafft
an den selben dornen scharpf,
daß sich sein crafft aldare warff
so gar und also sere,
daß lutzel yemant mere
wesst ir wnder schaide.
künig Marke in seinem leide
hies schreiben uff daß grab also:
“hie ligent Tristan und Ysot,
den die starcke mynne gebot
(*Eilh.* B 9742/7)

Das Gesträuch verwebt und verwirrt sich ganz und gar mit Ästen und Laub fest ineinander, was natürlich auffällt. Massgebend ist nicht der temporale Aspekt wie in H, sondern die Kraft, die hinter dem Prozess des Zusammenwachsens steckt. Auch in B erfolgt das Geschehen aus der hier weiträumiger ausgeführten Potenz des Trankes, aus dessen Wirkung letztlich ein nicht mehr unterscheidbares Geflecht mit scharfen Dornen resultiert. Die Sträucher werden nicht gefällt. D rundet das

Geschehen mit vier Versen ab. Marke lässt in seinem Leid ein Epitaph anfertigen und darauf schreiben, dass in diesem Grab Tristan und Ysot liegen würden, denen die starke Minne Tun und Handeln befahl.

Insgesamt lässt sich über die drei Handschriften und die Gestaltung des Pflanzenwunders darin sagen, dass H und D nahe beieinander stehen und das Geschehen bündig und solide kommentieren. B aber zeigt sich doch sehr ausführlich bis weitschweifig und verändert den Schlusspunkt Pflanzenwunder stark hin zur Akzentuierung der maximierten Kraft und Stärke des Trankes. Die Tendenz zu Steigerungen und Aufschwellungen ist in der Übersicht eingangs vermerkt worden. Generell erscheint das Motiv „twining branches“ in der jüngeren Überlieferung bei Eilhart, das gilt für H und D, aber auch für B, als solide geformtes, jedoch artifiziell wirkendes und somit austauschfähig bis eliminierbares Modul, das die Geschichte abrundet.

Birkhan erfasst das Ende bei Eilhart als „berühmtes Beispiel der Sympathiewirkung der Grabpflanzen“ und „letzte Wirkung des Minnetranks“.“[119] Im *VL* wird das Geschehen wie folgt eingereiht: „Das schöne Schlussmotiv, wie eine Weinrebe und eine Rose aus dem Grab der beiden wachsen und sich verflechten, bringt er nur entstellt und mit Vorbehalt. Wie er ihn schon zu Anfang *böse* genannt hat, (2349) spricht er noch zuletzt von dem *unsêligen trang* (9489).“[120] Diese Argumentation ist zu hinterfragen. Zunächst muss festgehalten werden, dass der zitierte Vers 9489 in den Bereich Figurenrede gehört: Der sichtlich geschockte Marck beklagt gerade in tiefster Trauer den Tod seiner engsten Verwandten und verflucht in dieser Situation die Ursache des Übels, nämlich den Trank. Was sich bietet, ist das Bild des trauernden Gatten, der fassungslos auf eine schreckliche Wahrheit reagiert. Ganz am Schluss ist aber, nur einfach von der (starken) Wirksamkeit des Trankes die Rede, der Erzähler, der alles nur vom Hörensagen weiss, verhält sich neutral. Das Pflanzengeflecht trägt in diesem Sinn zu einem sehr versöhnlichen Schluss bei. Allerdings scheidet das Pflanzenwunder bei Eilhart hinsichtlich einer Deutung als Apotheose bereits an dieser Stelle aus: „Nach dem Eilhart-Schluss kann man problemlos zur Tagesordnung übergehen. Dieser Schluss ist Apologie der Gesellschaft, nicht glorifizierende Rechtfertigung der Liebenden.“[121]

---

[119] Helmut Birkhan: *Pflanzen im Mittelalter,* S. 264.
[120] Ludwig Wolff:„Eilhart von Oberg.“ In: *VL,* Bd. 2, Sp. 414.
[121] Vgl. Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 162.

Seine Wirkung entfaltet Eilharts Versroman vor allem im Spätmittelalter, und zwar in Form der Prosaauflösung *Tristrant und Isalde* (1484), auf die abschliessend kurz eingegangen wird. Nachgewiesen sind bis 1664 vierzehn Drucke,[122] auch Hans Sachs hat den Roman 1551 gelesen und bis 1553 sechs Meisterlieder und eine *Tragedia* in sieben Akten darüber geschrieben. Doch weder im sechsten Lied, das vom Tod der Liebenden handelt, die in einem Grab beigesetzt werden, noch in der *Tragedia* wäre ein Pflanzenwunder beigefügt, was zum städtisch bürgerlichen und protestantischen „Poet der Moralität", wie Mertens ihn nennt, auch gar nicht passen würde.[123]

Im Prosaroman *Tristrant und Isalde* gestaltet sich die Situation nach dem Tod der Liebenden wie folgt: Zu Hause erfährt König Marchs vom Tod der Liebenden und von der Ursache Zaubertrank, worüber er sehr erschrickt und heftigst klagt. (*PT* 5133ff.) Er holt die beiden Toten selber heim. Wie bereits in Carechs schon, Tristrants Witwe hatte dies veranlasst, (*PT* 5127ff.)[124] werden die Liebenden auch in der Heimat zusammen in einen Sarg gelegt, den Marchs aus einem Marmorblock hauen lässt. (*PT* 5160ff.) In Anlehnung an die „hystorj" wird die nachstehende Begebenheit berichtet:

> Do hyeß der herre auff herren Tristranten todten leychnam seczen eyn wein reben vnnd auff der frauen Ysalden leichnam einen rosenstock. Diß zwů reben wůchßsen zesamen. das man der mit keinen dingen von ein ander bringen mocht. (*PT* 5163ff.)

Kurz und bündig wird erzählt, dass auf Tristrants Körper eine Weinrebe und auf Ysaldens Körper ein Rosenstock gesetzt oder gestellt wird. Interessant erscheint das Detail, dass der eine „herre", gemeint ist der König, die Pflanze auf „herren Tristranten" Körper legen lässt, der Eindruck einer Gleichheit, einer Ehrbezeugung für einen Gleichrangigen wird mit diesen beiden Betitelungen vermittelt. Die Ranken der beiden Pflanzen wachsen eng zusammen, so dass sie „mit keinen dingen" auseinander gebracht werden können, sie sind untrennbar verbunden. Eine Bedrohung liegt explizit nicht auf der Hand, implizit aber käme mit dieser Anmerkung in Frage, dass sich eventuell jemand am Pflanzengeflecht vergreifen wollte. In nur

---

[122] Ludwig Wolff:„Eilhart von Oberg." In: *VL,* Bd. 2, Sp. 417.

[123] Vgl. Ulrich Mertens: *Der Tristanstoff in der europäischen Literatur,* S. 23f. Peter Steins Urteil über Hans Sachs fällt drastischer aus: „Die ‚tragedia' von Tristan und Isolde endet also mit dem Eintrichtern der (bis heute gültigen) kirchlichen Ehelehre in ihren wesentlichen Punkten: keine vorehelichen Sexualbeziehungen, Monogamie und eheliche Treue, Vermehrung als Ehezweck (*bonum prolis* – die beiden anderen Ehezwecke fehlen)." Vgl. Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 232.

[124] Und an dieser Stelle steht im Gegensatz zu Eilhart (*Eilh.* 9689) deutlich, dass die trauernde Witwe die beiden in einen Sarg legen lässt. Vgl. S. 36 der Arbeit.

drei Sätzen wird dieses artifiziell wirkende Pflanzenwunder abgehandelt. Begründet wird das Geschehen mit der „würckung vnd kraft“ des Trankes[125], aber so wichtig scheint diese Erklärung nicht mehr zu sein, denn die Geschichte ist zu Ende erzählt: „Dem sey nun wye jm sey. Es ist nun als für bracht.“ (*PT* 197)

Auf eine kurze Lebensbeschreibung der Protagonisten zur Erinnerung *(PT* 5170ff.) folgt der eigentliche, langgezogene Epilog. (*PT* 5174ff.) Gewarnt wird vor der Kraft der Liebe und den damit verbundenen Verlockungen. Dagegen steht der Rat, Gott nicht zu vergessen. Vor Augen halten soll man sich ansonsten die tödlichen Konsequenzen, kurze Freude und lange Not. Die moralische Redseligkeit endet mit einem Anruf Gottes, der sich der Toten gnädig erweisen soll und der Leserschaft helfen möge, gut zu lieben. Als Quellen werden „der maister von Britanie“ und „Filhart von oberet“ (*PT* 5184ff.) genannt, den Druck hat Antonius Sorg zu Augsburg besorgt. (*PT* 5192f.)

II.2 Fragmentarische Hinterlassenschaft Gottfrieds von Strassburg

Fraglos zählt Gottfrieds fragmentarische Hinterlassenschaft *Tristan*[126] zu den Meisterwerken der deutschen Literatur. Ausgerechnet der Schluss fehlt. Im Prolog beruft sich Gottfried auf den ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen „Thômas von Britanje“ (*Gottfr.* 150), weil der „die rihte und die wârheit“ (*Gottfr.* 156) sagt. Thomas hilft nicht weiter, weil er seine Sicht der Dinge mit dem Tod der Protagonisten und einem Epilog beschliesst, der einen Gruss an alle Liebenden enthält, (*Thom.* 3125ff.) denen er „grant confort“ (*Thom.* 3141) hatte vermitteln wollen. Und doch muss Gottfried einbezogen werden, weil sich die Fortsetzer, Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, in seinen Dienst stellen und beide am Ende der Geschichte ein Pflanzenwunder einfügen. Für Gottfried stellt sich die Frage, ob das Motiv „twining branches“ eventuell an anderer Stelle aufscheint. Hierfür soll, ausgehend von einem Überblick über die Trankszene, hinterher eine Textstelle im ersten Exkurs herangezogen und diskutiert werden.

Die Trankeinnahme wird in den Versen 11681ff. geschildert, was ungefähr der Mitte des vollendeten Werkes hätte entsprechen können. Besonders zu erwähnen ist die illustrative Gestaltung, bildet doch die Trankszene den Mittel- und Höhepunkt des

[125] In W. ist es die Wirkung des „vnseligen“ Trankes. (*Eilh.* 5168)
[126] Gottfried von Strassburg: *Tristan,* zit. n. der Reclam-Ausgabe.

Werkes. Man könnte von einer Abfolge von Ereignissen sprechen, die sich kunstvoll um diese Achse angeordnet finden. Die Trankszene ist die entscheidende Zäsur, denn hier verlieben sich die Protagonisten mit Einnahme des Zaubertranks heftig und für immer ineinander. Auf der Fahrt nach Cornwall findet ihre Liebe körperliche Erfüllung. Involviert ist auf metaphorischer Ebene die personifizierte *Minne*, die sofort nach der Trankeinnahme majestätisch erscheint und von den Herzen der Protagonisten Besitz ergreift, die Topik erinnert an Ovid.

Tristan reicht, gemäss gesellschaftlicher Etikette, Îsôt den Wein zuerst.[127] Sie trinkt „ungerne und über lanc" (*Gottfr.* 11683).[128]. Tristan trinkt darauf selbst. Beide meinen, sie hätten Wein getrunken, da sich der Trank in Aussehen und Geschmack davon nicht unterscheidet. Nichtsdestoweniger trifft sie der „Liebeszauber", was die eintretende Brangaene kurz danach zum entsetzten Ausruf „diz tranc ist iuwer tôt" (*Gottfr.* 11706) veranlasst.[129] Der Erzähler hatte übrigens bereits kurz vor der Trankszene eine Negativprognose bezüglich des zauberischen Gebräus abgegeben. (*Gottfr.* 11672ff.) Bemerkenswert an Brangaenens Worten ist, dass hier, abgesehen von der Stelle „ein senedaere unde ein senedaerîn" (*Gottfr.* 128) im Prolog, die Namen der Protagonisten erstmals verbunden sind.[130] Gottfried verwendet die Konjunktion folglich als Verbindungspunkt nach dem Trank: „Das *unde* kennzeichnet die Zusammengehörigkeit der Liebenden".[131] Die Unterstellung einer gewissen Sensibilität ist durchaus gestattet, denn schon in der Vorgeschichte verknüpft er die Namen von Tristans Eltern erst miteinander, als die Liebe sie ergriffen hat. (*Gottfr.* 813) Nach der Trankeinnahme häufen sich die Verse, in denen die beiden Namen mit „unde" verbunden sind.

Der düsteren Prognose zufolge endet die Liebe, die sich da entfaltet, erst nach grossem Elend im Tod, (*Gottfr.* 11676) man könnte diese Textstelle in Gottfrieds *Tristan* als Argument für die Bedeutung des Todes als Befreiung deuten. Angelegt ist der Tod von Tristan und Îsôt bereits im Prolog, allerdings verbindet der Erzähler

---

[127] In der anord. Version (ebenso bei Richard Wagner) trinkt Tristan zuerst. Vgl. Cap. XLVI.

[128] Die paradoxe Wendung verweist auf Isoldes innere Zerrissenheit: Die Abwehr bei der Entgegennahme des Trankes („ungerne") schlägt bereits bei der Konsumation ins Gegenteil („überlanc") um. Vgl. Günther Schweikle: *Zum Minnetrank in Gottfrieds ‚Tristan',* S. 143. Unklar bleibt, ob Isolde „überviel" trinkt oder den Becher „langsam" nimmt.

[129] In der anord. Version spielt Bringvet überhaupt keine Rolle in der Trankszene und danach wird die Schuld dem Diener zugeschoben. Vgl. Cap. XLVI. Wortgewaltig klagt Brangäne bei Richard Wagner: „Wehe! Wehe!/Unabwendbar/ew'ge Not/für kurzen Tod!/Tör'ger Treue/trugvolles Werk/blüht nun jammernd empor!" (1. Aufzug, 5. Auftritt)

[130] Richard Wagner widmet dem Wörtchen „und" im zweiten Akt des *Tristan* eine längere Vertiefung. (2. Aufzug, 2. Auftritt)

[131] Thomas Schröer: *Tristan unde Isot,* S. 183.

dieses Finale weder mit einem Trank, noch erscheint die Begriffslage hinsichtlich der Umstände derart negativ besetzt. (*Gottfr.* 211ff.) Die Grundgedanken „ir liep, ir leit, ir wunne, ir nôt“ (*Gottfr.* 221), samt „herzeliep und herzeleit“ (*Gottfr.* 232) halten sich mit einer Tendenz zum Guten hin doch noch die Waage, zumal der positive Begriff an erster Stelle steht. In die Überlegungen ist die Vorgeschichte einzubeziehen, die, wie anzunehmen ist, vorsätzlich „in eine typologische Relation“ zur Hauptgeschichte gestellt wird. Die Vorgeschichte endet mit dem Tod, die Hauptgeschichte wird dieses Ende noch überbieten:

> Und es wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Tristans Tod noch schrecklicher sein wird. Ist es von daher schon schwer, eine positive Sicht für Gottfrieds Vorlage plausibel zu machen, zeigen sowohl explizit Gesagtes als auch die Überbietungsrelation an, dass eine pessimistische Sicht auch für Gottfried wahrscheinlicher ist, als eine die (sei es für Thomas, sei es für Gottfried) eine Verherrlichung des endgültigen Sieges in der Gloriole des Liebestodes – wohl doch in eher unguter Übereinstimmung mit Richard Wagner – ansetzt.[132]

Obwohl die pessimistische Richtung somit von Anfang an vorgegeben ist, werden Tristan und Îsôt immerhin eine besondere Geschichte erleben, die es verdient, aufgrund ihrer exemplarischen Bedeutung den „edelen herzen“ (*Gottfr.* 47) zur Freude weiter erzählt zu werden. Die Quintessenz liegt im Vers „ir süezer name der lebet iedoch“ (*Gottfr.* 223), da die Geschichte so schön erzählt wird wie hier.

Interessant sind die nächsten dreiundreissig Verse (*Gottfr.* 11707ff.), weil sich hier die unmittelbare Wirkung des Trankzaubers manifestiert. Währenddem die verzweifelte Ysalde bei Eilhart nach der Trankeinnahme nacheinander die höheren Instanzen Gott, (*Eilh.* 2551) „frow Amor“ (*Eilh.* 2576), „Cupido“ (*Eilh.* 2579) und sehr ausgedehnt „frow Minn“ (*Eilh.* V. 2517) anruft und über den neuen, ihr bisher fremden, sehr schmerzlichen und unerträglichen Zustand lamentiert, geht Gottfried einen Schritt weiter. Er lässt, die Verse sind meisterhaft gestaltet, die personifizierte *Minne* mit Prunk und Gloria auftreten, ihr Auftritt wird mit Worten geradezu zelebriert. Innerhalb des Tristanstoffs bildet diese Szene ein exklusives und unerreichtes Novum. Der Abschnitt verursacht Atemlosigkeit bei der Lektüre, mächtige Spannung baut sich auf, weil bei komplettem Stillstand, diesem *rien ne va plus* in der Handlung, innere Vorgänge effektvoll illustriert werden:[133]

---

[132] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 189.

[133] In der Inszenierung von Günter Krämer an der Wiener Staatsoper 2003 blieben nach dem Trankgenuss die Schiffsmaschinen stehen. Rotes Licht flutete über die Bühne, das „Sehnsuchtsmotiv“ erklang und erzeugte Spannung.

Nu daz diu maget unde der man,
Îsôt unde Tristan
den tranc getrunken beide, sâ
was ouch der werlde unmuoze dâ,
Minne, aller herzen lâgaerîn,
und sleich z'ir beiden herzen în.
ê sî's ie wurden gewar,
dô stiez s'ir sigevanen dar
und zôch si beide in ir gewalt. (*Gottfr.* 11707ff.)

Mit einer kunstvoll gestalteten Wendung, umrahmend stehen die Charakterisierungen „der werlde unmuoze" (*Gottfr.* 11710) und „*aller herzen lagaerin"* (*Gottfr.* 11711), wird die Liebesgöttin eingeführt. Sie schleicht (*Gottfr.* 11712) sich in die Herzen, aber bevor das wahrgenommen wird, stösst sie ihre „sigevanen" (*Gottfr.* 11714) ein und zieht den Mann und die Frau in ihren Bann. (*Gottfr.* 11715)[134] Bis ins letzte sprachliche Detail hinein verdeutlicht der Dichter den Wandel: Die Adverbien „nu" (*Gottfr.* 11707) und „sâ" (*Gottfr.* 11709)[135] weisen, auch wenn sie „auf der Schwelle zwischen Temporal- und Kausalkonjunktion" stehen, auf die dramatische Veränderung in der Gefühlswelt der Protagonisten nach dem Trankgenuss hin.[136] In diesem Sinne drücken sie den „radikalen Gegensatz zwischen dem Bisherigen und Jetzigen" aus.[137] In diesem Nacheinander war die in die Herzen schleichende „Minne" (*Gottfr.* 11711) nicht schon vorher gegenwärtig,[138] oder wie Ganz festhält: „Der Trank selbst ist es, durch den Minne aller herzen laegerin herbeigerufen wird".[139]

Wie andere Dichter vor und nach ihm verwertet auch Gottfried das Bild von der Liebesgöttin, die in ihren Bann zieht, ob sie nun Venus oder *(Frau) Minne* heisst. Bei der *Minne* handelt es sich um die „seit Mitte 12. Jh. in Epik und Lyrik auftretende Personifikation der als schicksalhafte Macht empfundenen Liebe, oft apostrophiert, um Hilfe und Gnade angefleht, auch geschmäht"[140]. Wenn man nun im Mittelalter von der personifizierten *Minne* spricht, meint man die heidnische Göttin Venus, Todtenhaupt bezeichnet *Minne* und Venus als im Mittelalter austauschbare

---

[134] Die Vorstellung, dass die gewaltige Minne wie eine gemeine Diebin „schleicht" (vgl. Reclam-Ausgabe), darf durchaus hinterfragt werden. Bei einem Triumphmarsch à la *Aida* gingen jedoch der Überraschungseffekt und die numinose Stimmung verloren. Statt einem entweder/oder könnte man sich vielleicht alternativ vorstellen, dass die Liebesgöttin einfach „feierlich schreitet".

[135] Das „sâ" würde eigentlich zum nächsten Vers gehören, die Position unterstreicht den überfallartigen Auftritt.

[136] Peter F. Ganz: *Minnetrank und Minne,* S. 66.

[137] Martin Todtenhaupt: *Veritas amoris,* S. 89. Vgl. auch „ê" (*Gottfr.* 11717) und „dô" (*Gottfr.* 11714; 11718).

[138] Hans Furstner: *Der Beginn der Liebe bei Tristan und Isolde in Gottfrieds Epos,* S. 37.

[139] Peter F. Ganz: *Minnetrank und Minne,* S. 65.

[140] Ingrid Kasten: „Frau Minne". In: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Sachwörterbuch der Mediävistik.*

Personifikationen.[141] In Grimms Wörterbuch wird eingegrenzt: „bei den minnesingern ist sie [Venus] gleichbedeutend mit *frau Minne*.“[142] Der Name Venus steht übrigens gerade zwei Mal in *MF,* was quantitativ als Auffälligkeit zu werten ist, es handelt sich um Morungens Vergleich seiner Dame mit einer „Vênus hêre“ (*Heinr.* 138,33) und Wolframs Absolutsetzung der Dame gegen Venus: „ich stirbe, mir werde ir minne./Vênus diu götinne,/lebt si noch,/sie müeste bî ir verblichen sîn.“ (*Wolfr.* 10,8ff.)[143] Bei gleicher Bedeutung kann also *(Frau) Minne* statt Venus verwendet werden, in der höfischen Literatur wird allenfalls eher *Minne* gesagt und eventuell Venus gedacht, wobei der Effekt des Wortes *Minne* auf das Publikum um 1200 anders, abgeschwächt, gewesen sein könnte.[144]

Rüdiger Schnell beantwortet die Frage, ob diese rezipierten antiken Götter für das Mittelalter nicht doch „Dämonen, Seelenkräfte“ gewesen sind und nicht ein „mythischer Rest in der Vorstellung der mittelalterlichen Menschen“ lebt, „wenn sie Venus oder Amor sagen“, wie folgt:

> Die Forschung ist sich darin einig - ohne allerdings handfeste Beweise vorzeigen zu können -, dass mit den Gestalten Amor und Venus sich am längsten und nachhaltigsten mythische Vorstellungen verbanden. Deshalb musste sich der Widerstand der Kirche vor allem gegen diese Götter richten.[145]

Venus hebt sich von anderen mittelalterlichen Personifikationen ab, weil sie den menschlich elementaren und literarisch omnipräsenten Gefühlsbereich „Liebe“ repräsentiert. In Ermangelung an Beweisen dürfen wir annehmen, dass Gottfried von der *Minne* statt Venus schreibt, um sich nicht mit Autoritäten anzulegen. Zweifellos schöpft er aus dem antiken Wissen, um das „sich Verlieben“ darzustellen, wobei in der Leserschaft mythische Vorstellungen wachgerufen wurden, weil sie glaubte, übernatürlichen Kräften ausgesetzt zu sein.

Liebesgottheiten werden eingesetzt, um Kraft und Wirkung der Liebe bildlich zu verdeutlichen. In diesem Sinne wird die heidnische Venus als literarische Figur und

---

[141] Martin Todtenhaupt: *Veritas amoris,* S. 29.

[142] „Venus“. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm.*

[143] Das Lied wird diesem von Lachmann und anderen aberkannt. Falls das Lied von Wolfram wäre, läge im Einschub „lebt si noch“ (*Wolfr.* 10,10) ein Beitrag zu Wolframs kritischer Auseinandersetzung mit der Liebe, die im *Parzival* vertieft geführt wird. Vermerk MF: *Des Minnesangs Frühling,* S. 119. Vgl. Wolframs von Eschenbach *Parzival*: 532ff. Vgl. Clifton Hall: *Head-Word and Rhyme-Word Concordances to „Des Minnesangs Frühling“,* S. 289.

[144] Analog: Wer versteht heute automatisch, dass Wolframs Lied „O du mein holder Abendstern“ im 3. Akt zu Richard Wagners *Tannhäuser* eigentlich an die Liebesgöttin Venus gerichtet ist?

[145] Rüdiger Schnell: *Causa Amoris,* S. 363.

als Personifikation der Liebe in die mittelalterliche Literatur übernommen.[146] Prominentes Beispiel ist Heinrichs von Veldeke *Eneasroman.* Heinrich führt die antike Göttin in die mhd. Epik ein und steht in der Position eines wichtigen Übermittlers antiker Stoffe.[147] Der Vorgang des „sich Verliebens“ wird wie folgt gestaltet: Als sich Dido in den trojanischen Helden Eneas verliebt, tauchen die Liebesgottheiten Venus und Cupido auf, die zusammen mit Stechen und Feuer zur Liebe reizen.[148] Liebe bricht als zauberische Macht von aussen über die Königin herein, ihr Begehren wird als Brand dargestellt, in der Folge verliert sie jede Scham und ihre Sinne. Heilung bringen die Vereinigung und schliesslich für Dido der Tod.[149] Die Stärke des Ausdrucks liegt in der Schilderung von Didos Wahnsinn, Liebe erweist sich als pathologisch und endet tödlich.

Gottfrieds Inventar umfasst einen Zaubertrank und die *Minne.* Damit ebnet er den Weg der Protagonisten über zwei Mutterbrüder zueinander, und erklärt das Phänomen Liebe. Volker Mertens befindet: „Der Trank begründet die typische Tristan-Isolde-Liebe“[150]. Eingearbeitet innerhalb eines begrenzten Rahmens um die Verse 11435-12655, tritt der Trank später in den Hintergrund, nachdem seine Funktion erfüllt ist, Liebe zu erzeugen. Keine weitere Reflexion erfolgt mehr, das Geheimnis von Mutter und Tochter, Tristan sowie der treuen Dienerin bleibt gewahrt. Bei all dem betriebenen Aufwand darf angenommen werden, dass nicht nur ein Stoffrelikt vorliegt, das im Bereich eines „naiv-epischen Zaubermotivs“[151] anzusiedeln oder nur „Teil einer epischen Handlung“[152] wäre, sondern dass diesem Gegenstand als Symbol der Seelenbindung im Kontext von Liebe, Leidenschaft, List und Tod Verweischarakter zukommt.

---

[146] Venus tritt in der antiken Literatur primär als handelnde Figur auf, wobei sie in ihrem Agieren menschlich wirkt. Für eine Annäherung an Venus oder *Frau Minne* dürfen Ovids *Metamorphosen* als Kompendium antiker Mythologie aus römischem Blickwinkel nicht unterschlagen werden. Zwei Beispiele: Bei ihrem ersten Auftreten, die Episode wird das „Lachen der Götter“ (*Met.* 4,169ff.) genannt, erscheint Venus als Göttin der sinnlichen Liebe und launische Rächerin, was sie in ein ungünstiges Licht setzt. Die Göttin tritt auch als gütige Macht auf, so erhört sie Pygmalions Bitte, indem sie die Statue zur Frau erweckt, (*Met.* 10,243ff.) und zeigt erstmals im Werk ihre umgestaltende Gewalt. Venus tritt als sinnliche und machtbewusste Gottheit auf. Sie herrscht über den Bereich Liebe, kann strafen und verletzen, Güte zeigen und heilen, was sie zu einem ambivalenten Wesen macht.

[147] Renate Vogeler: „Venus“. In: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Sachwörterbuch der Mediävistik.*

[148] Im *Parzival* spielt Wolfram mit Veldekes Liebesdarstellung, indem er sich auf das poetische Bild mit brennenden und stechenden Liebesgöttern bezieht. (*Parz.* 532,1ff.)

[149] Im mittelalterlichen Roman vergibt die Königin vor ihrem Tod. Trotz der christlichen Todsünde Selbstmord landet sie nicht in der Hölle, denn „unrehtiu minne“ (*Veld.* 2430) hatte sie gezwungen, sie hat nicht in böser Absicht gehandelt, was sogar Selbstmord rechtfertigt.

[150] Volker Mertens: *Bildersaal – Minnegrotte – Liebestrank. Zu Symbol, Allegorie und Mythos im Tristanroman,* S. 59.

[151] Thomas Mann: *Leiden und Grösse Richard Wagners.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 9, 369.

[152] Ebenbauer deutet den Trankgenuss als zufälligen Schicksalsschlag und den Trank nicht als Symbol. Vgl. Alfred Ebenbauer: *Liebeszauber und Minnetränke,* S. 64f.

Mit dem Auftritt der *Minne* erhärtet sich der Eindruck, dass Folgenschweres passiert ist. *Minne* ist als feste Grösse präsent im Werk, die strahlende Göttin schreitet heran, um die Liebenden positiv zu beleuchten.[153] Sie betätigt sich als „süenaerinne“ (*Gottfr.* 11721) und befreit Tristan und Îsôt von ihren Hemmnissen. Ein letztes Mal wird Îsôts Hass beteuert, (*Gottfr.* 11720) die Animositäten sind verflogen und beide Herzen in Liebe harmonisiert. (*Gottfr.* 11722ff.) Still und leise und in Unkenntnis des Befindens des anderen verschmelzen sie gefühlsmässig zur einer Einheit. (*Gottfr.* 11727ff.)
Bevor das Schiff erneut in See sticht, hat sich bereits intensiver Blickkontakt aufgebaut, der Erzähler bilanziert den gegenwärtigen Zustand in zwei Versen:

> die gelieben dûhten beide
> ein ander schoener vil dan ê. (*Gottfr.* 11856)

Spannend und präzise erklärt Gottfried die existentiellen Vorgänge, die das Verlieben mit sich bringt, seine ihm vertraute Lebenswelt und ein breiter Bildungshorizont mögen das Gefüge stützen.[154] So illustriert diese Aussage den wortlosen, verklärten Zustand, die „ver-rückte“ Perspektive der Verliebten noch vor dem Geständnis und dem Ausbruch der Gefühle. Die beiden Verse drücken die mitfühlende Exklusivität zweier Liebender füreinander aus, die sich als tragende Basis herauskristallisiert.
Der Erzähler formuliert ein „Minnegesetz“, das die Trankszene abrundet und den Weg zur Diskussion in den drei Exkursen über die rechte und falsche Liebe (*Gottfr.* 12183-12357, 16923-17138, 17858-18114) öffnet:[155]

> deist liebe reht, deist minnen ê.
> ez ist hiure und was ouch vert
> und ist, die wîle minne wert,
> under gelieben allen,
> daz s’ein ander baz gevallen,
> sô liebe an in wahsende wirt,
> die bluomen unde den wuocher birt
> lieplîcher dinge,
> dan an dem urspringe.
> diu wuocherhafte minne
> diu schoenet nâch beginne:
> daz ist der sâme, den si hât,
> von dem si niemer zegât. (*Gottfr.* 11858ff.)

---

[153] Einseitig positiv zeichnet Gottfried seine Protagonisten in der Folge doch nicht, vgl. Isoldes Anschlag auf Brangäne. (*Gottfr.* 12675ff.)
[154] Gottfried würde vielleicht dem Romancier entsprechen, wie ihn sich Friedrich Dürrenmatt vorstellt, „den Stoff vor sich wie ein Bildhauer sein Material, an ihm arbeitend und an ihm sich entwickelnd“. Vgl. Friedrich Dürrenmatt: *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte, 1955 [/1956],* Zürich: 1998, S. 37.
[155] Ferdinand Urbanek: *Die drei Minne-Exkurse im ‚Tristan’ Gottfrieds von Strassburg.* In: ZfdPh 98 (1979), S. 346f.

Es handelt sich um die Vorstellung, dass die ideale Liebe allgemein und immer „schoenet nâch beginne“ (*Gottfr.* 11868). Diese innere Harmonie sei der Keim, der sich nie verflüchtigen, sondern entfalten würde:

> Die Liebe des idealen Paares erhält ihren Anstoss nicht von aussen, nicht von der Schönheit des Partners, nicht von den Augen, sondern im Gegenteil, die Liebe dieser beiden kommt von innen und erschafft die Aussenwelt, die Schönheit des Partners.[156]

Trank und vor allem *Minne* haben diesen Samen gesetzt, aber weiter „wächst die Liebe Tristans und Isoldes von innen heraus, in dieser Hinwendung zum anderen erst die Schönheit des Partners erkennend und erhöhend.“[157] Diese positive, offensichtlich Tristan und Îsot zugestandene Bewertung hinsichtlich eines organischen Wachsens der Liebe findet wenig später eine direkte Replik in der „langiu rede von minnen“ (*Gottfr.* 12183ff.).

Ferdinand Urbanek unterteilt den ersten Exkurs, die sog. „Minnebusspredigt“, in eine „Ich-Rede“ (*Gottfr.* 12187-12221) und in eine „Wir-Rede“ (*Gottfr.* 12222-12357).[158] In der „Wir-Rede“ findet sich gleich zu Beginn der theoretischen Erörterungen die Allegorie vom Säen und Ernten in der Minne:

> wir nehmen der dinge unrehte war.
> Wir saejen bilsensâmen dar
> Und wellen danne, daz uns der
> liljen unde rôsen ber.
> entriuwen des mac niht gewesen.
> wir müezen daz her wider lesen,
> daz dâ vor gewerket wirt,
> und nehmen, daz uns der sâme birt.
> wir müezen snîden unde maen
> daz selbe, daz wir dar gesaen. (*Gottfr.* 12227ff.)

Das „Wir“ bezeichnet erkennbar den menschlichen Erlebnisbereich, der generell und überhaupt von der besonderen Sphäre der ebenso ausserordentlichen wie als ideal bewerteten Liebe von Tristan und Îsôt negativ absticht. So kann hier die Ernte letztlich nicht aus den erhofften „liljen unde rôsen“ (*Gottfr.* 12231) bestehen, die „bluomen unde wuocher“ aus dem vorangehenden Kommentar übertreffen würden, zu Beginn sind nämlich „bilsensâmen“ (*Gottfr.* 12229) gesät worden. Lambertus Okkens Kommentar ist zu entnehmen, dass vermutlich auf das schwarze Bilsenkraut

---

[156] Rüdiger Schnell: *Causa Amoris,* S. 340.
[157] Ebd., S. 340.
[158] Ferdinand Urbanek: *Die drei Minne-Exkurse im ‚Tristan’ Gottfrieds von Strassburg.* In: ZfdPh 98, S. 346.

angespielt wird. Bilsenkraut ist giftig, das Atropin in der Pflanze erzeugt halluzinogene Reaktionen, die offenbar identisch sind mit den Merkmalen von Liebeskrankheiten, wie sie aus der Literatur bekannt sind.[159] Zu Beginn stellt also der Erzähler mittels bildlicher Darstellung klar, dass wir die Liebe entstellen würden. Im Vergleich zum „Eigenwachstum der Liebe“ als Charakteristikum der Tristanminne im Kommentar „wird die Exkursminne als gesäte, gepflegte und geerntete, also als etwas vom Menschen kulturell Gezüchtetes dargestellt.“[160] Das Fazit lautet: Wir selber sind die Schuldigen am Versagen der Liebe. (*Gottfr.* 12245ff.)

Dagegen wächst die im Kommentar umrissene, ideale Liebe von Tristan und Îsôt weiter und findet in der Verbannung in der Minnegrotte ihre Verwirklichung mit dem Speisewunder. Gleich zu Beginn wird die Frage erörtert, wovon sie denn eigentlich leben würden (*Gottfr.* 16807ff.). Die Antwort lautet ungekünstelt und einfach:

> si sâhen beide ein ander an,
> dâ generten sî sich van.
> der wuocher, den daz ouge bar,
> daz was ir zweier lîpnar. (*Gottfr.* 16815ff.)

Die perfekte Harmonie macht sogar die Nahrungsaufnahme überflüssig. Beispielsweise „in den Bereich des eremitischen Ideals“ ordnet Tomas Tomasek eine solche „Unabhängigkeit von irdischer Speise“ ein: „Diese geheimnisvolle Nahrungsspendung weist eindeutig in den geistlichen Bereich und belegt erneut Gotfrids Tendenz, die innerirdische Erfüllung, um die es ihm geht, zu sakralisieren.“[161] Allerdings bleibt an dieser Stelle klar fest zu halten, dass es ganz klar die *Minne* war, die den Samen gesetzt hat, der hier zu höchster Vollendung gekeimt ist. Der minnetheologische Gesichtspunkt müsste einbezogen werden.

Eine nachhaltige Gemeinsamkeit verbindet die drei einprägsam dargestellten Stellen: Sehr präsent in der Diskussion über die sich positiv oder negativ entfaltende Liebe ist die Pflanzenmetaphorik. Besonders das Bild vom Säen und Ernten fällt auf, das sich anlässlich der Thematisierung von Minnefragen über das ganze Werk hinweg

---

[159] Okken schlägt vor, „die literarischen Liebestränke ernstzunehmen. In ihnen mögen sich Liebestränke spiegeln, die real existierten und wenigstens durch das Bilsenkraut gefährlich wirksam sein konnten.“ Weiter notiert er die biblischen Vorbilder für das Bild vom Säen und Ernten: Matth. 13,24-30 und auch Gal. 6,8 und Prov. 22,8, und ferner Matth. 7,16. Vgl. Lambertus Okken: *Kommentar zum Tristan-Roman.* Zweite, gründl. überarb. Aufl., Bd. 1, S. 491f.

[160] Franziska Wessel: *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Strassburg „Tristan und Isolde“,* S. 454.

[161] Tomas Tomasek: *Die Utopie im ‚Tristan’ Gotfrids von Strassburg,* S. 155, vgl. auch FN 125.

erstreckt.[162] Die zentralen Begriffe „sâme“ (*Gottfr.* 11869) und „wuocher“ (*Gottfr.* 11864), die im Erzählerkommentar anfallen und diesen Bereich repräsentieren, sind in einen kausalen Zusammenhang zu stellen, weil die Liebessaat letztlich den Ertrag, respektive die Frucht hervorbringt. Ein Blick in die Konkordanz zeigt nun, dass die Substantive „sâme“ (*Gottfr.* 11869, 12234, 16456) und „wuocher“ (*Gottfr.* 11864, 16467, 16817) je dreimal und somit aufs Ganze gesehen doch sehr begrenzt vorliegen.[163] Genau genommen finden sich je eine Einzelstelle, für „sâme“ (*Gottfr.* 12234) im Bereich des Minneexkurses und für „wuocher“ (*Gottfr.* 16817) im Bereich des Speisewunders zu Beginn der Minnegrottenzeit. In Kombination treten die Termini im einen Fall anlässlich des Erzählerkommentars (*Gottfr.* 11869, 11864) auf, hier werden beide übrigens erstmals genannt. Abgesehen von der etwas launisch anmutenden Replik im Minneexkurs ist das Säen und Ernten im Text bislang positiv abgehandelt worden.

Anders verhält es sich bei Betrachtung der zweiten kombinierten Stelle, (*Gottfr.* 16456, 16467) die kurz vor der Verbannung der Liebenden zu lokalisieren ist. Der eingangs positiv gewertete Prozess des Säens und Erntens findet hier eine negative Entsprechung, denn auf metaphorischer Ebene wird ein zweiter „sâme“ gesät, dessen „wuocher“ Tristan und Îsôt fortan zu schaffen machen werden:

> Nu ist aber der minnen arcwân
> und sîn sâme alsô vertân:
> swâ sô er hin geworfen wirt,
> daz er diu wurzelîn gebirt,
> dâ ist er alsô vrühtic,
> sô biric und sô zühtic,
> die wîle er keine viuhte hât,
> daz er dâ kûme zegât
> und joch niemer mac zegân.
> Der unmüezege arcwân
> Der begunde aber genôte
> an Tristande unde Îsôte
> sînen wuocher bern unde spil. (*Gottfr.* 16455ff.)

Dieser Same heisst „arcwân“ (*Gottfr.* 16455), Argwohn und Misstrauen befällt Marke, der seiner Frau auf physischer Ebene sehr zugetan ist, und lässt ihn nie mehr los. Als er Îsôt nach der Rückkehr an den Hof argwöhnisch überwacht und etwaige Verabredungen mit Tristan unterbindet, erweist sich das als kontraproduktiv, denn

---

[162] Franziska Wessel: *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Strassburg „Tristan und Isolde“,* S. 453ff.

[163] „same“, „wuocher“. In: Clifton D. Hall: *A complete concordance to Gottfried von Strassburg's* Tristan, S. 201, 303.

schlussendlich tut die Liebe, was sie will. Ausgedehnt thematisiert wird das Dafür und vor allem das Dawider der Bewachung von Frauen im dritten Exkurs, dem „huote-Exkurs“. (*Gottfr.* 17858-18114) Der Liebesentzug wiegt auf der einen Seite zu schwer, die Situation eskaliert und Îsôt erzwingt ein Stelldichein mit ihrem Geliebten. Eva verführt ihren Adam, der sich willig verführen lässt. (*Gottfr.* 18162ff.) Argwohn und Bewachung bewirken nun auf der anderen Seite, dass Marke die beiden doch noch *in flagranti* erwischt*,* allerdings erst nach dem Liebesspiel und weitgehendst züchtig zugedeckt:

> wîp unde neven die vander
> mit armen zuo z’ein ander
> gevlohten nâhe und ange,
> ir wange an sînem wange,
> ir munt an sînem munde.
> swaz er gesehen kunde,
> daz in diu decke sehen lie,
> daz vür daz deckelachen gie
> zuo dem oberen ende:
> ir arme unde ir hende,
> ir ahsel unde ir brustbein
> diu wâren alsô nâhe in ein
> getwungen unde geslozzen:
> und waere ein werc gegozzen
> von êre oder von golde,
> ezn dorfte noch ensolde
> niemer baz gevüeget sin. (*Gottfr.* 18195ff.)

Die Arme verflochten „nâhe und ange“ (*Gottfr.* 18197), Wange an Wange und Mund an Mund (*Gottfr.* 18198f.) liegend, ahnen Tristan und Îsôt nicht, dass dieses Stelldichein unmittelbare Konsequenzen in Form einer längeren Trennung nach sich ziehen wird. Noch sind Arme, Hände, Achseln, Brustein „getwungen unde geslozzen“ (*Gottfr.* 18207), die Körper über der Bettdecke verflochten, wie Marke beobachten muss, ohne die eigentliche Ursache zu kennen. Diese schön gestaltete Liebesszene, in der Tristan und Îsôt wie ein in Erz oder Gold gegossenes Kunstwerk beieinander liegen, zeigt die Gabe des Autors zu ästhetischer Perfektion.[164]

Analog zur Trankszene liegt auch an dieser Stelle eine Zäsur vor, auch hier herrscht Stillstand in der Handlung. Ein Moment absoluter, physischer Einheit als Ausdruck uneingeschränkter Verbundenheit liegt vor, die als Ertrag aus dem von der *Minne* gepflanzten Samen gewachsen ist. Die gewählten Worte akzentuieren die körperliche Verstrickung und Verflechtung der Liebenden anlässlich ihres

[164] Im Abschiedsgespräch mit Tristan wird Îsôt diese Einheit in die Worte „ein lîp, ein leben daz sîn wir“ (*Gottfr.* 18344) fassen.

Zusammenseins. Mit Blick auf das Schlussbild in anderen Versionen des Stoffs könnte der Gedanke aufkommen, dass die Liebesumarmung, dass dieses Geflecht der beiden Menschen später nach dem Tod weiterbesteht und seinen symbolischen Ausdruck in einem kunstvoll gestalteten Pflanzengeflecht findet.

Einige Fragen stellen sich an diesem Punkt. Hätten nicht das Leiden in der Trennung und das Phänomen Tod gestalterisch ebenso kunstvoll ausgeführt werden müssen, nachdem Gottfried die Entwicklung in der Liebe bis hin zur körperlichen Vereinigung so ausführlich und eindrücklich geschildert hat? Wären Tristan und Îsôt auch im Tode so eng beieinander gelegen wie in der behandelten Baumgartenszene? Furstner würde an dieser Stelle bereits warnen: „Die Interpretation von mittelhochdeutschen Texten ist schon schwierig genug, so dass man sich vor unnötigem Hineininterpretieren hüten soll“[165]; natürlich findet sich nach der Lektüre von Gottfrieds Roman keine einzig und allein gültige Antwort auf Fragen bezüglich der Gestaltung des Todes oder einer möglichen Verklärung.

Die Möglichkeit einer Verklärung mit Rose und Rebe oder unter Beteiligung anderer Pflanzen bezweifelt Mertens und verweist auf die nachstehende Textstelle aus dem Prolog:

> ir tôt muoz iemer mêre
> uns lebenden leben und niuwe wesen;
> wan swâ man noch hoeret lesen
> ir triuwe, ir triuwen reinekeit,
> ir herzeliep, ir herzeleit,
> Deist aller edelen herzen brôt.
> hie mite sô lebet ir beider tôt. (*Gottfr.* 228ff.)

Entsprechend lautet die Begründung: „Ob das Pflanzenwunder am Schluss gestanden hätte, darf man bezweifeln. Im Prolog ist bereits das ‘Kunstwunder’ formuliert: die Verewigung der Liebenden in der Erzählung.“[166] Diese Meinung ist berechtigt.

Und doch wäre aufgrund der Indizienlage ein Pflanzenwunder durchaus denkbar. Auf der Basis der Ausführungen in diesem Kapitel lassen sich zumindest drei Anzeichen ableiten, die nur am Rande und ohne Anspruch auf Gültigkeit anzuführen sind. Zu diesem Zweck wird das Feld abschliessend von hinten aufgerollt:

---

[165] Hans Furstner: *Der Beginn der Liebe bei Tristan und Isolde in Gottfrieds Epos,* S. 32.
[166] Ulrich Mertens: *Der Tristanstoff in der europäischen Literatur,* S. 20.

1. Die Verstrickung der Liebenden im Baumgarten (*Gottfr.* 18195ff.)
2. „sâme“ und „wuocher“ im Minnegesetz (*Gottfr.* 11858ff.)
3. „Ver-rückte“ Perspektive der Liebenden nach Trankgenuss (*Gottfr.* 11707ff.)

Ad 1: Gottfried erzählt seinem Publikum eine handfeste Geschichte über Liebe und Betrug, die er auf der Basis der vorliegenden Stofftradition, in die er sich einfügt, meisterhaft ausschmückt und metaphorisch ausdeutet. Nicht alles muss im Prolog vorgegeben sein, so könnte die realistisch wirkende Beschreibung der ineinander versunkenen Liebenden im Baumgarten Verweischarakter hinsichtlich eines möglichen Hergangs nach dem Tod haben. Hier wird in der Verstrickung die physische Note betont, dort könnte die metaphorische und nicht zuletzt die metaphysische Ebene einfliessen, wenn im Finale die endgültige Macht der Liebe über den Tod hinaus zu gestalten verbleibt. Ausserdem steht mit „twining branches“ ein äusserst formbares Motiv bereit, das viele Möglichkeiten zur Ausschmückung bietet.

Ad 2: Ein weiteres, weniger stichhaltiges Argument für ein Pflanzenwunder könnte im „Minnegesetz“ zu finden sein. Auch diese Textstelle funktioniert als Dreh- und Angelpunkt, bildet sie doch den Abschluss der Trankszene und leitet zum ersten Exkurs über. Die Aussage dieser Verse lässt sich eigentlich mit einer ganz einfachen Frage und Antwort auf den Punkt bringen:

Frage	Was bringt der von *Minne* verteilte Same hervor?
Antwort	„die bluomen unde den wuocher“... (*Gottfr.* 11864)

Die Verse 11858ff. bilden im Eigentlichen die Basis für die Diskussion über die rechte und falsche Liebe in den Exkursen. Der Same bringt Blumen und den Ertrag, so lautet der Inhalt des Verses, der mitnichten zufällig im Zentrum des Versblocks platziert ist. Natürlich ist an dieser Stelle nicht von einer wachsenden „Rose“ oder gar einer keimenden „Rebe“ die Rede, was für einen Wortkünstler wie Gottfried im Ausdruck doch etwas gar plump und simpel erscheinen würde. Und doch stellt sich bei genauerem Hinschauen die Folgefrage, worin denn wohl der endgültige Ertrag am Ende der Geschichte liegen könnte. Ist es das „Kunstwunder“[167] oder verweist die auffällig präsente Metaphorik vielleicht doch auf ein Pflanzenwunder?

[167] Natürlich bringt der Same in anderer Deutung auch „Wortwucher“ und „Wortblumen“ hervor.

Ad 3: Wie besprochen, bedient sich Gottfried gewichtiger bildnerischer Mittel, um das Phänomen des sich Verliebens darzustellen, respektive seinem Publikum die Macht der Liebe zu demonstrieren. Versuchshalber darf gewagt werden, im Hinblick auf eine mögliche Verklärung einen zweiteiligen Entwurf aus der Trankszene abzuleiten, der mit dem jeweiligen Darstellungsmittel Trank und *Minne* verknüpft ist:

1. Immanenz: Der Trank oder die „Ver-rückung“ im Diesseits

Darstellungsmittel	Trank erzeugt Liebe, fester Bestandteil der Stofftradition
Konzept	Allmacht der Liebe und Leidenschaft im Diesseits
Symbolwert	Verweis auf den Tod

Der Trank ist Bestandteil der Stofftradition, erzwingt bei Gottfried lebenslange Liebe und erzeugt somit aus der Perspektive der Liebenden eine „Ver-rückung“ der Perspektive im irdischen Dasein. Darüber hinaus hat der Trank Verweischarakter, zumal mehrfach Verweise auf den Tod der Liebenden vorliegen.

2. Transzendenz: Die *Minne* oder die Option einer „Ent-rückung“ nach dem Tod

Darstellungsmittel	*Minne* bringt die Liebe zum Keimen, einmalig im Tristanstoff
Konzept	Liebe als himmlische Macht
Symbolwert	Option nach dem Tod

Das Gastspiel der überaus mächtigen Gottheit verleiht der Geschichte einen Hauch von Ewigkeit. So deutet das Darstellungsmittel *Minne* nunmehr auf ein Konzept der „Liebe als himmlische Macht“. Man könnte durchaus argumentieren, dass die *Minne* eine Steigerung zum Trank darstellt und symbolisch betrachtet in die Transzendenz und in eine „Ent-rückung“ und Verklärung im oder nach dem Tod verweist.

Auf der Suche nach Argumenten für ein Pflanzenwunder nach dem Tod der Liebenden bei Gottfried hat der Weg vom Höhepunkt des Werks mit der Trankszene und den zentralen Darstellungsmitteln Trank und *Minne,* über einen eventuell doch nicht ganz zufällig platzierten Vers anlässlich der zentralen Aussage über die Liebe hin zu einer motivischen Ähnlichkeit in der Baumgartenszene und wieder zurück geführt. Indizien liegen vor, dass am Ende der Geschichte die Stofftradition unter Einbezug eines Pflanzenwunders berücksichtigt worden wäre.

II.3 Gottfrieds Fortsetzer
Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg

In der Folge liegt eine gewisse Diskrepanz im Umgang mit Gottfrieds von Strassburg fragmentarischer Hinterlassenschaft vor. In erster Linie gefeiertes „Kultur-, ja Bildungsgut“, das vollständig zu besitzen sich lohnte, konnte man auf der anderen Seite „mit seiner Aussage offenbar nichts mehr anfangen und es drängt sich der Eindruck auf, man habe [...] versucht, diese Aussage Gottfrieds zu domestizieren.“[168] Ulrich von Türheim (1235/40) und Heinrich von Freiberg (1280/90) haben Gottfrieds Roman fertiggestellt. Beide orientieren sich an Eilhart, setzen aber eigene Akzente.[169] Bei der Gestaltung des Pflanzenwunders fällt auf, dass Ulrich mittels mehrfach eingeschobener Erzählerkommentare versucht, das Ende der Geschichte zu bewältigen, Heinrich dagegen verarbeitet das Pflanzenwunder in einem ausgedehnten Epilog zur Belehrung des Publikums weiter. Im Vergleich zur ostentativen Vielschichtigkeit im Erzählen und Ausdeuten, die Gottfrieds Meisterschaft ausmacht, müssen die Versionen der Fortsetzer, die als „Trittbrettfahrer der Dichtungsgeschichte“[170] ein Ende der Geschichte anbieten, hinter der Vorgabe zurückbleiben.

3.1 Kurzversion Ulrichs von Türheim

Urkundlich belegt für die 1230er und 1240er Jahre stammt Ulrich von Türheim vermutlich aus einem schwäbischen, nicht sehr begüterten Ministerialengeschlecht und bewegt sich im Umfeld seines Auftraggebers und Gönners Konrad von Winterstetten, sowie der staufischen Könige Heinrich VII. und Konrad IV.[171] Jeweils zusammen mit Gottfrieds Torso findet sich Ulrichs *Tristan* in sieben Handschriften vom frühen 13. bis zum 15. Jhd. überliefert, eine Handschrift ist verschollen. Offensichtlich hat sich diese im Vergleich zu Heinrich kürzere Fortsetzung in 3730 Versen und mit einem abschliessenden „Amen!“ grosser Beliebtheit erfreut.[172] Es ist wahrscheinlich, dass das Publikum im späteren 13. Jhd. Gottfrieds *Tristan* „oft nur in der Verbindung mit dieser Fortsetzung kennengelernt hat.“[173]

---

[168] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 216.
[169] Ulrich Mertens: *Der Tristanstoff in der europäischen Literatur,* S. 21.
[170] Peter Strohschneider: *Gotfrit-Fortsetzungen. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und die Möglichkeiten nachklassischer Epik,* S. 72.
[171] Peter Strohschneider: „Ulrich von Türheim“. In: *VL,* Bd. 10, Sp. 28f.
[172] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 216.
[173] Burghart Wachinger: *Zur Rezeption Gottfrieds von Strassburg im 13. Jahrhundert,* S. 60.

Ulrich ist ein solider Erzähler, der sich routiniert innerhalb der Tristantradition bewegt und nahtlos an Gottfrieds Fragment anknüpft. In seiner Vers- und Reimtechnik imitiert er stilistisch teilweise seinen Vorgänger, die Ausdrucksweise erscheint „konventionell, auffallend sind die bildarme Nüchternheit der Sprache und ein relativ hoher Anteil direkter Rede"; eine „sinnkonstituierende Selektion oder Neukombination zahlreicher narrativer Elemente" bleibt aber möglich.[174] Thomas Kerth, der auf der Basis von Handschrift H immerhin die erste kritische Ausgabe von Ulrichs *Tristan* erstellt hat, nach der in diesem Kapitel zitiert wird, bewertet schonungslos und räumt der Fortsetzung einen „nicht allzutiefen geistigen Gehalt" ein. Gemäss seines Urteils „weicht die hohe Begriffsphäre Gottfrieds dem anspruchslosen Niveau einer übertriebenen, in nahezu derb-spielmännischer Art dargestellten Sexualität."[175] Burghart Wachinger urteilt milder, so ordnet er Ulrichs Erzählen im Vergleich zu Gottfried als schlichtes, wieder mehr dem Stofflichen verhaftetes Reihen herkömmlicher Motive ein:

> Für Ulrichs Zeit und im Verhältnis zu Gottfried bedeutet dieses bedenkenlose Aneinanderreihen konventioneller Motive jedenfalls: Reduktion, Zurücknahme einer hochindividualisierten Kunst der Darstellung von Geschehen und seelischen Regungen in eine undifferenziertere, mehr dem Stofflichen verhaftete, weniger individuell und weniger rational organisierende Erzählweise, wie sie als Erbe des 12. Jahrhunderts vielleicht lebendiger geblieben war, als wir uns gemeinhin klarmachen.[176]

Gerade dieses doch eher spröde Erzählen erweist sich als erfolgreiche Lösung der Aufgabe, die Geschichte zu Ende zu erzählen. Immerhin attestiert Peter Stein der Fortsetzung, dass „Gestaltungs- und Ideologieprobleme vorliegen, denen das Etikett 'Epigonendichtung' nicht gerecht würden."[177] Trotz eines etwaigen Imitierens von Gottfrieds Stil drängt sich Ulrich letztlich nicht als Konkurrent auf, sondern stellt sich in den Dienst der Sache und erfüllt den ihm gestellten Auftrag gewissenhaft.

Die ersten vierzehn Verse des Prologs bei Ulrich von Türheim behandeln die Situation, die zu dieser Fortsetzung geführt hat. Der Erzähler verkündet zunächst sein Bedauern über Meister Gottfrieds Tod, der sein Werk unvollendet hat hinterlassen müssen und lobt dessen künstlerische Potenz:

---

[174] Peter Strohschneider: „Ulrich von Türheim". In: *VL,* Bd. 10, Sp. 32f.
[175] *Ulrich von Türheim: Tristan.* Hg. v. Thomas Kerth, S. VII, XI.
[176] Burghart Wachinger: *Zur Rezeption Gottfrieds von Strassburg im 13. Jahrhundert,* S. 62.
[177] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 217.

Uns ist ein schade grôz geschehen,
des mac diz maere zeschaden jehen,
wan ez beliben ist in nôt,
sît Meister Gotfrît ist tôt,
der dis buoches begunde.
er hât sîner tage stunde
mit künste erzeiget wol dar an:
er was ein künstrîcher man. (*UvT.* 1ff.)

Das erklärte Ziel des Erzählers liegt darin, das begonnene Buch „mit sprüchen vollebringen“ (*UvT.* 24) zu wollen, also das Werk zu einem Abschluss zu führen, nachdem „Kuonrât der schenke von Wintersteten“ (*UvT.* 26) ihm den Auftrag dazu erteilt hat. In den Versen 40ff. wird die Leserschaft mit einer kurzen Überleitung an die Geschichte herangeführt, womit der Erzählfaden nach Gottfrieds Ableben wieder aufgenommen werden kann:

ir hânt eteswenne
wol vernomen waz Tristan
grôzer arbeit gewan
und waz Ŷsôten beschach. (*UvT.* 40ff.)

Ulrich knüpft ab Vers 44 nahtlos an seinen Vorgänger Gottfried von Strassburg an und wendet sich Tristans innerem Kampf zu, den der Protagonist gerade ausficht, weil er nicht weiss, für welche Frau er sich entscheiden soll, die Wahl fällt schliesslich auf die zweite Ŷsôt, die er in der Folge heiratet.
Dreitausend Verse später sind die Liebenden Tristan und Ŷsôt tot. Die Untersuchung setzt an diesem Punkt ein. Interessant erscheint zunächst das eindeutige Verdikt des Erzählers gegen Tristans Frau, bezichtigt er sie doch rundweg des vorsätzlichen Mordes:

grôze sünde Ŷsôt erwarp
Daz si in tôte âne nôt. (*UvT.* 3394ff.)

Marke wiederum, der sich auf die Verfolgung seiner Frau begeben hat, erfährt auf See von ihrem Tod und vom Tod seines Neffen. (*UvT.* 3437ff.)[178] Als er sich beim Überbringer der Nachricht nach den näheren Umständen erkundigt, erhält er die folgende Antwort:

[178] Zur Heimholung, Grablegung und Gründung des Klosters bei Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg wird die vergleichende Darstellung von Waltraud Fritsch-Rössler als Vorlage herangezogen. Vgl. Waltraud Fritsch-Rössler: *Finis Amoris. Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman,* S. 397ff.

> ‚herre, habt ir niht vernomen
> wâ von si diu minne twanc?
> ez schuof ein unsaelic tranc,
> daz gap Ŷsôten muoter ir.
> daz trunken si von durstes gir
> unde minneten einander iemer mê.' (*UvT.* 3450ff.)

Markes Schmerz offenbart sich nach dieser doppelten Hiobsbotschaft in einer ausgedehnten Klage. Wenn ihm jemand etwas gesagt hätte, so ruft der um sein Seelenheil fürchtende König, und die beiden noch lebendig wären, dann hätte er ihnen bedingungslos das Zusammensein ermöglicht. (*UvT.* 3456ff.) Jählings schlägt er sich mehrmals auf die Brust, um seinem Schmerz Ausdruck zu verleihen. (*UvT.* 3466f.) Erneut in direkter Rede fleht er Gott an, die Toten nicht bereits begraben vorfinden zu müssen. (*UvT.* 3468ff.) Drastisch illustriert der Erzähler Markes Händeringen, das aufgrund des unsäglichen Leidens so heftig ist, dass er sich beinahe die Hände gebrochen hätte. (*UvT.* 3472f.)
Die Gäste holen die beiden aufgebahrten Toten ab, der König lässt sie in zwei Särge legen. (*UvT.* 3490) In der Heimat werden Tristan und Ŷsôt zum Kloster getragen, in dem Markes Vater beerdigt liegt (*UvT.* 3510f.) und begraben:

> si lâgen niht in eime grabe:
> ist ez als i'z vernomen habe,
> ich waene, sô wâren der grabe zwei. (*UvT.* 3515ff.)

Bei Eilhart liegen die Liebenden in einem Sarg, bei Ulrich wird viel Wert auf die Feststellung gelegt, dass Tristan und Ŷsôt in zwei Gräbern ruhen: „Eine Apotheose der Liebe ist damit nicht gemeint, wie der Erzähler umständlich andeutet".[179] Zu diesem Zeitpunkt und in diesem Zusammenhang der getrennten Bestattung als Teil des höfischen Zeremoniells erscheint Jan-Dirk Müllers Argumentation gegen eine „Apotheose der Liebe" leichtfertig, zumal die Möglichkeit eines späteren Wunders noch völlig offen erscheint. Marke schreit auf, als „die tôten reine" (*UvT.* 3523) in die Erde „in zwêne marmelsteine" (*UvT.* 3524) abgelegt werden. Sein darauf folgender Klagemonolog (*UvT.* 3531ff.) endet mit der Bitte an Gott, er möge den Geliebten „daz bezzer leben" (*UvT.* 3547), die Seligkeit schenken.
Anlässlich der Beerdigung von Tristan und Ŷsôt wird das Rose-Rebe-Motiv erstmalig aufgegriffen und in der Folge stückweise (*UvT.* 3548ff., 3608ff., 3696ff.) in das

[179] Jan-Dirk Müller: *Tristans Rückkehr. Zu den Fortsetzern Gottfrieds von Strassburg,* S. 539.

Geschehen integriert. Die erste der drei Textstellen illustriert noch nicht das Pflanzenwunder, sondern behandelt die Vorbereitungen dazu:

> einen rôsen stok, eine wînreben
> hiez der künic bringen dar,
> er satte einz her, daz ander dar:
> die reben ûf daz reine wîp,
> die rôsen ûf Tristânes lîp.
> dô daz geschach, man des niht lie,
> die erde warf man ûffen sie:
> daz grap wart schiere erden vol. (*UvT.* 3548ff.)

Zunächst lässt sich Marke einen Rosen- und einen Rebstock bringen. Abweichend von Eilhart setzt der König die ihm überreichten Pflanzen höchstpersönlich auf die Körper der beiden Toten und stellt andersherum die Rebe auf Ŷsôt und den Rosenstock auf Tristan.[180] Offensichtlich soll die Geschichte ganz genau und so realitätsnah wie möglich erzählt werden. Mit Liebe zum Detail wird ausgeführt, dass die Grabstätten der Liebenden nach dem Setzen der Pflanzen bis obenhin mit Erde aufgefüllt worden seien.

Ein längerer Exkurs über Tristans Tugenden folgt, (*UvT.* 3556ff.) allerdings auch mit einem Seitenhieb auf den Trank, der ihn „brâht ûf unsinne!“ (*UvT.* 3581f.) Somit würde die Geschichte auch eine „negative Perspektivierung“ erfahren, denn der Trank habe, wie auf Erzählerebene geschildert, „den Helden der Verstandeskraft beraubt und folglich seine Reputation dauerhaft geschädigt.“[181] Im Verlauf des folgenden ausgedehnten Lobes tritt der Autor, der sich „ich von Türeheim Uolrich“ (*UvT.* 3598) nennt, eine Namensnennung hatte im Prolog gefehlt, selbstsicher hinter dem Erzähler hervor und verleiht den Aussagen zusätzliches Gewicht, wenn er für den unschuldig in diese Situation geratenen Tristan Partei ergreift. Mit einer ergänzenden Belehrung an das Publikum über das Ideal eines rechten, massvoll gestalteten Lebens innerhalb gesellschaftlicher Normen (*UvT.* 3601ff.) endet der Einschub.

---

[180] Jacob Grimm führt an, dass die ursprüngliche Form des Motivs eine Veränderung erfahren habe, indem Rose und Rebe, die sich später über dem Grab verflechten, überhaupt erst gepflanzt worden seien. Ergänzend berichtet die Fussnote, dass ein Zusammenhang zwischen dem Geschlecht des verstorbenen Menschen und der auf dem Grab wachsenden Pflanze bestünde, „darum gehört *der rebe* auf Tristans Grab, *diu rôse* auf Isotens, wie im volksbuch und bei Eilhart; Ulrich und Heinrich verwechseln die pflanzen.“ Vgl. Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie,* 2. Bd., Hildesheim: 2001, S. S. 690; FN 2.

[181] Rudolf Voss: *Die deutschen Tristan-Romane des Spätmittelalters – Variationen eines problematischen Themas,* S. 343.

Sodann schwenkt der Erzähler auf die Handlung zurück und besinnt sich der Protagonisten Tristan und Ŷsôt, die mit ihrer ungeheuren Liebe der gerade propagierten vorbildlichen Lebensordnung sogar über den Tod hinaus diametral gegenüber stehen. Die Rose-Rebe-Thematik wird an dieser Stelle erneut aufgegriffen, das folgende der Kategorie Wunder zuzuordnende Geschehen ist inzwischen eingetreten:

> Ŷsôt unde Tristan
> dannoch minne phlegen,
> dâ si in der erde legen.
> nû vernement in welher aht:
> diu rôse und diu rebe sich vlaht
> zesamen in der erden. (*UvT.* 3608ff.)

Anders als bei Eilhart nimmt das Pflanzenwunder bei Ulrich von Türheim zunächst unter der Erde seinen Anfang. Wie ausgeführt, streben Tristan und Ŷsôt auch tot und getrennt begraben zueinander. Indem sich Rose und Rebe unterirdisch und somit unsichtbar für das menschliche Auge ineinander verflechten, können die Liebenden weiterhin verstohlen und ungestört „minne phlegen“ (*UvT.* 3609), was aber ansonsten nicht weiter im Detail ausgeführt wird.
Unmittelbar darauf fängt der Erzähler erste Reaktionen zwischen Ungläubigkeit und Entsetzen auf seinen Bericht ein:

> ‚wie kunde daz iemer werden?’
> sprechent genuoge,
> ‚ez ist ein unvuoge,
> ob sich tôten minnent
> unde iemer an einander gesinnent.’ (*UvT.* 3614ff.)

Diesen höfischer Konvention verhafteten Ausruf, mit dem der Erzähler seine Glaubwürdigkeit bekräftigt, (*UvT.* 3614ff.) nimmt Jan-Dirk Müller in die folgende Schlussprognose auf: „Ganz kommt die Geschichte nicht in Ordnung“, die Verflechtung unter der Erde „bleibt anstössig“.[182] Allerdings schlägt der Erzähler einen anderen Weg ein. Zu verweisen ist in diesem Konflikt „zwischen christlicher Ehemoral und dem Staunen vor der Grösse der 'Tristan'-Liebe und den Qualitäten der beiden Liebenden“ auf die verstärkte Akzentuierung der Beständigkeit und die zunehmende Neigung, besonders für Tristans Aufnahme in den Himmel zu beten.

[182] Jan-Dirk Müller: *Tristans Rückkehr. Zu den Fortsetzern Gottfrieds von Strassburg,* S. 539.

(*UvT.* 3556ff)[183] Nach der weiteren Entfaltung des Pflanzenwunders besteht am Ende kein Zweifel, dass die guten Wünsche eintreffen. Obwohl der Erzähler diese interessante, aber bisweilen auch fragwürdige Entwicklung nicht mit eigenen Augen gesehen haben will, (*UvT.* 3622ff.) sei die Gültigkeit des Geschehens dadurch verbürgt, dass „diu âventiure ez saget“ (*UvT.* 3625).

Mit der Formulierung „diz buoch daz ist der minnen zil“ (*UvT.* 3628) leitet Ulrich zu einem längeren Einschub über die Macht der Minne über, die sich am Beispiel von Tristan und Ŷsôt allgemein und mit dem Pflanzenwunder noch einmal besonders erwiesen hat. (*UvT.* 3629ff.) In diesem Sinn „wird dem den Tod überdauernden Liebesverhältnis und der diesbezüglichen Erzählung entgegen skeptischer Infragestellung exemplarische Wertigkeit zuerkannt.“[184] Die Minne, der Trank wird hier mit keinem Wort erwähnt, hat das ganze Unheil verursacht, allerdings existiert doch Aussicht auf Rettung, die darin besteht, dass Gott sich erbarmen muss, dahingehend lautet zumindest die innigst vorgebrachte Bitte des Erzählers:

> nû müeze sich got erbarmen
> über diu gelieben armen
> und nemes in sîn rîche,
> des wünsche ich in inneclîche. (*UvT.* 3639ff.)

Obwohl „diu Minne in jaemerlîchen galt“ (*UvT.* 3645), bleibt die Treue der Liebenden unbestritten und abermals wird den Liebesversehrten göttliche Rettung gewünscht. (*UvT.* 3646ff.) Der Erzähler wendet sich daraufhin explizit an sein weibliches Publikum, das ihm hold sein und für sein Heil beten möge. (*UvT.* 3658ff.) Ein Gönnerlob ohne Namensnennung (*UvT.* 3662ff.) beschliesst die weitläufigen Ausführungen.

Marke ist sodann wieder an der Reihe. Tag und Nacht vollbringt der König gute Taten und weiht sein Leben jetzt Gott, um ihrer aller Schuld zu sühnen. (*UvT.* 3671ff.) Wie Peter Stein festhält, unternimmt Marke „auch sonst sehr viel für sein Seelenheil“[185] und investiert seinen gesamten Besitz in die Stiftung eines Klosters für Tristan und Ŷsôt, (*UvT.* 3678ff.) was im Wesentlichen als juristische Handlung zu verstehen ist.[186] Die beiden Gräber sind gemäss Anweisung an die zuständigen

---

[183] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 217.
[184] Rudolf Voss: *Die deutschen Tristan-Romane des Spätmittelalters – Variationen eines problematischen Themas,* S. 343.
[185] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 217.
[186] Waltraud Fritsch-Rössler: *Finis Amoris. Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman,* S. 401.

Erbauer in der Mitte des Münsters zu platzieren. (*UvT.* 3684ff.) Marke selber fürchtet den Tod, fastet und betet, um sich und den beiden Toten „daz êwige lebn“ (*UvT.* 3695) zu erlangen. Die Grablegung im neuen Kloster wird nicht mehr geschildert, aber die Aussage „die mûraere wâren getriuwe dô“ (*UvT.* 3704) lässt erahnen, dass am Ende auch wirklich alles seine Richtigkeit hat.

Ein letztes Mal wird das Rose-Rebe-Motiv am Ende der Geschichte aufgegriffen. Inzwischen hat sich eine Änderung oberhalb der Erde ergeben, die für jedermann gut sichtbar die Untrennbarkeit und explizit die Treue der Liebenden Tristan und Ŷsôt zueinander unterstreicht:

man sach den rôsen und den rebn
ob dem grabe gevlohten,
daz si niht harter mohten
an anderiu sîn gewunden.
niemêr hât bevunden
sît diu werlt êrste wart,
daz zwei nâch ir hinvart
einander minneten alsô.
wô wart ie triuwe alsô grôz? (*UvT.* 3696ff.)

Die ersten vier Verse veranschaulichen, dass das innigst zusammengewachsene Geflecht von Rose und Rebe oberhalb der Gräber von den Nachgebliebenen bemerkt wird. In der darausfolgenden Sinngebung wird befunden, dass sich seit Anbeginn der Welt nie zwei Menschen nach dem Tod so geliebt hätten und einander treu ergeben gewesen wären. Das Pflanzenwunder ist nunmehr vollendet, für alle gut sichtbar und wird vom Erzähler aufgrund des Treuebezugs als etwas Positives respektiert. Kein Wort fällt abschliessend über die Trankproblematik als Ursache allen Ungemachs. Der Erzähler bittet das Publikum, man möge den Liebenden Tristan und Ŷsôt ihre Treue und ihre erlittenen Entbehrungen zugute halten und folglich für ihre Erlösung durch Gott beten. (*UvT.* 3706ff.) Die Fortsetzung endet in einem Gebet (*UvT.* 3720ff.) und einem erlösenden „Amen!“ (*UvT.* 3731)

Ulrich von Türheim zerlegt das Motiv von der Rose und der Rebe, die sich nacheinander unterhalb und oberhalb der beiden Gräber von Tristan und Ŷsôt verflechten, in drei Teile. Im Vergleich zu Eilhart[187] umfasst die Gestaltung des Motivs zehn Verse mehr. Zwar hat der Trank Tristan auf den falschen Weg geführt,

[187] Eilhart handelt das „twining branches“-Motiv am Ende der Geschichte in einem Stück und in zwölf Versen ab: Die Liebenden teilen ein Grab, der König lässt eine Rose auf die Frau und eine Rebe auf den Mann setzen. (*Eilh.* 9738ff.) Die beiden Pflanzen wachsen in der Folge so eng zusammen, dass sie nur durch Gewalt zu trennen gewesen wären. (*Eilh.* 9742ff.) Ursache dieser Entwicklung ist der Trank. (*Eilh.* 9747)

diese Problematik fällt jedoch bei der Schilderung des Pflanzenwunders als direkt angefügte Begründung weg. Die ersten beiden Splitter veranschaulichen das Setzen der Pflanzen durch den König und die anfängliche Entfaltung des Wunders unter der Erde, dienen jedoch in der Folge als Aufhänger für zwei weitschweifige Erzählerkommentare von sechzig Versen und mehr, bevor sich das Wunder über der Erde für alle sichtbar vollendet.

Nun könnten die drei Teile eigentlich genau so gut nahtlos zu einem inhaltlich korrelierenden Text zusammengefügt werden, wie nachfolgend illustriert werden soll:

einen rôsen stok, eine wînreben
hiez der künic bringen dar,
er satte einz her, daz ander dar:
die reben ûf daz reine wîp,
die rôsen ûf Tristânes lîp.
dô daz geschach, man des niht lie,
die erde warf man ûffen sie:
daz grap wart schiere erden vol. (*UvT.* 3548ff.)

↓

<u>60 Verse</u>

3556ff.	Tristans Tugenden
3601ff.	Rechtes Leben

Ŷsôt unde Tristan
dannoch minne phlegen,
dâ si in der erde legen.
nû vernement in welher aht:
diu rôse und diu rebe sich vlaht
zesamen in der erden. (*UvT.* 3608ff.)

↓

<u>88 Verse</u>

3614ff.	Glaubwürdigkeit Erzähler
3628ff.	Macht der Minne, Rettung durch Gott
3658ff.	Damenwelt soll für das „Ich“ beten
3662ff.	Gönnerlob
3671ff.	Markes gute Taten, Klosterbau

man sach den rôsen und den rebn
ob dem grabe gevlohten,
daz si niht harter mohten
an anderiu sîn gewunden.
niemêr hât bevunden
sît diu werlt êrste wart,
daz zwei nâch ir hinvart
einander minneten alsô.
wô wart ie triuwe alsô grôz? (*UvT.* 3696ff.)

Zu fragen bleibt, ob dieses hier aufgezeigte, zergliedernde Verarbeiten des Rose-Rebe-Motivs die Spannung steigert, oder ob nicht etwa im Gegenteil der Lesefluss beeinträchtigt wird.

3.2 Langversion Heinrichs von Freiberg

Indizien formaler und inhaltlicher Natur sprechen für ein Wirken Heinrichs von Freiberg im Umkreis Wenzels II. von Böhmen (1278-1305), der Dichter selber ist urkundlich nicht belegt.[188] Seine im Vergleich zu Ulrich von Türheim spätere und ausgedehntere *Tristan*-Fortsetzung in 6890 Versen wird in Verbindung mit Gottfrieds Fragment tradiert. Überliefert sind drei vollständige Handschriften (Florenz, Köln, Modena), ein erhaltenes und ein inzwischen verschollenes Fragment zwischen dem 14. und 15. Jhd.[189] Die Wirkung von Heinrichs Werk ist begrenzter als bei Ulrich.[190]
Der Prolog beginnt mit einem Katalog rhetorischer Fragen, der die Qualitäten empfehlenswerter Literatur erfasst. Eingeleitet werden diese Fragen alle mit dem Partikel „Wo“.[191] Der Erzähler stellt sich im Anschluss als einsam Suchender dar:

> Wo nu richer künste hort,
> wo schone red, wo blunde wort,
> wo vunde fiolen gevar,
> wo spruche sam die rosen clar,
> wo sinnic satz, wo vuendic sin?
> der aller ich ein weise bin! (*HvF.* 1ff.)

Ein ausführliches Dichterlob folgt auf diese ersten Verse, und zwar für „min herre meister Gotfrit/von Strazburc“ (*HvF.* 15f.). Der Erzähler stellt sich in den Dienst des Werkes dieses Könners, dessen Ableben auch er beklagt:

> nu muege wir nicht gehaben sin:
> got unser schopfer das gebot,
> daz in genumen hat der tot
> hin von dirre broden werlt. (*HvF.* 30ff.)

So Gott will, möchte er die unvollendete Geschichte bis zum „jamer zil“ (*HvF.* 48), dem Tod Tristans und Ysots zu Ende bringen. Dahingehend lautet das formulierte Ziel:

> daz ich ez vol bringen will
> mit red untz an des jamer zil,
> daz Tristan und die blunde Ysot
> in gluender minne lagen tot,
> ob er mich lat so lange lebn,
> der lip und leben mir hat gegeben. (*HvF.* 47ff.)

---

[188] Hans-Hugo Steinhoff: „Heinrich von Freiberg“. In: *VL,* Bd. 3, Sp. 723.
[189] Ebd., Sp. 725f.
[190] Ebd., Sp. 728.
[191] Am Rande: Bob Dylan verwendet in seinem Song „Blowin’ in the Wind“ den selben Fragepartikel.

Ein ausführliches Gönnerlob folgt. Auftraggeber des Werks ist ein Herr Reimund von Lichtenburg, Abkömmling eines Adelsgeschlechts mit Besitz bei Leitmeritz und Deutschbrod und mit Beziehungen zum Prager Hof.[192] Zuletzt nennt sich der Dichter selber mit seinem Namen „Heynrich von Vriberc“:

> er ist ouch under schilte
> ein ritter vrech und gar kurteys
> und ist ein Luchtenburgonoys.
> von Luchtenburc ist er genant.
> sin nam in eren ist bekant
> und ist genennet er Reymunt.
> ja reine in sines herzen grunt
> ist er an allez kunterfeit,
> der rechten reinen reinekeit
> gar siner rat und siner werc,
> dem ich Heynrich von Vriberc
> vol tichte disen Tristan,
> als ich aller beste kann. (*HvF.* 72ff.)

Vers 85 schliesst unmittelbar an das Geschehen an und berichtet von Tristans Heirat und der unvollzogenen Ehe.

Bei Heinrich von Freiberg werden Tristan und Ysot nach dem Tod zunächst nacheinander „gebalsseemet und beserket“ (*HvF.* 6590). Curvenal trauert heftig. Er schlägt sich auf die Brust und rauft sich das Haar, in der Folge „brach es uz der swarten.“ (*HvF.* 6591ff.) Danach liefert sich der treue Gefolgsmann einen erbitterten Disput mit der Frau Welt. (*HvF.* 6620ff.) Um Curvenals enorme Trauer und Wut zu versinnbildlichen, verwendet Heinrich von Freiberg die gängige Bildsprache, beispielsweise mit der doppelt präsenten *Mel-Fel*-Metapher (*HvF.* 6626ff., 6635ff.), und variiert Gottfrieds (*Gottfr.* 12227ff.) Sämetapher:

> din rosen blume birt den dorn,
> und wo du witze und ander korn
> hin wirfest, wenne daz uf gat,
> so birt nur distelen die sat. (*HvF.* 6631ff.)

Der Herzog ist gefasster und überlegt sich inzwischen, wo die Liebenden beigesetzt werden könnten. (*HvF.* 6651ff.)

Mittlerweile hat sich Marke auf die Reise nach Karke begeben, (*HvF.* 6658ff.) weil ihn die Gerüchte, „der nuwe muntschal“ (*HvF.* 6660), in der Heimat zu sehr bedrückt hatten. Über die Umstände der Abreise seiner Frau im Unklaren, (HvF. 6669f.) will er sie und seinen Neffen töten:

---

[192] Hans-Hugo Steinhoff: „Heinrich von Freiberg“. In: *VL,* Bd. 3, Sp. 723.

er wolt der kuneginne
und Tristane durch die minne
gevaret haben ir lebnes. (*HvF.* 6671ff.)

Das ist nicht mehr notwendig, wie der Erzähler sodann versichert. (*HvF.* 6674f.) Bei Markes Ankunft eilt ihm Herzog Loveline entgegen und klärt ihn über den traurigen Umstand auf, (*HvF.* 6681ff.) dass Tristan und Ysot „ygliches durch das andere tot“ (*HvF.* 6688) in tiefer Liebe gestorben wären. Loveline führt den König ins Münster zu Curvenal, der dem zutiefst geschockten König Genaueres zu erzählen weiss. (*HvF.* 6692ff.) Abgesehen von der folgenden, zentralen Aussage über die Bewandtnis des Trankes wird der Bericht in indirekter Rede gehalten:

„von dem tranke der minne
ir herze und alle ir sinne
wart in beiden enzunt,
daz sie enmochten keine stunt
die lenge von ein ander sin.“ (*HvF.* 6713ff.)

Marke erfährt zuletzt vom vergifteten Speer zu Gamaroch, mit dem Tristan verwundet worden war. (*HvF.* 6722f.) In Kenntnis der ganzen Tragweite des Unglücks beklagt nun auch der niedergedrückte König den Tod Tristans und Ysots. (*HvF.* 6726ff.) Er verkündet, dass er seinem Neffen die Frau vor der Eheschliessung überantwortet hätte, wenn er die über die näheren Zusammenhänge informiert gewesen wäre, denn auf diese Weise wären alle am Leben geblieben. (*HvF.* 6731ff.). Karsye und „di wiz gehande Ysot“ (*HvF.* 6749ff.) klagen mit.

Am nächsten Morgen wird für die Toten eine Messe gelesen, (*HvF.* 6753ff.) bevor Marke sie nach Tintajol holt, (*HvF.* 6760ff.) die Stimmung ist auch in der Heimat trauererfüllt. (*HvF.* 6766ff.) Desgleichen bei Heinrich von Freiberg lässt Marke zwei Särge aus „edelem mermel steine“ (*HvF.* 6787) anfertigen und die beiden Liebenden hineinlegen, Ysot wird gekrönt „mit zweier lande crone“ (*HvF.* 6792). Der Erzähler fügt begründend hinzu, dass sie einst zur Königin „von Curnewal und von Engenlant“ (*HvF.* 6796) ernannt worden war. Die Toten werden auf der Burg bestattet, (*HvF.* 6797ff.) Marke veranlasst an dieser Stätte die Gründung eines Klosters, in das er anschliessend selber eintritt:

a l'estelle sente Maria,
sus wart daz closter genant,
daz mangem manne ist wol bekant.
ich sages uch, wolt irs nicht enpern:
ez heizet zu sente Merien stern
in allen dutschen zungen,
da die zwei suzen jungen
bestatet und begraben sin. (*HvF.* 6804ff.)

Die Namensgebeung „zu sente Merien stern" (*HvF.* 6808) verleiht dem Ende „pseudo-dokumentarischen Charakter durch eine vorgeblich authentische Lokalität"[193]. Curvenal übernimmt bis zu seinem Tod die Herrschaft über Cornwall und England. (*HvF.* 6812ff.)

Am Ende der Geschichte wird das Pflanzenwunder ausgestaltet: „Die Konkurrenz von säkularer und religiös-transzendenter Wirklichkeitsperspektivierung erreicht ihren Höhepunkt mit der Erzählerreflexion über die Verflechtung von Weinrebe und Rosendorn"[194], wie Rudolf Voss festhält. Tristan und „sin vrowe Ysot" (*HvF.* 6818) liegen nicht weit voneinander in der Erde begraben. Bei Ulrich hatte der König die beiden Pflanzen selber gesetzt, (*UvT.* 3548ff.) wie bei Eilhart (*Eilh.* 9736ff.) lässt Marke bei Heinrich von Freiberg nun einen Rosenstrauch auf Tristan und auf Ysot eine Rebe setzen:

uf Tristan den werden
liez der kunic uz erkorn
pelzen einen rosen dorn,
Marke, der sich da het begeben.
und einen grunen winreben
liez er uf Ysoten
pelzen. den zwein toten
geliben edele und hochgeborn
der winrebe und der rosen dorn
wurtzelten schone an der stunt
iglichem in sins herzen grunt,
da noch der glunde minne tranc
in den toten herzen ranc
und sin art erzeigete.
iglich ris da neigete
dem anderen ob den grebern sich.
und in ein ander minnenclich
vlechten, werren und weben
den rosen pusch und den win reben
gar bescheidenlich man sach. (*HvF.* 6822ff.)

---

[193] Waltraud Fritsch-Rössler: *Finis Amoris. Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman,* S. 385.
[194] Rudolf Voss: *Die deutschen Tristan-Romane des Spätmittelalters – Variationen eines problematischen Themas,* S. 346.

Ulrich skizziert das Geschehen unter der Erde sehr viel gemässigter, so können die Liebenden nach dem Tod weiter heimlich „minne phlegen“ (*UvT.* 3609), weil sich Rose und Rebe in der Erde verflochten haben. Der Trank fällt in dieser ungenauen Schilderung als Ursache weg. Heinrich unterscheidet sich essentiell vom anderen Fortsetzer und formuliert klar, dass die Wurzeln von Rose und Rebe den beiden Toten sogleich ins Herz wachsen, die Wurzeln der Rose in Tristans, die Wurzeln der Rebe in Ysotens Herz. (*HvF.* 6831f.) Die einfache Begründung lautet, dass der Minnetrank auch nach dem Hinscheiden der Liebenden noch weiterhin wirksam ist. (*HvF.* 6833ff.) Mit dieser brutalen Penetration unter der Erde, die jeweiligen Wurzeln scheinen von den beiden Herzen geradezu angezogen zu werden, akzentuiert Heinrich in verschärfter Form die Gewalttätigkeit und Zwanghaftigkeit der Liebe über den Tod hinaus als Resultat der auf ewig unauslöschbaren Trankwirkung, was auch im Reim „tranc“ und „ranc“ (*HvF.* 6833f.) zur Geltung kommt. Diese düstere Note kontrastiert umso mehr das vom Volk als „minnenclich“ (*HvF.* 6838) empfundene Geschehen über der Erde, wo sich Rose und Rebe als Zeichen der Liebe und Verbundenheit gut sichtbar für alle und unzertrennlich ineinander „vlechten, werren und weben“ (*HvF.* 6839).

Heinrich beruft sich an dieser Stelle auf den in deutscher Sprache abgefassten Bericht des „Thomas von Britania“ (*HvF.* 6842) „in lampartischer zungen“ (*HvF.* 6844) und geht schliesslich zum Epilog über. Das Pflanzenwunder wird christologisch belehrend ausgedeutet. Heinrich setzt dabei „das Postulat der radikalen existentiellen Kehre extrem um, indem er den zunächst im Kontext der Minnemotivik fungierenden Realien Rose und Rebe auf dem hermeneutischen Weg der spirituellen Exegese einen ganz anderen Sinn zuschreibt“[195]. Eingangs steht die Warnung vor der Vergänglichkeit irdischer Liebe im Raum, der auch Tristan als prominentes Beispiel zum Opfer gefallen ist. (*HvF.* 6849ff.) Als einzige Alternative bietet sich die Abkehr von der weltlichen Minne und die Hinwendung zu Christus an, (*HvF.* 6856ff.) diese Empfehlung wird mit dem Reim „ende“ (Tristan) und „wende“ (zu Christus) (*HvF.* 6855f.) unterstrichen.

---

[195] Rudolf Voss: *Die deutschen Tristan-Romane des Spätmittelalters – Variationen eines problematischen Themas,* S. 347.

Wir cristen sulen minnen Crist,
der von der megde wart geborn
und uns den blunden rosen dorn
bezeichent wol in aller stunt.
der an dem cruze durch uns wunt
wart in den tot pinliche gnug.
und der di rosen roten truc
mit bitterlichem smerzen
durch uns an sinem herzen,
an vuzen und an henden.
wir cristen sullen wenden
an in lip, sele und unser leben,
wan wir ez sin die winrebn,
die zu im liez ensprizzen her
und uns der trouben vruchtber
hat gemachet, daz wir han sin und vernunft. (*HvF.* 6860ff.)

Das Argument für die Hinwendung zu Christus ist mit dem Passionsgeschehen gegeben. (*HvF.* 6864ff.) In der Ausdeutung wird die Christenheit mit der Weinrebe verglichen, die der Gottessohn mit „sin und vernunft“ (*HvF.* 6876) ausgestattet hat. Rudolf Voss umschreibt die Bedeutung der Weinrebe innerhalb des Ganzen wie folgt: „Die fruchttragende Weinrebe bedeutet, anknüpfend an das geläufige biblische Gleichnis (Joh. 15,1ff.), die Menschen, deren Geist Gott aus seinem Geist entspriessen liess. Daraus folgert moraliter der Impetus der Wiedervereinigung mit Gott.“[196] Die Christenheit (Weinstock) ist angehalten, die Instanz Gottvater anflehen, damit analog zum Pflanzenwunder bei Tristan und Ysot im übertragenen Sinn eine Verflechtung mit Christus (Rose) stattfinden möge. Die verbunden mit der „Vereinigung von Rose und Rebe per analogiam säkular umcodierte Vorstellung der unio wird so wieder in ihre genuin mystisch-religiöse Bedeutung zurückgesetzt – freilich derart, dass die säkulare Liebesidee doch noch einmal aufleuchtet“:[197]

nu rufe wir an
den vater des hymelichen suns,
daz er la vlechten sich in uns
den waren blunden rosen dorn,
Crist sinen zarten sun einborn,
und uns die genade gebe,
daz wir alsam die winrebe
uns vlechten wider in in
und unser herze und unseren sin
in im verwerren und verweben,
als man sach den winreben
sich vlechten in den rosen dorn
uber den geliben zu erkorn,
die in der libe ir ende namen. (*HvF.* 6886ff.)

[196] Rudolf Voss: *Die deutschen Tristan-Romane des Spätmittelalters – Variationen eines problematischen Themas,* S. 347.
[197] Ebd., S. 347f.

In dieser allegorischen Ausdeutung jedoch verflechten sich für einmal Rose und Rebe nicht gegenseitig und in gleichem Mass ineinander, wie dies anderswo anlässlich des Pflanzenwunders passiert ist. (*HvF.* 6836ff.) Die Hinwendung zu Christus findet statt, indem sich der Weinstock dieses eine Mal in den Rosenstock hineinflicht. Heinrich von Freiberg bezweckt mit diesem Schluss, „dem von höfischen Ritteridealen faszinierten böhmischen Adel Identifikationsmöglichkeiten“ zu bieten: „Kurvenals Rede und die abschliessende Allegorese entrücken, was die Trankminne an gesellschaftlicher Problematik enthalten könnte, auf die Ebene des Erbaulichen.“[198] Tomas Tomasek verweist auf Heinrichs grundlegend kritischen Standpunkt dem Romangeschehen gegenüber, allerdings nicht in der Weise, dass sich die Fortsetzung am Ende als „Anti-Tristan“ erweisen würde.[199]
Mertens vergleicht die Schlüsse von Ulrich und Heinrich miteinander. Während sich bei Ulrich zunächst „Liebe als Ideal wie als Verderben“ zeigt, überwiegt bei Heinrich die „negative Sicht“, was sich im Pflanzenwunder versinnbildlicht: „Das Pflanzenwunder am Schluss erhält eine Perspektive auf die christliche Transzendenz als Alternative zur verderblichen Lieb: Christus ist die wahre Rose, an die wir Menschen uns halten sollen.[200] Insgesamt origineller findet Peter Stein Heinrichs von Freiberg Zugang:

> Die Tendenz der ganzen Eilhart-Tradition zur Applanierung des Krisenfalles [...] zeigt sich auch in der Stilisierung Tristans zum Musterritter nach den üblichen Literaturklischees, in einer positiveren Zeichnung Markes, in der Unterdrückung des Problems der zwei Frauen und nicht zuletzt in der Umgestaltung der Schlusspartien – die an protziger Frömmigkeit nur mehr vom tschechischen ‚Tristan’ übertroffen wird – und im Epilog: zur Isolierung des Falles, die, wie oben für Eilhart gezeigt, die entscheidende Veränderung in Richtung auf ‚Persönlichkeit’ des Ganzen bedeutet, ist die Wendung ins weltlich wie geistlich Erbauliche getreten.[201]

Auch Stein hebt die Absicht Heinrichs von Freiberg heraus, mit seiner imposanten Fortsetzung in der Folge Eilharts letztlich Erbauliches darstellen und hervorheben zu wollen.

---

[198] Hans-Hugo Steinhoff: „Heinrich von Freiberg“. In: *VL,* Bd. 3, Sp. 727.
[199] Tomas Tomasek: *Die Utopie im ‚Tristan’ Gotfrids von Strassburg,* S. 293.
[200] Volker Mertens: *Der Tristanstoff in der europäischen Literatur,* S. 21.
[201] Peter K. Stein: *Tristan-Studien,* S. 220.

II.4. Zwei ineinander verflochtene Reben in Albrechts *Jüngerem Titurel*

Der vierte Beleg für „twining branches", mit dem die Untersuchung abgeschlossen wird, lässt sich mit Albrechts *Jüngerem Titurel* (<1272/1294) dem Gralsroman zuordnen.[202] Enorm gebildet und sachverständig, verfolgt Albrecht in etwa 6300 Strophen das ehrgeizige Unternehmen, alle offen gebliebenen Fragen hinsichtlich Wolframs *Parzival* und des *Titurel*-Fragmentes zu beantworten. Die Tradition seines Vorbildes rezipierend und unter Verwendung einer ausgebauten Form der *Titurel*-Strophe gibt er selber sich zunächst als Wolfram aus und nennt sich erst spät korrekt mit seinem Namen Albrecht (*JT.* 5833), und von diesem Punkt an wird von Wolfram in der dritten Person referiert. Mit insgesamt siebenundfünfzig Textzeugen, die Überlieferung beginnt um 1300, erlangt seine umfassende Darstellung der Begebenheiten rund um den Gral und die Gralsfamilie, insbesondere auch der Geschichte von Sigune und Tschinotulander, als meist tradiertes Epos im 13. Jhd. hohen Bekanntheitswert. Das Werk lässt sich in acht Abschnitte gliedern.[203] Der siebte Abschnitt bildet den Abschluss der Geschichte von Sigune und Tschinotulander mit dem Pflanzenwunder. Im Gegensatz zum Tristanstoff bestimmt in dieser Liebe kein magischer Trank oder Liebesbann das Geschehen, eine körperliche Vereinigung findet nicht statt, da der männliche Protagonist Tschinotulander auf der Suche nach dem Brackenseil bereits früh verstorben ist und Sigune den Rest ihres Lebens damit zubringt, den Geliebten zu betrauern.

Vorgebildet findet sich diese durch und durch tragische Liebesgeschichte in einer Szene von 260 Versen in Chrétiens de Troye Fragment *Perceval.* (*Chrét.* 3428ff.)[204]

---

[202] Vgl. Überblick auf S. 29 der Arbeit.

[203] Dietrich Huschenbett: „Albrecht, Dichter des 'Jüngeren Titurel'". In: *VL,* Bd. 1, Sp. 158ff.

[204] Zur Handlung bei Chrétien*:* Der Protagonist reitet, nachdem er in der Gralsburg versagt hat, durch einen Wald und trifft dort auf ein namenlos bleibendes Fräulein, das unter einer „chaisne" (*Chrét.* 3431) sitzt und weint. Sie klagt und wünscht sich den Tod herbei, hält sie doch den toten Geliebten in den Armen, dem Ritter ist der Kopf abgeschlagen worden. (*Chrét.* 3455) Aufgrund der guten Verfassung von Pferd und Reiter erkennt das Fräulein alsbald, dass der Jüngling nur beim „Roi Pescheor" (*Chrét.* 3495) genächtigt haben kann. In der Folge erzählt sie ihm die Geschichte vom verwundeten Fischerkönig, der deshalb so heisst, weil das Fischen sein einziger Zeitvertreib geblieben ist, nachdem ihm im Kampf beide Oberschenkel mit einem „gavelot" (*Chrét.* 3512) durchbohrt worden sind. Sie befragt den Jüngling über seinen Aufenthalt auf der Gralsburg und als klar wird, dass er versagt hat, fragt sie ihn, wie er heisse. „Perchevax li Galois" (*Chrét.* 3575) nennt er sich intuitiv, an dieser Stelle fällt zum ersten Mal sein Name. Als „Pechevax li chaitis" (*Chrét.* 3582) beschimpft ihn das Fräulein alsbald und stellt sich als seine „germaine cousine" (*Chrét.* 3600) vor. Weiter erfährt Perceval vom Tod seiner Mutter, das Mädchen hatte der Beerdigung beigewohnt (3615ff.). „Les mors as mors, les vis as vis" (*Chrét.* 3630) – er fordert sie auf, mit ihm zu reiten und bietet sich an, den Tod ihres Geliebten zu rächen. Sie lehnt ab und will sich nicht von ihrem Geliebten trennen, bevor sie ihn begraben hat. (*Chrét.* 3640ff.) Endlich weist sie ihm den Weg und warnt ihn vor

Geschildert wird die Begegnung Percevals mit einem jungen Mädchen, das den Leib des Geliebten in den Armen haltend unter einer Eiche trauert, dem im Kampf der Kopf abgeschlagen worden ist. Die Namenlose, auch der Name des Geliebten bleibt ungenannt, gibt sich als Percevals „germaine cousine“ (*Chrét.* 3600) zu erkennen. Perceval erfährt in dieser Szene viel über die Geschichte des Burgherrn, er hört zum ersten Mal seinen eigenen Namen, weiss von da an um den Tod der Mutter, erfährt seinen eigenen weiteren Weg und ist vor seinem Schwert gewarnt. Diese Szene wirkt ausbaufähig, aber das weitere Geschick des Mädchens bleibt im Dunkeln, das Werk Fragment.

Aus der singulären Begegnung bei Chrétien werden in Wolframs von Eschenbach *Parzival* (*Parz.* 138,9ff.; 249,11ff.; 435,1ff.; 804,8ff.)[205] vier in die Haupthandlung eingebundene Szenen, die im Umfeld einer Klause und einer Linde spielen, die Protagonisten werden hier Sigûne und Schîonatulander genannt. Schîonatulander war auf der von Sigûne als Minnedienst verordneten Suche nach dem Brackenseil von Orilus erschlagen worden, sie betrauert ihn bis zu ihrem Lebensende und wird viermal von Parzival besucht. Im 16. Buch, Anfortas ist inzwischen geheilt, sucht der neue Gralskönig Parzival mit Gefolge Sigûne ein letztes Mal auf, findet sie aber bereits tot in ihrer Klause vor, wo sie im Gebet verstorben ist. (*Parz.* 804,21ff.) Parzival erweist ihr einen letzten Dienst, bricht die Klause auf und legt sie in den Sarg des Geliebten. (*Parz.* 805,1ff.) Nun findet zwar kein Pflanzen-, aber ein Grabwunder statt, denn der einbalsamierte Schîonatulander hat über die Jahre hinweg sein blühendes Aussehen bewahrt und „unerfûlt schône balsemvar“ (*Parz.* 804,28f.) im Sarg gelegen. Die Szene endet mit einem sehr kurzen, aussagekräftigen Erzählerkommentar:[206]

> ez ist niht crump alsô der boge,
> diz maere ist wâr unde sleht. (*Parz.* 805,14f.)

Also muss Wolfram die Geschichte von Sigûne und Schîonatulander, die er im *Titurel* nochmals eingehend thematisieren wollte, sehr am Herzen gelegen sein. Für einmal

---

seinem Schwert, dessen Herkunft sie kennt, das ihn jedoch in einem wichtigen Kampf im Stich lassen werde. (*Chrét.* 3644ff.) Chrétiens de Troyes *Perceval* wird zit. n. der Reclam-Ausg., übers. u. hg. v. Felicitas Olef-Krafft.

[205] Wolframs von Eschenbach *Parzival* wird zit. n. Reclam, n. d. Text v. Karl Lachmann, übers. u. Nachw. v. Wolfgang Spiewok.

[206] Vgl. die Ausgestaltung des Bogengleichnisses. (*Parz.* 241,1ff.)

werden die Scherze beiseite geschoben und die Thematik wird ungekünstelt als wahrhaftig und traurig dargestellt.

In seiner umfangreichen Ausarbeitung lässt Albrecht, anders als Wolfram, nach dem Tod von Sigune ein Pflanzenwunder stattfinden. Mertens rekapituliert:

> Sigune stirbt und wird neben Tschionatulander begraben, an ihren Gräbern ereignet sich ein Pflanzenwunder, vergleichbar dem der Tristan-Tradition: aus ihren Mündern wachsen zwei Weinreben, die sich ineinander verflechten (Str. 5868), das keusche Liebespaar wird dem ehebrecherischen unausgesprochen gegenübergestellt.[207]

Offensichtlich findet Albrecht das Motiv der „twining branches“ im Tristanstoff vorgebildet. Allerdings ergänzt er das vorgeformte Muster mit Rückgriff auf Wolfram, dieser Umstand wird zu untersuchen sein. Für den *Jüngeren Titurel* setzt Andrea Lorenz voraus, dass Sigune mit der Forderung nach der Leine im Grossen und Ganzen „von der direkten Verantwortung“ entlastet sei, denn sie setze „nur mittelbar diejenige Kette von Ereignissen in Gang“, die Tschinotulander letzlich ins Verderben führt. Ausserdem hätte er selber „wiederholt die Gelegenheit zu einem möglichen glücklichen Ausgang der Liebesgeschichte ungenutzt verstreichen“ lassen. (*JT.* 1952ff., 2547)[208]

Verschiedentlich kündigt sich nun das Wunder im *Jüngeren Titurel* an, wenn im Zusammenhang mit Sigune Anspielungen auf die Sämetapher wie „ir vil grozen triwe liez got zu letst uf rehten acker risen“ (*JT.* 5546.4) geltend gemacht werden. Hinter dem Leiden steht die „göttliche Fügung“, die bewirkt, dass sich die Inklusa von ihrem alten Leben ab- und zu Christus hinwendet.[209] Exemplarisch erscheinen die Ausführungen in der folgenden Strophe:[210]

> Swer samen saet uf steine, der wirt vil gar der vlorne
> und bringet vruht deheine, daz selbe der in saet in ruhe dorne.
> Sigunen wer iz doch alsus ergangen
> mit ir triwe samen, het si den rehten acker niht bevangen. (*JT.* 5548)

> [Wer auf steinigen Grund sät, der ist ganz und gar verloren und erntet keine Frucht, ebenso derjenige, der auf Dornen sät. Sigune wäre es ebenfalls mit dem Samen ihrer Treue so ergangen, wenn sie nicht noch den richtigen Acker gefunden hätte.][211]

---

[207] Volker Mertens: *Der deutsche Artusroman,* S. 278.
[208] Andrea Lorenz: *Der* Jüngere Titurel *als Wolfram-Fortsetzung. Eine Reise zum Mittelpunkt des Werks,* S. 333.
[209] Ebd., S. 337.
[210] Vgl. beispielsweise das Gleichnis vom Sämann in Luk. 8,1ff. Vgl. Gen. 1,12; 2,9 u. Ps. 80,9f.
[211] Zentrale Strophen sind aus Verständnisgründen mit einer Übersetzung versehen.

Dreihundert Strophen später stirbt nun Sigune analog zu Wolfram auch bei Albrecht allein in ihrer Klause betend. (*JT.* 5852,1f.) Der Gang ins Fegefeuer als Entgelt für Erlittenes „ist eine hohe Auszeichnung, weil das Fegefeuer die Seele läutert und den Weg zum Himmel ebnet.“[212]

Sigune wird zu Tschinotulander wird ins Grab gelegt. Die Beerdigung und das Pflanzenwunder werden in drei Strophen geschildert:

> Von grozer bruoderschefte wart Sigun beserket
> mit suezer worte krefte, zu dem ir triwe so veste was gesterket,
> der was geheizen Tschinotulander.
> ir seldenriche triwe erkennet wart zem sarke bi ein ander. (*JT.* 5867)

[Von der Ordnung des Lebens wurde Sigune im Tod hinübergeführt mit der Macht süsser Worte zu demjenigen, zu dem ihre Treue so überaus stark war, der wurde Tschinotulander genannt. Ihre himmlische Treue zueinander wurde dadurch sichtbar, dass sie in einem Sarg bestattet wurden.]

Sigunes „triwe“ (*JT.* 5867,2/4) wird doppelt akzentuiert, wobei sich ihre Treue in der Trauer und Weltentsagung erfüllt, die sie nach Tschinotulanders Tod auf sich genommen hat. Das Pflanzenwunder ereignet sich sodann:

> Zwo reben uz Adribente sich uz dem sarke wunden,
> gruen als akmardente sach man si wachsen uz ir beider munden,
> zeberge hoch sich die geslozzen vlahten,
> getoldet sunder blichen, daz rifen, keld ir varwe nie geswahten. (*JT.* 5868)

[Zwei Reben aus Adribente wanden sich aus dem Sarg, grün wie (ein) Achmardi sah man sie aus ihrer beider Münder wachsen, zu Berge hoch verflochten sie sich unauflösbar, gebildet ohne zu verblassen, so, dass Reif, Kälte ihre Farbe nie schwächten.]

Anders als in den besprochenen Tristanversionen wachsen den Toten zwei aus „Adribente“ stammende Reben aus dem Mund, die grün sind wie „akmardente“.[213] Die Reben wachsen hoch hinauf und verflechten sich unauflösbar ineinander. Stark trotzt das Pflanzengeflecht jeder Jahreszeit. Schlussendlich findet die Vereinigung statt, die den Liebenden zu Lebzeiten verwehrt geblieben ist. Das Pflanzengeflecht resultiert aus der „richtigen“ Treue Sigunes zu ihrem Geliebten Tschinotulander, die darin besteht, dass sie sich Christus zuwendet. Das Paar im *Jüngeren Titurel* kann auf Grund der christologischen Ausdeutung des Pflanzenwunders und der Treue der Liebenden zueinander durchaus mit Heinrichs von Freiberg Paar Tristan und Ysot

---

[212] Herbert Guggenberger: *Albrechts Jüngerer Titurel. Studien zur Minnethematik und zur Werkkonzeption,* S. 190.

[213] Diese Wendung erscheint unverständlich und bleibt zu untersuchen.

verglichen werden, obwohl die Situation mit unerfüllter Liebe zu Lebzeiten und Zwangsliebe unterschiedlicher nicht sein könnte:

Beiden Paaren kann deshalb posthum Vorbildlichkeit auf Grund von Eigenschaften zukommen, die zu ihren Lebzeiten nicht für den diesseitigen Heilsgewinn ausreichten. Die Liebe Tristans und Isoldes, die in Gestalt von einander umschlingenden Weinstock und Rose auf ihren Gräbern sichtbar wird [...], verweist in der Allegorese auf die Liebe zwischen Christus und Christenheit; die im 'JT' aus den Mündern Tschinotulanders und Sigunes hervorwachsenden Reben versinnbildlichen ihre unverbrüchliche *triwe* zueinander [...].[214]

Die Glaubwürdigkeit des Geschehens wird in der nächsten Strophe mit passenden Referenzen versehen und damit auch als allgemein bekannt bezeichnet:

Ob ir des niht geloubet, so vragt in Salvaterre.
der schrift vil unberoubet sint der lande kronik nah und verre:
Frankrich, Anschowe und in Katelangen.
dar zuo in Graswaldane, in Britanje, man vindetz ouch in Spangen. (*JT.* 5869)

[Falls ihr das nicht glaubt, so fragt in Salvaterre (im heiligen Land/Gralsreich) nach. Vollständige schriftliche Quellen finden sich in den Landeschroniken nah und fern: Frankreich, Anschowe (Anjou) und Katelangen (Katalonien). Dazu in Graswaldane (Grafschaft Graisivandan in Südfrankreich), in Britanien (Bretagne), man findet es auch in Spangen (Kastilien) niedergeschrieben.][215]

Nachdem Orilus durch Ekunat zu Tode gekommen ist, (*JT.* 5905) entsagt Ekunat dem weltlichen Leben. Zusammen mit Clauditte, Kaylet und Richaude befolgt er Artus' Rat, sich von Trefizent unterweisen zu lassen, Klöster und Spitäler zu gründen, (*JT*. 5929ff.) und auch Sigun und Tschinotulander dorthin zu überführen, (*JT.* 5932) was in der Folge geschieht. Wie in Ulrichs von Türheim *Tristan* wird das Grab der Liebenden mitsamt Pflanzengeflecht umquartiert. Sigun und Tschinotulander finden unter grosser Anteilnahme ihre letzte Ruhestätte:

Do wart man si nun legende mit sarke hier, mit allen.
vil jamers wart sich wegende, do man kos di triwe sunder gallen,
daz diu kalamente was geflohten
zu ir beider munde. ich wen, si da niht jamer lazen mohten. (*JT.* 5943)

[Daraufhin nun legte man sie hier im Sarg nieder, im Beisein aller. Grosser Schmerz regte sich, als man die Treue ohne Galle (reine Treue) daran erkannte, dass das Flechtwerk (Magnet?) zu ihrer beider Münder geflochten war. Ich glaube, dass die Anwesenden da mit dem Klagen nicht aufhören konnten.]

---

[214] Andrea Lorenz: *Der* Jüngere Titurel *als Wolfram-Fortsetzung. Eine Reise zum Mittelpunkt des Werks,* S. 340.

[215] Die Länderbezeichnungen sind Wolframsches nachzulesen und werden beispielsweise im Namensverzeichnis der folgenden *Parzival*-Ausgabe angeführt: *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel,* hg. v. Karl Bartsch, 4. Aufl., bearb. v. Marta Marti, 3. Teil, S. 261ff.

Das Pflanzengeflecht wird am neuen Ort zum viel beachteten Blickfang und erregt als Zeichen der reinen Treue bis über den Tod hinaus allseitig Mitgefühl und grenzenloses Klagen.

Soweit ist der Handlungsüberblick abgeschlossen. Begrifflich zu klären bleibt dagegen die eine, für die Interpretation des Pflanzenwunders gewichtige Kernstelle. Was bedeuten also die beiden Worte „Adribente“ und „akmardente“, die sich in den Versen „Zwo reben uz Adribente/gruen als akmardente“ (*JT.* 5868,1f.) formvollendet auf einander reimen? Im alphabetischen Index zum *Jüngeren Titurel* als „politische Einheit“ erfasst, findet „Adribente“ (*JT.* 5868,1) nur gerade dieses eine Mal Eingang ins Werk.[216] In der *mhd. Begriffsdatenbank* liegt ausschliesslich der zitierte Beleg vor,[217] im *Lexer* fehlt das Wort ganz. Diese Sachlage legt nahe, dass ein *Hapax legomenon* vorliegt. Mangels anders lautender Beweise bleibt zu erwägen, dass eine Worterfindung eingebaut worden sein könnte, um den Reim auf „akmardente“ sicher zu stellen, zumal es nicht gerade logisch erscheinen will, dass diese Reben, die spontan aus den Mündern der Toten wachsen, aus einem Ort namens „Adribente“ stammen. Würde „Adribente“ einfach als dem wunderhaften Gralsbereich zugehörig interpretiert, dann bräuchte der Begriff, als Zeichen und Teil des Mysteriums gewertet, nicht weiter unter logischen Gesichtspunkten hinterfragt zu werden. Die Erkenntnislage zu „Adribente“ bleibt unzureichend.

Ergiebiger erweist sich das Material zum Begriff „akmardente“ („achmardin“, „achmardine“, „ackmardin“, „ackmardinen“, „akmardente“, „akmardine“)[218], der, unter „Mineralien“ und „Schmuck/Verzierung“ geführt, neun Mal im *Jüngeren Titurel* vertreten ist.[219] Im *Lexer* wird „achmardi“ als „grünes Seidenzeug aus Arabien“[220] übersetzt. Bei Albrecht erscheint die Verbindung von „achmardi“ mit der grünen Farbe vier Mal (*JT.* 1537,2; 3378,1; 3777,1; 5868,2), ein weiteres Mal mit „smaragdgrün“ (*JT.* 3383,4). In den ersten acht Fällen im *Jüngeren Titurel* handelt es sich um kostbaren Kleider- oder Tuchstoff, der so benannt wird und, besonders edlen Trägern vorbehalten, Repräsentationszwecken dient. Im neunten und letzten Fall

---

[216] „Adribente“. In: *Begriffsglossar und Index zu Albrechts „Jüngerem Titurel“,* bearb. v. Katrin Woesner, Teil 1, vgl. *JT.* 5868,1.

[217] „Adribente“. *http://www.mhdbdb.sbg.ac.at:8000/...&startButton=Start+search&contextSelectListSize=1&contextUnit=1&verticalDetail=3&maxTableSize=100&horizontalDetail=3&nrTextLines=3 [20.02.2013 18:54:28].*

[218] „Achmardi“. In: *Begriffsglossar und Index zu Albrechts „Jüngerem Titurel“,* bearb. v. Katrin Woesner, Teil 1, vgl. *JT.* 991,2; 1451,3; 1537,2; 2351,1; 2358,3; 3378,1; 3383,4; 3777,1; 5868,2.

[219] Die neun „achmardi“-Strophen aus Albrechts *Jüngerem Titurel* sind im Anhang zusammengestellt.

[220] „Achmardî“. In: *Lexer,* 1. Bd.

unterstützt der Ausdruck den Zweck, die aus den Mündern der Toten wachsenden Reben im Vergleich mit dieser besonderen Farbqualität[221] zu veredeln.

Wie der folgende Überblick illustriert, lässt sich das Feld mit Hilfe der *mhd. Begriffsdatenbank* insgesamt auf immer noch überschaubare zweiundzwanzig Belege erweitern:[222]

Wolfram von Eschenbach		
Parzival	14,22; 36,29; 71,26; 235,20; 810,11	5x
Willehalm	426,8	1x
Albrecht		
Jüngerer Titurel	991,2; 1451,3; 1537,2; 2351,1; 2358,3; 3378,1 3383,4; 3777,1; 5868;2	9x
Ulrich von dem Türlin		
Willehalm	99,19; 184,7; 215,24	3x
Pleier		
Tandareis und Floribel	13457	1x
Meleranz	5941	1x
Anonym		
Lohengrin	2488	1x
Johann von Würzburg		
Wilhelm von Österreich	17866	1x

Vom Erzählstoff her liegt das Schwergewicht eindeutig auf der Verbindung mit der Gralsgeschichte. Wolfram von Eschenbach hat dieses Wort „achmardî“ demnach mit dem *Parzival* in die deutsche Literatur eingeführt und fünf Mal verwendet.[223] In chronologischer Erzählfolge betrachtet, beziehen sich die ersten drei Stellen allesamt auf Gahmurets Gewänder aus diesem edlen Gewebe und liefern Informationen zur grünen Farbe, edlen Beschaffenheit und später zur Herkunft „ze Arâbî“ (*Parz.* 36,30). Vor Kanvoleiz wird Gahmuret sogar als Lichtgestalt auftreten, und zwar aufgrund des besonderen Goldes, das in seinen Waffenrock aus „achmardî“ eingewoben worden ist. (*Parz.* 71,7ff.)[224] Gahmuret hatte diese Wahl getroffen, um sich von seinem

[221] Zum Symbolgehalt der Farbe „Grün“ vgl. besonders FN 54 auf S. 19 der Arbeit.

[222] „achmardi“. *http://www.mhdbdb.sbg.ac.at:8000/...&startButton=Start+search&contextSelectListSize=1&contextUnit=1&verticalDetail=3&maxTableSize=100&horizontalDetail=3&nrTextLines=3 [20.02.2013 18:54:28].*

[223] Die fünf „achmardi“-Stellen in Wolframs Parzival sind im Anhang zusammengestellt.

[224] Verschiedentlich wird „achmardî“ in Stellenkommentaren als „grüner, golddurchwirkter, sehr wertvoller Seidenstoff“ umschrieben, was so nicht ganz stimmt. Die Lektüre zeigt eindeutig, dass dieses ausgefallene Gold Gahmurets Gewand aus „achmardî“ als Besonderheit zusätzlich veredelt. Vgl. zuletzt Heiko Hartmann: *Gahmuret und Herzeloyde. Kommentar zum zweiten Buch des* Parzival *Wolframs von Eschenbach,* Bd. 1, Herne: 2000, S. 140f.

Vaterhaus abzugrenzen. Wie zu zeigen sein wird, passt diese Selbstbestimmung im Rückblick zu seiner Position als Vater des künftigen Gralskönigs Parzival.

Im ersten Buch lässt sich Gahmuret beim Eintritt in den Dienst des mächtigen Baruc von Balkac Waffenrock und Umhang aus diesem besonders edlen Seidenstoff „achmardî“ anfertigen. Der Erzähler beschreibt, dass dieses Material noch grüner als ein Smaragd[225] sei:

> nu erloubt im daz er müeze hân
> ander wâpen denne im Gandîn
> dâ vor gap, der vater sîn.
> der hêrre pflac mit gernden siten
> ûf sîne covertiure gesniten
> anker lieht hermîn:
> dâ nâch muos ouch daz ander sîn,
> ûf dem schilt und an der wât.
> noch grüener denne ein smârât
> was geprüevet sîn gereite gar,
> und nâch dem achmardî var.
> daz ist ein sîdîn lachen:
> dar ûz hiez er im machen
> wâpenroc und cursît:
> ez ist bezzer denne der samît.
> hermîn anker drûf genaet,
> guldîniu seil dran gedraet. (*Parz.* 14,12ff.)

Zu dieser Stelle findet sich in der von Marta Marti bearbeiteten Ausgabe folgende Erklärung zur Etymologie und Wortbedeutung: „Entstellung aus arab. *azzamradî* = der smaragdene, smaragdgrüne (sc. Seidenstoff)“[226]. Diese Erklärung erscheint nachvollziehbar, letztlich bleibt gemäss Paul Kunitzsch der Ursprung im Dunkeln und es erscheint zweifelhaft, ob eine orientalische Herkunft in Frage kommt.[227]

Interessant sind die Textstellen vier und fünf bei Wolfram, weil sie illustrieren, dass „achmardî“ ein so besonderes Tuch ist, dass sogar der heilige Gral von Repanse de schoye darauf gestellt und hereingetragen wird. (*Parz.* 235,20; 810,11) Bei Chrétien dagegen wird der Gral von einem Mädchen auf blossen Händen hereingetragen:

> Un graal entre ses deus mains
> Une damoisele tenoit,
> Qui avec les vallés venoit,
> Bele et gente et bien acesmee. (*Chrét.* 3220ff.)

---

[225] Im Mittelalter ist der Smaragd „Symbol der Jungfräulichkeit und – wegen seiner grünen Farbe – Hoffnung“. Vgl. „Smaragd“. In: Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik.*

[226] *Wolframs von Eschenbach Parzival und Titurel,* hg. v. Karl Bartsch, 4. Aufl., bearb. v. Marta Marti, 1. Teil, S. 23.

[227] Paul Kunitzsch: *Die Arabica im ‘Parzival’ Wolframs von Eschenbach,* S. 50.

Ganz am Ende sieht der ungetaufte Heide Feirefiz den Gral zwar nicht, „ich ensihe niht wan ein achmardî“ (*Parz.* 810,11), aber natürlich sieht er dafür um so genauer die Trägerin, in die er sich verliebt hat.

Sparsam und durchdacht eingesetzt, bilden die Textstellen und Fakten zur Verwendung des Begriffs „achmardî“ in Wolframs *Parzival* bar aller Zufälle ein bedeutungstragendes Ganzes. Wolfram führt die Bezeichnung „achmardî“ für ein wertvolles, grünes Tuch aus Arabien in die deutsche Literatur ein. Die Etymologie bleibt im Dunkeln, was wiederum impliziert, dass sich der Autor mit dem Publikum genau so gut einen Scherz geleistet haben könnte und dieses Wort, das in fünf Stellen mit Bedeutung ausgestattet wird, vorher gar nicht existiert hat. Gahmuret ist dreimal Träger von Kleidern aus „achmardî“, dieses Tuch ist ausschliesslich ihm vorbehalten, er hat diese Kleidung frei und als für sich angemessen gewählt. Zweimal wird gemäss Wolframs Erfindung der Gral auf einem „achmardî“ hereingetragen. Gahmurets besondere Kleiderwahl versinnbildlicht den hohen Wert dieser Figur aus dem Blickwinkel des Autors. Wenn der Gral auf dem Tuch hereingetragen wird, ist für das aufmerksame Publikum auch Parzivals Vater am Rande präsent.

Albrecht adaptiert Wolframs Vorgabe. Neun Mal verwendet er „achmardî“ in verschiedener Schreibweise, auch hier liegt ein kausaler Zusammenhang vor. Der erste Beleg bezieht sich auf den toten Gahmuret, der bei seiner Aufbahrung mit einem „edeln, tiuren achmardine“ (*JT.* 991,2) bedeckt wird, die liebevolle Reminiszenz an Gahmuret und Wolframs von Eschenbach *Parzival* ist nicht zu übersehen. Die Stellen zwei bis acht sind vernachlässigbar, zumal das Achmardi-Tuch im Rahmen von Kleiderbeschreibungen erscheint, allerdings ist anzuführen, dass auch Tschinotulander „akmardine“ (JT. 1537,2) trägt. Die Klammer schliesst sich mit Sigunes Tod und dem Pflanzenwunder mit den witterungsfesten Reben, die „gruen als akmardente“ (*JT.* 5868,2) sind. Die erste und letzte Nennung, Gahmurets Leichentuch und die Farbqualität der Reben, hat bei Albrecht mit dem Tod besonderer Figuren innerhalb des Gralsbereiches zu tun.

Am Ende der Argumentationslinie steht die Erkenntnis, dass Albrecht für sein Pflanzenwunder das im Normalbereich liegende Erfassungsspektrum der Reben als „grün“ oder „schön“ mit dem von Wolfram übernommenen und kunstvoll eingefügten „akmardente“ weit hinter sich lässt. Die Gestaltung des Pflanzenwunders bei Eilhart, die Ausdeutungen bei Ulrich und Heinrich wirken nicht annähernd so stark. Das

sinntragende Besondere liegt bei Albrecht vor, das für die Erhebung der Liebenden im Sinn einer Apotheose spricht.

4.1 Exkurs: Sigûnes Bestattung in Adolf Muschgs *Der Rote Ritter*

Zur Abrundung dieses Kapitels bietet sich ein Ausblick auf die jüngere Rezeption der Gralsgeschichte an. Zwischen „Auserzählung und Neuschöpfung“[228] präsentiert Adolf Muschg im Roman *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl* aus dem Jahr 1993 seine gross angelegte Zusammenschau der Geschehnisse rund um den Gral und die Gralsfamilie. Sigûne und Schiônatulander, deren Geschichte er in seinem Roman einen wichtigen Stellenwert einräumt, charakterisiert er als „heilige und verfluchte Paarung“, zumal Sigûne „sich die Schuld geben muss, auch wenn ein anderer die Waffe dazu geliefert hat.“ Das Verdikt lautet: „Umgebracht hat ihn die Sünde der verweigerten, der vorenthaltenen Liebe. Sigune hat einen Ritterdienst *zuviel* von ihrem Liebsten verlangt. Sie wird einen Roman lang dafür büssen“[229]. Unter anderem greift Muschg auch auf Albrechts *Jüngeren Titurel* als Quelle zurück.[230] Die Möglichkeit würde sich in der Folge bieten, Sigûnes und Schiônatulanders Geschichte, die ebenfalls eingebaut wird, in ein Grabwunder mit zwei ineinander verschlungenen Reben münden zu lassen. Ob dem tatsächlich so ist, wird der weitere Verlauf der Untersuchung zeigen.

Der Roman beginnt mit der ersten Begegnung Sigûnes und Schiônatulanders. Er bittet sie, auf seinen liebestollen, rot getigerten Kater Gurzgrî aufzupassen, der genauso heisst wie Schiônatulanders verstorbener Vater.[231] Das als „Kampfkatze“ bezeichnete Tier glaubt gemäss Erläuterung des Besitzers, ein Pferd zu sein. Ohne Rücksicht auf das eigene Leben stürzt sich Gurzgrî sofort in jedes Schlachtgetümmel.[232] Adolf Muschg lässt seinen Schiônatulander „sehr französisch

---

[228] Vgl. Untertitel der Diss. von Carla Carnevale: *Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman* Der Rote Ritter *zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des* Parzival.

[229] Adolf Muschg: *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals,* S. 58.

[230] Carla Carnevale: *Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman* Der Rote Ritter *zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des* Parzival, S. 41f.

[231] Die Person Gurzgrî findet in Wolframs *Parzival* als dritter Sohn des Gurnemanz, Ehemann der Mahaute und Vater Schîonatulanders Erwähnung. Mahaute wiederum ist Ehkunats Schwester. Gurzgrî ist von Mabonagrîn in Schoyedelakurt erschlagen worden. (*Parz.* 178,15ff.) Vgl. weiter *Parz.* 429,20 und weiter auch *Tit.* 41,4; 43,1; 84,4; 127,2; 158,4.

[232] Der Kater lässt übrigens kläglich sein Leben. Auf Herzeloydes Befehl hin kastriert, weil er sich mit der Gralskatze Maui einmal zu oft öffentlich vergnügt hat, wird Gurzgrî wenig später von einem Pferdetritt in in die ewigen Jagdgründe des Katzenjenseits befördert... (*RR.* 14)

auftreten“[233]. Knappe in Diensten des Königs von Zazamanc, es handelt sich um Gahmuret, erscheint er aufgrund der Beschreibung als blasses, schmächtiges, etwas hochnäsiges, aber doch gebildetes und sprachgewandtes Bürschlein, das auf die Kosenamen „Qui-qui“ oder „Chin-chin“ hört. (*RR.* 12f.)[234]

Aus dieser Eingangsbegegnung entwickelt sich eine durch regen Austausch geprägte Beziehung, eine Liebe, die bis zum Schluss körperlich nicht vollzogen wird. So pflegt der Bursche eine Reihe von „Rendez-vous“ mit Sigûne in der „Geissblattlaube“ abzuhalten und erzählt Geschichten, spielt auf der Laute und singt, aber manchmal lässt sie ihn auch umsonst warten, um den Reiz der Situation zu steigern. (*RR.* 148) Die Treffen entwickeln sich zu regelmässigen „Pique-niques“, deren Erfinder die beiden gemäss Erzählerkommentar sein sollen. (*RR* 303) Von einem solchen Anlass lässt sich Schiônatulander in der Hoffnung auf die endlich versprochene Liebeserfüllung mit Sigûne wegholen und wird auf der Suche nach dem Brackenseil durch einen Zufall von der „Kampfmaschine“ Orilus getötet. Schiônatulander verhält sich dabei einfach nur ungeschickt, sein Pferd stolpert über eine Wurzel und so fällt er in Orilus’ Lanze. (*RR* 326f.)

Wenig später findet die Begegnung Sigûnes mit Parzivâl statt.[235] Er findet sie, wie sie schreiend ihren getöteten Geliebten in den Armen hält und lernt bei dieser Gelegenheit den Tod bei den Menschen kennen. Zunächst erkennt er ihr aus Kindertagen wohlbekanntes Gesicht nicht: „Der Tod entstellt, und die Klage zerreisst auch ein vertrautes Gesicht.“ (*RR.* 328) Rüpelhaft, da es nicht besser wissend, vermeldet Parzivâl, sie solle sich nicht weiter sorgen: „Bald sollt ihr nicht mehr weinen. Vielleicht wird er ja wieder lebendig. Ihr könnt ihn aber auch begraben. Das

---

[233] Carla Carnevale: *Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman* Der Rote Ritter *zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des* Parzival, S. 40.

[234] Ganz ähnlich, nämlich „Quin-quin“, lautet Octavians Kosename im *Rosenkavalier,* wie nicht nur die Marschallin weiss, die ihren „Bub“ auf diese Weise im ersten Akt zärtlich anspricht (1. Akt). Später erinnert sich auch Sophie, die jeweils den Ehrenspiegel Österreichs mit ins Bett nimmt und daher sein Alter „Siebzehn Jahr und zwei Monat“ weiss, sowie alle Taufnamen „Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyazinth“, auch an diesen französisch klingenden Übernamen „Quin-quin“. Errötend ergänzt sie, dass ihn vermutlich „seine guten Freund und schöne Damen, [...], mit denen er recht gut ist“ so nennen (2. Akt). Auch Schiônatulander wird von Adolf Muschg als Jüngling beschrieben, der sich französisch parlierend und lebenserfahren gibt, aber doch noch etwas grün hinter den Ohren ist. In diesem Sinn erlauben diese beiden auffallend ähnlich klingende Kosenamen, altersmässige und optische Gemeinsamkeiten die Assoziation, dass in der Darstellung Schiônatulanders im *Roten Ritter* eine versteckte Anspielung auf die Hosenrolle Octavian in Hugo von Hofmannsthals Vorlage zu Richard Strauss’ Oper *Der Rosenkavalier* (1910) vorliegt. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Ges. Werke in zehn Einzelbänden,* Dramen V, Frankfurt a.M.: 1979, S. 11f., 49f.

[235] Diese Stelle entspricht der ersten Begegnung der beiden bei Wolfram. (*Parz.* 138,9ff.)

ist besser! Sonst fängt er an zu stinken.“ (*RR.* 330)[236] Sigûne hört ihn da schon nicht mehr, sie entgleitet der Realität und versinkt in eine eigene Welt:

> Sigûne aber und ihr Toter versanken in der Ferne. Sie waren schon nicht mehr von dieser Welt, als Parzivâl auf seinem munter gewordenen Pferd ins immer Weitere zog. Und doch befestigte sich die Leidensgruppe auf dem Grund seines Gefühls und würde dort bleiben, bis er sie wiederfand: immer dasselbe Paar, den Toten und die Klagende, und doch jedesmal verändert. Um genau so viel verändert, wie er, der Dumme, sich selber verwandelte, vom Königsnarr, der in Glück und Dummheit prangte, zum Meister in der Werkstatt des Unglücks, in das er seinen Arm fahren liess wie in einen Ärmel, mitten durch, um es zu wenden. (*RR.* 331)

Parzivâl, zu diesem Zeitpunkt noch nicht empathisch, zieht weiter und ist dennoch um eine Erfahrung reicher. Dieses Erlebnis wird er in Erinnerung behalten und Sigûnes Schicksal erscheint in der Folge bestimmend für sein weiteres Leben und inneres Wachstum.

Am Ende der Geschichte, Parzivâl ist inzwischen geläutert, besucht er Sigûne abermals und alleine; in der mittelalterlichen Vorlage dagegen trifft er mitsamt Gefolge ein, um die Kusine zu betrauern. (*Parz.* 804,8ff.)[237] Parzivâl findet sie tot in der Klause sitzend vor, hält Totenwache und klagt einsam und verlassen wie Siegfried nach der Mutter. (*RR*. 887)[238]

Wunderhaftes ereignet sich nun in der Tat, als der Gralskönig mit Verstärkung zurückkehrt, um Sigûne zu beerdigen. „Aasgeruch“ strömt ihm entgegen, Trevrizent mahnt zur Contenance. Parzivâl steigt, das Schriftband auf den Armen, durchs Fenster ein; bei Wolfram wird die Klause aufgebrochen, (*Parz.* 804,25) bei Albrecht fehlt Entsprechendes. Sigûne sitzt „aufrecht am rohen Tisch mit weit geöffneten blauen Augen und reckte ihnen zwei ausgebreitete Arme entgegen.“ (*RR.* 904)[239] Trevrizent verkündet ihr, dass ihr Bräutigam gekommen sei:

---

[236] Tankred Dorst, um ein weiteres Beispiel aus der jüngeren Rezeption anzufügen, berücksichtigt die Sigune-Geschichte im Rahmen einer kurzen, stummen Szene: „Sigune sitzt am Wegrain. In ihren Armen hält sie einen toten Ritter ohne Kopf.“ Die Hauptfunktion der Szene besteht darin, einen Bestandteil der Gralsgeschichte einzuarbeiten. Parzival zieht stumm wie ein Fisch vorbei, was aufgrund der makaberen Situation, die sich ihm bietet, kein gutes Licht auf ihn wirft, aber seinen Entwicklungsstand spiegelt. Vgl. Tankred Dorst: *Parzival. Ein Szenarium,* 2. Aufl., Frankfurt a.M.: 1991, S. 48.

[237] Carla Carnevale: *Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman* Der Rote Ritter *zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des* Parzival, S. 142f.

[238] Zeitgleich mit Sigun stirbt auch ihr Vater Kyot, den sie nie gekannt hatte: „Wiederum schliesst sich ein Verwandtschaftskreis.“ Vgl. Ebd., S. 143.

[239] Eine Parallele fand sich in Günter Krämers Inszenierung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* an der Wiener Staatsoper aus dem Jahr 2003: In der zweiten Szene des dritten Aufzugs sass der sterbende Tristan mit dem Rücken zum Publikum an einem Tisch und wartete mit ausgebreiteten Armen auf Isolde. Die Geliebte erschien, sang seinen Namen, als sie sich ihm gegenüber niedersetzte, er blickte sie an, sang ihren Namen, sackte in sich zusammen und liess als Zeichen für

Und von draussen sahen sie mit ungläubigem Erschrecken, wie die Schrift von Parzivâls ausgebreiteten Armen überlief in diejenigen der Frau, die sie einen Augenblick an ihr Herz zu drücken schien, bevor sie darüber zusammensank. Sie hielt den Schatz, aber sich selbst hielt sie nun nicht mehr. Und Parzivâl fing die Tote in seinen leergewordenen Armen auf und liess sie nieder in seinen Schoss; zugleich sank er mit ihr auf den steinernen Boden. Da kauerte sie, drückte das Bündel fest in ihre Arme und er hielt ihre schmale Gestalt. (*RR.* 904)

Sigûnes Spannung löst sich mit der Schrift in den Armen, sie sinkt zusammen, Parzivâl fängt sie auf, sie verharren in der Pietà-Haltung, in der einst Sigûne ihren Geliebten gehalten hatte, als der damals dumme Jüngling dazu gekommen war und sich nicht gerade einfühlsam zu ihrem Leid geäussert hatte. Parzivâl tritt, die Sämetapher einbringend, majestätisch als Erlöser in Erscheinung und segnet den Bund Sigûnes und Schiônatulanders auf etwas kryptisch anmutende Weise. Seinerseits bittet jedoch auch er um um Beistand, was seine in der Zwischenzeit erworbene Ausgewogenheit im Geben und Nehmen unterstreicht. (*RR.* 904f.)
Das Wunder erfährt eine Fortsetzung und Steigerung anlässlich von Sigûnes Beerdigung. Die Ankömmlinge finden Schiônatulanders Sarkophag an der Wand, dessen Deckel sein Bildnis schmückt. Vor ihren Augen geschieht Übernatürliches, sie sind Zeugen einer Art Projektion, in der die Liebenden zu einer Einheit verschmelzen:

Aber da sie in das steinerne Gesicht leuchteten, ging eine Wandlung darin vor. Die Züge wurden zart, durchscheinend auf ein Frauengesicht. Das Bild wurde vor ihren Augen beides, Mann und Frau, und das gemeisselte Faltenkleid schloss sich beruhigt um Einerlei Gestalt. (*RR.* 905)

Der Deckel wird nun mit Leichtigkeit gehoben, analog zu Wolfram (*Parz.* 804,28ff.) liegt Schiônatulander unversehrt im Grab. Wie bei Wolfram und Albrecht (*JT.* 5867) wird Sigûne zu ihm gelegt und der Sarkophag unter Aufbietung aller Kraft wieder verschlossen. Über dem Ganzen schwebt kein Verwesungsgeruch, sondern der Duft des nach wie vor blühenden Pflaumenbaumes:

Dass der Jüngling auf dem Steinbild im Dunkel der kleinen Tiefe körperfest und wohl erhalten in geisterhafter Blüte lag, erschreckte sie nun nicht mehr, und nicht einmal, dass die tote Frau im Tode fest wurde, da sie sie hinüberhoben, während Parzivâl ihr Haupt stützte. Sie liessen sie hinab ins Brautbett, die gebrechlich Zarte neben den Unversehrten. Das Juwelenband schien noch weiter zu sinken und verlor Glanz und Form in einer Tiefe ohne Grund. Kein Hauch von Verwesung, nur der des nahen, immer noch blühenden Pflaumenbaums, schwebte über der Andacht der Grabhüter. (*RR.* 905)

---

den eingetretenen Tod den Arm sinken. Isolde war bereits unansprechbar und erhob sich, als sie zum Schlussgesang, dem sog. Liebestod ansetzte.

Auf der Basis der mittelalterlichen Vorlagen gestaltet Adolf Muschg die wunderhafte Vereinigung der Liebenden nach dem Tod auf ästhetische Gesichtspunkte achtend sehr ansprechend aus. Im Grossen Ganzen kreiert der Autor eine sinnlich verdichtete, verklärte, aber auch geisterhaft wirkende Atmosphäre, die phantastische[240] Züge annimmt. Die Erwartung eines Pflanzenwunders, das als krönender Abschluss dem Grabwunder folgt, wäre durchaus berechtigt.
Tatsächlich folgt ein doppeltes Wunder, allerdings ganz anderer Art, das vorderhand in einem aufrüttelnden Freudenschrei manifestiert wird:

> Dann aber geschah etwas Ausserordentliches und ein Wunder. Denn beim Kampf mit dem Sarkophag tat Ezzelîn, der Schalk, einen lauten Schrei, zugleich einen Sprung. Er musste sich überhoben haben. Aber statt einzuknicken, tat er in der winzigen Kapelle gleich den nächsten Sprung und noch einen. Es geht! schrie er aus Leibeskräften, ich gehe wieder! (*RR.* 905)

Ezzelîn kann also aufgrund des Kontakts mit dem Sarkophag wieder gehen. Wie weiter erzählt wird, drückt ihm Parzivâl erst einmal zwei Schaufeln in die Hand, weil er nun ja auch tragen könne. Übermütig hüpft er weiter und will Parzivâl sogar nach Munsalvaesche tragen. Von Parzivâl auf seine Lebensgeschichte angesprochen, reagiert Ezzelîn wütend und lässt sich über die Beschwerden des Gralsdiensts aus, dem er aufgrund einer „Fehlberufung“ unfreiwillig und ungerechtfertigt anheim gefallen war. Man hatte ihn, das einzige und dazu verkrüppelte Kind, seinen Eltern weggenommen und sie einfach erschlagen. (*RR.* 906) Schon hinkt er wieder, macht schlechte Witze und beschwert sich über die zwölf Jahre in Munsalvaesche und das zölibatäre Leben:

> Statt aller Antwort zog Parzivâl die Schulter des Gebeugten zu sich und richtete sie auf. Ezzô, sagte er, vergesst nicht zu gehen, denn Ihr könnt es. Und er spürte, wie dem Mann das zweite Wunder geschah. Sein Hals hatte sich gehoben, nicht aber die Schulter; der Buckel war weg. Parzivâl spürte, wie nötig er selbst es gehabt hatte, einen Menschen anzufassen. (*RR.* 907)

Dieses Mal betätigt sich Parzivâl selber als Wunderheiler, bestätigt das erste Wunder und bringt den Buckel des Versehrten zum Verschwinden. Die körperliche Integrität des Versehrten und Leidenden ist endgültig herbeigeführt.

---

[240] Das Geschehen auf dem Sargdeckel erinnert entfernt an eine Szene in Alfred Kubins phantastischem Roman *Die andere Seite* (1909). Der Protagonist wird Zeuge eines – im Gegensatz zum sanften „Sigûne-Wunder“ – alptraumhaften Schauspiels, in dessen Verlauf sich das Antlitz seines alten Schulfreundes Claus Patera im Schnelldurchlauf verwandelt und zuerst Menschen- und dann Tiergestalten annimmt. Vgl. Alfred Kubin: *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman,* 6. Aufl., Reinbek b.Hamburg: 2003, S. 110f.

Nach Sigûnes Grablegung also biegt Adolf Muschg hin zu einer Art Satyrspiel ab, in dessen Gefüge die einprägsamste Neuerfindung zweifelsohne die tragische Figur des Ezzô oder Ezzelîn ist.[241] Der bucklige und hinkende Krüppel, dessen körperliche Gebrechlichkeit und berührendes Narrentum an Verdis Rigoletto erinnern,[242] agiert als gerechtigkeits- und schicksalsgläubiger Zeuge des Gralswunders, den ein Berührungswunder in doppelter Ausführung ereilt.

[241] Bei Carla Carnevale wird Ezzô interessanterweise nicht unter den Neuschöpfungen aufgelistet. Vgl. Carla Carnevale: *Gesellenstück und Meisterwerk,* S. 267f.

[242] Ezzelin heisst übrigens auch der Tyrann von Padua, der zu Beginn von Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Die Hochzeit des Mönchs* mit einer Grussbewegung vom Ufer aus das folgenschwere Geschehen um Astorre, Diana und Antiope in Gang setzt. Abgesehen von der doch auffälligen Namensgleichheit liegen allerdings keine weiteren Übereinstimmungen vor. Vgl. Conrad Ferdinand Meyer: *Die Hochzeit des Mönchs.* In: Ges. Werke, 1. Bd., München: 1985, S. 253ff.

III. „Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!”

„Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!” (*Falstaff,* 3. Akt)[243] – Demonstrativ und zweifach wird in Giuseppe Verdis letzter Oper *Falstaff* (UA 9. Februar 1893, Mailand)[244] kurz vor Ende eine Apotheose angemahnt, ja geradezu eingefordert. Anders passieren nach dem Tod Tristans und Isoldes in den diskutierten Fassungen Begebenheiten, die mitunter als „Apotheose“ interpretiert werden könnten; in keinem der Texte wird dieses Wort erwähnt.

Die Situation bei Verdi präsentiert sich wie folgt: In einer schaurig-märchenhaft gedachten Umgebung wird der durchaus sympathische Gauner und Lebemann Sir John Falstaff im dritten Akt zu später Stunde bei der Eiche des schwarzen Jägers Herne nicht nur der Lächerlichkeit preisgegeben, er tritt verkleidet mit einem Hirschgeweih auf, das „wilde Heer“ verpasst ihm darüber hinaus eine schmerzhafte Abreibung. Vor diesem Hintergrund findet die Doppelhochzeit statt, anlässlich derer Nannetta vermeintlich mit dem ungeliebten Dr. Cajus vermählt wird, in Wirklichkeit hat sie aber soeben ihrem Geliebten Fenton das Jawort gegeben. Zufrieden erklärt der Brautvater Ford daraufhin die Maskerade mit der Aufforderung „Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!” für beendet. Postwendend fällt die Verschleierung, die Eingeweihten quittieren das Ergebnis mit einem amüsierten „Ah! Ah! Ah! Ah!“, Ford und Dr. Cajus sehen sich übertölpelt und drücken umgehend ihren Unmut aus. Lachend rufen die Verschwörer ein zweites Mal zur „Apoteòsi!“ auf, die Schwindelei wird vollständig aufgedeckt. Obwohl mit Ford und Dr. Cajus zu den drei „scornati“ gehörend, bringt sich der zerraufte Falstaff ebenfalls amüsiert wieder ins Geschehen ein, alles wird gut, letztlich ersucht Ford die Anwesenden zum gemeinsamen Aufbruch, das Abendessen wartet.[245]

---

[243] *Falstaff* wird zit. n. Giuseppe Verdi: *Tutti i libretti d'opera,* S. 776.

[244] Datierungen erfolgen nach dem *Harenberg Opernführer,* vgl. auch Angaben zum *Falstaff,* S. 988ff.

[245] Loriot beschreibt *Falstaff* wie folgt: „Es ist kaum zu begreifen, warum sich gegen die diffamierende Darstellung des Mannes auf der Opernbühne noch kein Protest erhoben hat. Es geht dabei nicht so sehr um Männer der Tat wie Othello, Bajazzo oder Don José, die sich jeweils ihrer Lebensgefährtin gewaltsam entledigen. Das ist ja zu verstehen und hat eine gewisse Grösse. Ganz anders aber liegt der Fall in Verdis letztem Werk, der Oper *Falstaff*. Hier besteht das gesamte männliche Ensemble fast ausnahmslos aus Betrügern, gehörnten Ehemännern, ungeschickten Verführern und korrupten Angestellten. Schlimmer noch: Der übergewichtige englische Edelmann Sir John Falstaff beleidigt die Ehre im allgemeinen und seine eigene im besondern durch einen schamlosen Monolog. Die Ehre sei nichts als zwei Silben, man könne sie nicht einmal essen und daher gut auf sie verzichten. Diese Haltung ist schon empörend genug... muss dazu auch noch gesungen werden?“ Vgl. *Loriot's Kleiner Opernführer,* Zürich: 2003, S. 57f.

Arrigo Boito, der zu Verdis letzten beiden Opern *Otello* (UA 5. Februar 1887, Mailand) und *Falstaff* die Libretti beisteuert,[246] führt die Auflösung des Handlungsknäuels mit „Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!" geschickt herbei. Auf den ersten Handstreich, der den finalen Wendepunkt hin zur Aufklärung markiert, folgt die Wiederholung, das Verwirrspiel ist endgültig aufgedeckt. Augenscheinlich ist der Signalcharakter dieses salbungsvollen Ausrufs „Apoteòsi", der bestens zum Pathos einer Oper passt. Andernfalls wäre die Angelegenheit genauso gut mit „È finito!" oder „Das Spiel ist aus!" zu bereinigen gewesen. Die Akzentuierung liegt auf der feierlichen Atmosphäre, der Begriff wird im *Sachwörterbuch der Musik* mit „prunkvolle Schlussszene in Oper, Ballett, Festspiel mit Beteiligung aller Darsteller, besonders seit dem Barock"[247] definiert.

„Apotheose" im Rahmen eines Bühnenwerks steht für den festlichen Ausklang, der sich in einem repräsentativen Rahmen abspielt und an Regeln gebunden ist. Weder Wortwahl noch die Positionierung an markanter Stelle in der Oper passieren zufällig. Arrigo Boito greift auf eine im Habitus des zeitgenössischen Spielbetriebs verankerte Praxis zurück und lässt in der die Schlussszene unter Mitwirkung des versammelten Personals als Teil der Intrige eine Welt der Feen und Kobolde aufleben.

Nun bleibt nur noch dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Giuseppe Verdis letzte Oper an diesem Punkt noch nicht ganz zu Ende ist, den Schlusspunkt bildet die von Falstaff angestimmte und vom versammelten Sängerpersonal plus Chor vorgetragenen Schlussfuge „Tutto nel mondo è burla." Die Oper endet in der Erkenntnis „Ma ride ben chi ride/La risata final."[248] Eine Fuge, eine „hochentwickelte kontrapunktische Form mit verschiedenen Arten, die mit einem Grundmuster nur

---

[246] Als Vorlage zum *Falstaff* dient William Shakespeares *The merry wives of Windsor* (ca. 1600). Der begnadete Arrigo Boito selber hat zu Lebzeiten eine Oper, den *Mefistofele* (UA 5. März 1868, Mailand) vollendet und das Libretto dazu selber verfasst. Sein *Nerone,* 1901 erscheint das Libretto als Dichtung, bleibt unvollendet und wird von Arturo Toscanini, Antonio Smareglia und Vincenzo Tommasini fertiggestellt, die Uraufführung findet 1924 in Mailand statt. Vgl. Angaben zu Arrigo Boito im *Harenberg Opernführer,*101ff. Vgl. auch die tabellarische Übersicht zu Verdis Werk in ebd., S. 940, resp. die Angaben zu *Otello* in ebd., S. 986ff.

[247] Vgl. „Apotheose". In: *Sachwörterbuch der Musik.* Die Definition in *Reclams Ballettlexikon* betont das Transzendentale, „Apothéose" (griech.-frz., Vergötterung) bezeichnet sodann „das Schlusstableau, die feierliche Verklärung aller Beteiligten und deren Entrückung ins Überirdische. Die vielleicht berühmteste A. ist das gravitätische Andante molto maestoso in Tschaikowsky-Petipas ‚Dornröschen'." Vgl. „Apothéose". In: *Reclams Ballettlexikon.*

[248] In seinem fiktiven Roman über Verdi spielt Franz Werfel *ex negativo* auf die Schlussfuge an, wenn er den Maestro, der soeben erfahren hat, dass Wagner gestorben ist, in einer Kirchenbank sitzend dunkel über das Leben reflektieren lässt: „Und durch den Kopf irrt ein peinigendes Gelächter: 'So ist der Mensch. Kein Gefühl, kein Gedanke hat Wahrheit. Wir bewegen uns nicht. Wir entwickeln uns nicht. Gestern wäre ich fast gestorben. Vor einer halben Stunde starb Wagner. Er und ich! Warum nehmen wir uns so ernst?' Die Fuge von schmerzenden Gelächterschwärmen rast planlos durchs Hirn: 'Nichts ist wahr! Wie ist das auszuhalten? Alles auf Erden ist ein furchtbarer, ein trauriger Spass...' Vgl. Franz Werfel: *Verdi. Roman der Oper,* Frankfurt a.M.: 1995, S. 389.

annähernd darstellbar sind“[249], ist eine musikalische Meisterleistung, mit der ein Komponist und Musiker seine Virtuosität beweist,[250] die Positionierung am Ende einer Oper ist ungewöhnlich. Boito und Verdi schaffen mit dem Schluss ihrer Oper *Falstaff* einen vereinten Geniestreich, eine doppelte Apotheose, der eine legt mit dem Wort vor, der andere zieht auf musikalischer Ebene nach. In der Konsequenz löst sich das Weltgeschehen in einem finalen Lachen auf, wenn Sir John sein Fazit aller Dinge anstimmt.[251]

„Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!” Dem fröhlichen Intrigenspiel mit Happy-End im *Falstaff* stehen Trankliebe, lebenslanges Versteckspiel und qualvoller Tod im *Tristan* gegenüber. Das Pflanzenwunder vereinigt die Liebenden Tristan und Isolde schliesslich endgültig, zumal nichts gegen die Erwartung spricht, dass das Geflecht aus Rose und Rebe *ad infinitum* verbindet. Das formbare Motiv „twining branches grow from graves of lovers“ mag in den einzelnen Texten unterschiedliche Ausdeutungen erfahren haben, bei Heinrich von Freiberg spielen Zwang und Gewalt als Resultat des weiter wirkenden Tranks eine zentrale Rolle, und doch versinnbildlicht das finale Geschehen in dieser besonderen Liebe insgesamt die Treue und Beständigkeit über den Tod hinaus. Am Ende steht im *Tristan* ein finaler Bildpunkt als Denkmal ausserordentlicher Verbundenheit. Zu einer Apotheose gesteigert wird das Geschehen in Albrechts *Jüngerem Titurel* mit dem Detail der zwei Reben „gruen als akmardente“ (*JT.* 5868,1f.), das diese überaus grosse Wirkung erzielt.

---

[249] „Fuge“. In: *Sachwörterbuch der Musik.*

[250] Der musikalische Höhepunkt im Leben des Elias Alder spielt sich wie folgt ab: „Eine Apotheose des Himmels wollte er malen und eine Engelsleiter, welche unablässig höher in den Zustand des Paradiesischen führte, wo das irdische Licht schwächer und der Glanz der Vollendung immer breiter und leuchtender wurde. Die Fuga des Elias Alder glich einem riesigen, sich schnell dahinwälzenden Wasser, das stetig grösser und voller wurde und schliesslich in der Ewigkeit des Meeres endete.“ Vgl. Robert Schneider: *Schlafes Bruder,* Frankfurt a.M.: 1984, S. 180.

[251] Richard Wagner, ein anderer gewichtiger Exponent der Oper im 19. Jhd. setzt dagegen auf Pathos und beendet sein Schaffen mit dem Bühnenweihfestspiel *Parsifal* (UA 26. Juli 1882, Bayreuth).

IV. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Albrechts von Scharfenberg Jüngerer Titurel. Hg. v. Werner Wolf u. Kurt Nyholm, 4 Bde, Berlin: 1955-1992. (= DTM; XLV; LV; LXI; LXXIX; LXXVII))

Anthologica Graeca I-IV. Griechisch-Deutsch, ed. Hermann Beckby, München: 1957/8.

Bédier, Joseph: Le Roman de Tristan et Iseult. Préface de Gaston Paris, Paris: 1981.

Belloc, Hilaire: The Romance of Tristan & Iseult. Drawn from the best French Sources and Re-told by Hilaire Belloc, New York: 1914.

Binding, Joseph: Der Roman von Tristan und Isolde. Frankfurt a.M.: 2005.

Carmichael, Alexander: Deirdire and the Lay of the Children of Uisne. Orally Collected in the Island of Barra, and Literally Translated by Alexander Carmichael, 2. Aufl., Dublin: 1914.

Child, Francis James (Ed.): English and Scottish Popular Ballads, 5 Vols, New York: 1965.

Chrétien de Troyes: Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal. Afrz./Dt., übers. u. hg. v. Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart: 1991.

Dantis Alagherii Comedia. Ed. critica per cura di Federico Sanguineti, Tavarnuzze (Firenze): 2001.

Eilhart von Oberge: Tristrant und Isalde. Mhd./nhd. v. Danielle Buschinger u. Wolfgang Spiewok, Greifswald: 1993. (= Wodan; Bd. 27)

Eilhart von Oberg: Tristrant. Synoptischer Druck der ergänzten Fragmente mit der gesamten Parallelüberlieferung, hg. v. Hadumod Bussmann, Tübingen: 1969. (= ATB; Nr. 70)

Gottfried von Strassburg: Tristan. N. d. Text v. Friedrich Ranke, neu hg., ins Nhd. übers., m. e. Stellenkommentar u. e. Nachwort v. Rüdiger Krohn, 3 Bde, Text und Kommentar, Stuttgart: 2003.

Heinrich von Freiberg: Tristan und Isolde (Fortsetzung des Tristan-Romans Gottfrieds von Strassburg). Originaltext (nach der Florenzer Hs. ms. B.R. 226) v. Danielle Buschinger. Versübersetzung v. W. Spiewok, Greifswald: 1993. (= WODAN; 16)

Marie de France: Die Lais. Übers. u. eingel. v. Dietmar Rieger, München: 1980. (= KTRM; Bd. 19)

MF: Des Minnesangs Frühling. U. Benutz. d. Ausg. v. Karl Lachmann, Moriz Haupt, Friedrich Vogt u. Carl von Kraus, bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, 38., ern. rev. Aufl., Stuttgart: 1988.

Muschg, Adolf: Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl, Frankfurt a.M.: 1993.

Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung, m. d. Kommentar d. Jerusalemer Bibel, neu bearb. u. erw. Ausg., deutsch hg. v. Alfons Deissler u. Anton Vögtle, siebte Aufl., Freiburg i.B.: 1985.

Stokes, Whitley u. Ernst Windisch (Hgg.): Irische Texte. 2/2, Leipzig: 1887.

Thomas: Tristan. Eingel., textkrit. bearb. u. übers. v. Gesa Bonath, München: 1985. (= KTRM; Bd. 21)

Thurneysen, Rudolf: Die irische Helden- und Königssage bis zum 17. Jahrhundert. Hildesheim, New York: 1980.

Tristrams Saga ok Ísondar. Die nordische Version der Tristan Sage, hg. u. übers. v. Eugen Kölbing, Hildesheim, u.a.:1978. (= Nachdr. d. Ausg. Heilbronn 1878)

Tristrant und Isalde. Prosaroman, n. d. ältesten Druck aus Augsburg vom Jahre 1484, hg. v. Alois Brandstetter, Tübingen: 1966. (= ATB; Ergänzungsreihe 3)

Ulrich von Türheim: Tristan. Hg. v. Thomas Kerth, Tübingen: 1979. (= ATB; Nr. 89)

Verdi, Giuseppe: Tutti i libretti d'opera. Rom: 2001.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. N. d. Ausg. v. Karl Lachmann, Übers. u. Nachw. v. Wolfgang Spiewok, 2 Bde, Stuttgart: 2000.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Hg. v. Karl Bartsch, vierte Aufl., bearb. v. Marta Marti, Leipzig: 1927. (= Dt. Klassiker d. Mittelalters; Bd. 9)

Nachschlagewerke

Begriffsglossar und Index zu Albrechts „Jüngerem Titurel". Bearb. v. Katrin Woesner, 4 Teile, Tübingen: 2003. (= Indices zur deutschen Literatur; Bde 32-36)

Bumke, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter. 3. Aufl., München: 1996.

Cross, Tom Peete: Motif-Index of Early Irish Literature. Repr., New York: 1969.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, 33 Bde, Nachdr., München: 1984.

Epische Stoffe des Mittelalters. Hgg. v. Volker Mertens u. Ulrich Müller: Stuttgart: 1984. (= Kröners Taschenausg.; Bd. 483)

Hall, Clifton D.: A complete concordance to Gottfried von Strassburg's *Tristan.* Lewiston: 1992.

Harenberg Opernführer. Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte, 4. Aufl. d. vollst. überarb. u. erw. Neuausg. 2003, Mannheim: 2005.

Lexer: Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde, Leipzig: 1872-1878. (= Nachdr. Stuttgart: 1965)

MacKillop, James: Dictionary of Celtic Mythology. Oxford: 1998.

Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl., Stuttgart: 1990.

Motif-Index of German Secular Narratives from the Beginning to 1400. Ed. by the Austrian Academy of Sciences, under the direction of Helmut Birkhan, 6 volumes, Berlin: 2005/6.

Okken, Lambertus: Kommentar zum Tristan-Roman. Zweite, gründl. überarb. Aufl., Amsterdam: 1996. (= Amsterdamer Publikationen; 57)

Sachwörterbuch der Literatur. Hg. v. Gero v. Wilpert, 8., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart: 2001.

Sachwörterbuch der Musik. Hg. v. Eberhard Thiel, 4., verb. Aufl., Stuttgart: 1984. (= Kröners Taschenausg.; Bd. 210)

Sachwörterbuch Mediävistik. Hg. v. Peter Dinzelbacher, Stuttgart: 1992. (= Kröners Taschenausg.; Bd. 477)

Simek, Rudolf: Lexikon der germanischen Mythologie. 2., erg. Aufl., Stuttgart: 1995. (= Kröners Taschenausg.; Bd. 368)

Thompson, Stith: *Motif-Index of Folk-Literature 1-6.* 2. Aufl., Kopenhagen: 1955-58.

Tobler-Lommatzsch. Altfranzösisches Wörterbuch, 11 Bde, Berlin: 1936.

Wörterbuch der Religionen. Begr. v. Alfred Bertholet, Stuttgart: 1985. (= Kröners Taschenausg.; Bd. 125)

Wörterbuch der Symbolik. Hg. v. Manfred Lurker, 5., durchges. u. erw. Aufl., Stuttgart: 1991.

VL: Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters, begr. v. Wolfgang Stammler, fortgef. v. Karl Langosch, 2., v. neubearb. Aufl., Berlin, New York: 1978.

Ziltener, Werner: Repertorium der Gleichnisse und bildhaften Vergleiche der okzitanischen und der französischen Versliteratur des Mittelalters. Bern: 1989.

Sekundärliteratur

Bédier, Joseph: La Mort de Tristan et d'Iseut, d'après le manuscrit fr. 103 de la Bibliothèque Nationale, comparé au poème allemand d'Eilhart d'Oberg. In: Romania 15 (1886), S. 481-510.

Bédier, Joseph: Le Roman de Tristan par Thomas. Poème du XIIe Siècle, 2 Bde, Paris: 1902/5.

Birkhan, Helmut: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte, Wien: 2012.

Carnevale, Carla: Gesellenstück und Meisterwerk. Adolf Muschgs Roman *Der Rote Ritter* zwischen Auserzählung und Neuschöpfung des Parzival, Frankfurt a.M: 2005. (= Europ. Hochschulschr.; Bd. 1921)

Corbellari, Alain: Joseph Bédier. Écrivain et Philologue, Genf: 1997. (= Publications Romanes et Françaises; CCXX)

Dillon, Myles (Hg.): Irish Sagas. Cork: 1968.

Ebenbauer, Alfred: Liebeszauber und Minnetränke. In: Programmhefte der Wiener Staatsoper, Wien: 1992, S. 61-70.

Fackler, Herbert V.: That Tragic Queen: The Deirdre Legend in Anglo-Irish Literature, Salzburg: 1978. (= Salzburg Studies in English Literature; 39)

Fritsch-Rössler, Waltraud: Finis Amoris. Ende, Gefährdung und Wandel von Liebe im hochmittelalterlichen deutschen Roman, Tübingen: 1999.

Furstner, Hans: Der Beginn der Liebe bei Tristan und Isolde in Gottfrieds Epos. In: Neophilologus 41 (1957), S. 25-38.

Gallagher, Edward J.: „This too you ought to read": Bédier's *Roman de Tristan et Iseut.* In: Joan Tasker Grimbert (Ed.): Tristan and Isolde, A Casebook, New York, London: 1995, S. 425-450.

Ganz, Peter F.: Minnetrank und Minne. Zu Tristan, /. 11707f. in: Formen mittelalterlicher Literatur, Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern, hg. v. Otmar Werner u. Bernd Naumann, Göppingen: 1970, S. 63-75. (= GAG; Nr. 25)

Guggenberger, Herbert: Albrechts Jüngerer Titurel. Studien zur Minnethematik und zur Werkkonzeption, Göppingen: 1992. (= GAG; Nr. 566)

Hull, Eleanor: Cuchullin Saga in Irish Literature. London: 1898.

Jauss, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, in: ders.: Gesammelte Aufsätze 1956-1976, München: 1977, S. 9-47.

Kunitzsch, Paul: Die Arabica im 'Parzival' Wolframs von Eschenbach. In: Ders.: Reflexe des Orients im Namengut mittelalterlicher europäischer Literatur. Ges. Aufsätze, Hildesheim: 1996, S. 35-90.

Lorenz, Andrea: Der *Jüngere Titurel* als Wolfram-Fortsetzung. Eine Reise zum Mittelpunkt des Werks, Bern, u.a.: 2002. (= Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700; Bd. 36)

Mann, Thomas: Leiden und Grösse Richard Wagners. In: Gesam. Werke, Bd. 9, Oldenburg: 1960, S. 363-426.

Mertens, Volker: Bildersaal – Minnegrotte – Liebestrank. Zu Symbol, Allegorie und Mythos im Tristanroman, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur 117 (1995), S. 40-64.

Mertens, Volker: Der deutsche Artusroman. Stuttgart: 1998. (= RUB; 17609)

Mertens, Volker: Der Tristanstoff in der europäischen Literatur. In: ders. (Hg.): Schwerpunkt Tristan und Isolde, Würzburg: 2005, S. 11-42. (= Wagner-Spectrum; 2005,1)

Müller, Jan-Dirk: Tristans Rückkehr. Zu den Fortsetzern Gottfrieds von Strassburg, in: Johannes Janota (Hg.): Festschrift Walter Haug u. Burghart Wachinger, Bd. II, Tübingen: 1992, S. 529-548.

Müller, Ulrich: The Modern Reception of Gottfried's *Tristan* and the Medieval Legend of Tristan and Isolde. In: Will Hasty (ed.): A Companion to Gottfried von Strassburg's „Tristan", Rochester, NY, u.a.: 2003, S. 285-304.

Muschg, Adolf: Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals, Frankfurt a.M.: 1994.

Schnell, Rüdiger: Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur, Bern: 1985. (= Bibl. Germ.; 27)

Schröer, Thomas: Tristan unde Isot. In: Euphorion 65 (1971), S. 183-186.

Stokes, Wh. u. E. Windisch (Hgg.): Irische Texte. Leipzig: 1884.

Schweikle, Günther: Zum Minnetrank in Gottfrieds ‚Tristan'. Ein weiterer Annäherungsversuch, in*: Uf der mâze pfat.* FS für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag, hg. v. Waltraud Fritsch-Rössler, unter Mitarbeit v. Liselotte Homering, Göppingen, 1991, S. 135-148. (= GAG; Nr. 555)

Stein, Peter K.: Tristan-Studien. Hg. v. Ingrid Bennewitz, Stuttgart, Leipzig: 2001.

Strohschneider, Peter: Gotfrit-Fortsetzungen. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und die Möglichkeiten nachklassischer Epik, in: DVjs 65 (1991), S. 70-98.

Todtenhaupt, Martin: Veritas amoris. Die „Tristan"-Konzeption Gottfrieds von Strassburg, Frankfurt a.M., u.a.: 1992. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur: Bd. 30)

Tomasek, Tomas: Die Utopie im ‚Tristan' Gotfrids von Strassburg. Tübingen: 1985. (= Hermaea, N.F.; Bd. 49)

Urbanek, Ferdinand: Die drei Minne-Exkurse im ‚Tristan' Gottfrieds von Strassburg. In: ZfdPh 98 (1979), S. 344-371.

Wachinger, Burghart: Zur Rezeption Gottfrieds von Strassburg im 13. Jahrhundert. In: Wolfgang Harms u. L. Peter Johnson (Hgg.): Deutsche Literatur des späten Mittelalters, Hamburger Colloquium 1973, Berlin: 1975, S. 56-82.

Wessel, Franziska: Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Strassburg „Tristan und Isolde", München: 1984. (= Münstersche Mittelalter-Schriften; Bd. 54)

Voss, Rudolf: Die deutschen Tristan-Romane des Spätmittelalters – Variationen eines problematischen Themas. In: Xenja von Ertzdorff (Hg.): Tristan und Isolt im Spätmittelalter, Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 3. bis 8. Juni 1996 an der Justus-Liebig-Universität Giessen, Amsterdam – Atlanta: 1999, S. 331-354. (= Chloe. Beih. z. Daphnis; Bd. 29)

Internet

Hompage de Gruyter-Verlag: http://www.degruyter.com/

Mhd. Begriffsdatenbank: http://www.mhdbdb.sbg.ac.at:8000/

Lo Zingarelli (2012): http://www.dizionari.zanichelli.it/

V. Anhang

V.1 Charakteristika der Pflanzenwunder

1.1 Kerntexte

Eilhart von Oberge (1175/80)

„Twining branches“	Der König lässt einen Rebstock auf Tristrands und einen Rosenbusch auf Ysaldes Grab pflanzen, die Pflanzen verschlingen sich und können durch nichts getrennt werden	
Textstelle	H, V. 9446	
Grab	Ein Grab	
Pflanzen	Tristrand	Rebstock
	Ysalde	Rosenbusch
Beschädigung	Implizierte Gefahr	
Besonderes	Hörensagen	
Ausdeutung	Untrennbarkeit, Wirkung und Kraft des Trankes	

„Twining branches“	Der König lässt einen Rebstock auf Tristrands und einen Rosenbusch auf Ysaldes Grab pflanzen, die Pflanzen verschlingen sich und können durch nichts getrennt werden	
Textstelle	D 9731ff.	
Grab	Ein Grab	
Pflanzen	Tristrand	Rebstock
	Ysalde	Rosenbusch
Beschädigung	Implizierte Gefahr	
Besonderes	Hörensagen	
Qualitäten	Der Rebstock ist „edelin“	
Ausdeutung	Untrennbarkeit, Wirkung und Kraft des starken Trankes	

„Twining branches“	Rosenbäume werden an zwei Enden auf das Grab gestossen, Äste und Blätter verweben und verwachsen sich fest ineinander, so dass sie nicht mehr unterscheidbar sind
Textstelle	Variante B 9738ff.
Grab	Ein Grab
Pflanzen	Zwei Rosenbäume
Beschädigung	Implizierte Gefahr
Besonderes	Hörensagen, Marke lässt ein Epitaph anfertigen
Qualitäten	Äste und Blätter, scharfe Dornen
Ausdeutung	Untrennbarkeit, Wirkung und Kraft des Trankes

Gottfried von Strassburg (>1210)

„Twining branches“	Findet nicht statt, Ähnlichkeit: Verstrickung der Liebenden im Baumgarten
Textstelle	V. 18195ff.

Ulrich von Türheim (<1234)

„Twining branches“	Der König setzt einen Rosen- und einen Rebstock auf die Gräber, die Pflanzen verschlingen sich unter und über der Erde	
Textstelle	V. 3478	
Grab	Zwei Gräber	
Pflanzen	Tristan	Rosenstock
	Ŷsôt	Rebe
Besonderes	Motiv in drei Teile zerstückelt, der König selber setzt die Pflanzen	
	Liebe(sakt) nach dem Tod, Transport der Gräber vom Kloster ins Münster	
Qualitäten	Verschlingen	
Ausdeutung	Akzent liegt auf der Treue	

Heinrich von Freiberg (>1280)

„Twining branches“	Der König lässt einen Rosen- und einen Rebstock setzen, die Pflanzen verschlingen sich unter und über der Erde	
Textstelle	V. 6753ff.	
Grab	Zwei Gräber	
Pflanzen	Tristan	Rose
	Ysot	Rebe
Besonderes	Der König lässt die Pflanzen setzen	
	Wurzeln wachsen ins Herz hinein, weil der Trank nach wie vor wirkt	
Qualitäten	Zwanghaftigkeit und Gewalt	
Ausdeutung	Zwang, mariologisch-christologische Allegorese im Epilog	

Albrechts *Jüngerer Titurel* (<1272/1294)

„Twining branches“	Zwei Reben wachsen aus den Mündern Siguns und Tschinotulanders
Textstelle	Str. 5868
Grab	Ein Grab
Pflanzen	Zwei Reben
Besonderes	Das Grab wird später überführt
Qualitäten	Die Reben „Adribente“ sind grün wie „Achmardi“ und trotzen jeder Witterung
Ausdeutung	Pflanzenwunder als Ausdruck der Treue der Liebenden

1.2 Ergänzende Texte

Maries de France Lai vom *Chievrefoil* (um 1160/70)

„Twining branches“	Vergleich zweier Liebender mit einem Haselstrauch, um den sich ein Geissblatt rankt		
Textstelle	V. 68ff.		
Pflanzen	Tristram	Hasel	(Steht nicht explizit im Text,
	Reïne	Geissblatt	ist aber wahrscheinlich)
Beschädigung	Keine, aber im Fall wartet der Tod		
Besonderes	Tristram erwartet seine „reïne“ und schneidet einen Stock als Zeichen zurecht, dabei sinniert er sehnsüchtig über seine Gefühle		
Qualitäten	Umschlingen		
Ausdeutung	„Bele amie, si est de nus:/Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus.“ (V. 77f.)		

Bruder Robert: *Tristrams Saga ok Ísondar* (1226)

„Twining branches“	Eine Eiche oder ein anderer Baum sprosst von den Gräbern auf, Vereinigung der Zweige an der Dachspitze oben
Textstelle	Cap. CI
Grab	Zwei Gräber
Hindernis	Kirche
Pflanzen	Zwei Eichen oder andere Bäume
Besonderes	Tristrams Gattin Isodd lässt die Liebenden getrennt platzieren
Qualitäten	Aufsprossen, Höhe der Bäume
Ausdeutung	Grösse, Stärke und Kraft der Liebe

Prosatristan (1484)

„Twining branches“	Die Rebe und Rose werden auf den Leichnam der Toten gesetzt, die Ranken wachsen so zusammen, dass sie durch nichts zu trennen wären.	
Textstelle	Z. 5163ff.	
Grab	Ein Grab/Sarg	
Hindernisse	Implizierte Gefahr	
Pflanzen	Tristrant	Weinrebe
	Ysalde	Rosenstock
Besonderes	Hörensagen	
Qualitäten	Enges Zusammenwachsen der Ranken	
Ausdeutung	Untrennbarkeit, Wirkung und Kraft des Trankes	

Antipatros von Thessalonike: *Platane und Weinstock* (Augusteische Zeit)

„Twining branches“	Die Rebe umrankt/stützt die Platane und schmückt sie mit ihren Blättern	
Textstelle	*Anthologia Graeca.* Buch IX-XI, S. 142f.	
Pflanzen	Ich (männlich)	Platane
	Frau	Weinstock
Besonderes	Epigramm	
	Wechselwirkung, zuerst war die Platane kräftiger, jetzt stützt die Rebe	
Qualitäten	Rebe	Laub der Rebe als Schmuck, Trauben
	Platane	Ehemals grüne Zweige, jetzt dürr
Ausdeutung	Ideale Geliebte, die bis zum Ende die Treue hält	

1.3 Deirdre und Naoise

Theophilus O’Flanagan (1808)

„Twining branches“	Aus den zwei Eibenstöcken, mit denen die Toten ins Grab gepfählt worden sind, wachsen zwei Bäume und umarmen sich über der Kathedrale von Armagh
Textstelle	Zit. n. Stokes u. Windisch, S. 118
Grab	Zwei Gräber
Hindernis	Kathedrale von Armagh
Pflanzen	Zwei Eiben
Besonderes	Die Toten finden sich zunächst immer wieder in einem Grab vereint Conchobar ordnet die Trennung der Toten und Pfählung an
Qualitäten	Höhe
Ausdeutung	Beständigkeit

Alexander Carmichael/John Macneill (16. März 1867)

„Twining branches“	Zwei Pinien-/Föhrenäste wachsen jeweils vom Grab (nicht „out of“!) und verflechten sich über dem See
Textstelle	S. 108ff.
Grab	Zwei Gräber
Hindernis	See
Pflanzen	Zwei Pinien/Föhren
Beschädigung	Conchobor lässt die Äste zwei Mal abhacken
Besonderes	Der König lässt die Tote aus dem Grab heben und auf der anderen Seeseite beerdigen Die neue Frau des Königs verbietet die Verfolgung der Toten
Qualitäten	Die Äste sind „jung“ (3x)
Ausdeutung	Agilität der Liebe?

1.4 Rezeption bei Joseph Bédier

Joseph Bédier: *Le roman de Tristan et Iseut* (1900)

„Twining branches“	Findet nicht statt	
	Vom Grab Tristans aus rankt sich die Hecke über die Kapelle in Iseuts Grab/Bett hinein	
Textstelle	S. 51, S. 183	
Grab	Zwei Gräber	
Hindernis	Kapelle	
Pflanzen	Tristan	Brombeerstrauch
Beschädigung	Die Einwohner schneiden die Staude drei Mal ab	
	Der König verbietet das Schneiden	
Besonderes	Getrennte Gräber nicht begründet	
	Nur eine Pflanze, Brombeerstrauch	
	Bewegung in Iseuts „Bett“ hinein, erotisch/nekrophile Note	
	Dornen wegsubtrahiert	
Qualitäten	Grün (2x), beblättert, starke Äste, duftende Blüten (2x), beharrlich	
Ausdeutung	„Merveille“ (Sicht des Volkes), Pflanze ohne Dornen (im Vergleich)	

MS 103 (15. Jhd.)

„Twining branches“	NICHT VORHANDEN Oberstes Stück der Pflanze rankt sich aus Tristans Grab heraus über die Kapelle in Yseults Grab hinein
Textstelle	Zit. n. ebd.: *Le Roman de Tristan par Thomas,* Bd. 2, S. 394
Grab	Zwei Gräber
Hindernis	Kapelle
Pflanzen	Tristan Brombeerstrauch
Beschädigung	Der König lässt die Staude drei Mal abschneiden
Besonderes	Getrennte Gräber nicht begründet Nur eine Pflanze, Brombeerstrauch
Qualitäten	Schön (2x), grün, beblättert
Ausdeutung	„Miracle“ (Schlusssatz, Erzähler)

V.2 Achmardi

2.1 Fünf Belegstellen in Wolframs von Eschenbach *Parzival*

1. In den Diensten des Baruc: Gahmurets Waffenrock und Umhang (1. Buch)

nu erloubt im daz er müeze hân
ander wâpen denne im Gandîn
dâ vor gap, der vater sîn.
der hêrre pflac mit gernden siten
ûf sîne covertiure gesniten
anker lieht hermîn:
dâ nâch muos ouch daz ander sîn,
ûf dem schilt und an der wât.
noch ***grüener denne ein smârât***
was geprüevet sîn gereite gar,
und nâch dem ***achmardî*** var.
daz ist ein sîdîn lachen:
dar ûz hiez er im machen
wâpenroc und cursît:
ez ist bezzer denne der samît.
hermîn anker drûf genaet,
guldîniu seil dran gedraet. (*Parz.* 14,12ff.)

2. Vor Patelamunt: Gahmurets Waffenrock (1. Buch)

sîn ors von îser truoc ein dach:
daz was vür slege des gemach.
dar ûf ein ander decke lac,
ringe, diu niht swaere wac:
daz was ein grüener samît.
sîn wâpenroc, sîn cursît
was ouch ***ein grüenez achmardî:***
daz was geworht dâ ***ze Arâbî.*** (*Parz.* 36,23ff.)

3. Vor Kanvoleiz: Besonderes Gold in Gahmurets Waffenrock (2. Buch)

Sîn wâpenroc was harte wît:
ich waene keinen sô guoten sît
iemen ze strîte vuorte;
des lenge den teppech ruorte.
ob ich in geprüeven künne,
er schein als ob hie brünne
bî der naht ein queckez viur.
verblichen varwe was im tiur:
sîn glast die blicke niht vermeit:
ein boesez ouge sich dran versneit:
mit golde er gebildet was,
daz zer muntâne an Kaukasas
ab einem velse zarten
grîfen clâ, die ez dâ bewarten
und ez noch hiute aldâ bewarent.
von Arâbî liute varent:
die erwerbent ez mit listen dâ
(sô tiurez ist ninder anderswâ)
und bringentz wider ***ze Arâbî,***
dâ man diu ***grüenen achmardî***
wurket und die phellel rîch.
ander wât ist der vil ungelîch. (Parz. 71,7ff.)

4. Der Gral (5. Buch)

nâch den kom diu künegîn.
ir antlütze gap den schîn,
si wânden alle ez wolde tagen.
man sach die maget an ir tragen
pfellel von Arâbî.
ûf einem ***grüenem achmardî***
truoc si den wunsch von pardîs,
bêde wurzeln unde rîs.
daz was ein dinc, daz hiez der Grâl,
erden wunsches überwal.
Repanse de schoy si hiez,
die sich der grâl tragen liez.
der grâl was von sölher art:
wol muose ir kiusche sîn bewart,
diu sîn ze rehte solde pflegen:
diu muose valsches sich bewegen. (*Parz.* 235,15ff.)

5. Schluss: Feirefiz sieht den Gral nicht (16. Buch)

der heiden vrâgte maere,
wâ von diu goltvaz laere
vor der tafeln wurden vol.
daz wunder im tet ze sehen wol.
dô sprach der clâre Anfortas,
der im ze gesellen gegeben was,
‘hêr, sehet ir vor iu ligen den grâl?’
dô sprach der heiden vêch gemâl
‘ich ensihe niht wan ein ***achmardî:***
daz truoc mîn juncvrouwe uns bî,
diu dort mit crône vor uns stêt.
ir blic mir in daz herze gêt. (*Parz.* 810,3ff.)

2.2 Neun Belegstellen in Albrechts *Jüngerem Titurel*

1. Gahmurets Tod (*JT.* 991)

Dar uf wart er gestrecket mit grozer jamers pine.
ich wen, er wart verdecket mit einem ***edeln, tiuren achmardine.***
sehs glas lank, gar luter sam di sunne,
di trůc man vur der bare. man sagte mir, daz balsem darinne brunne

2. Achtzig Jungfrauen, Ekunat verspricht Tschinotulander Hilfe bei Artus (*JT.* 1451)

Ir cleider kostericher funt was vremde manger hande
ciglat, purper, samit, punt, timit, rosat, palkin man da erkande,
pfelle, schamlat, ***achmardin*** si wol da zierte,
gra hermin zobel borten und zindale drunder wol diu kleit furrierte.

3. Tschinotulanders Kleider (*JT.* 1537)

Zwo vil riche vedere, gar luter hermine,
der hete man ietwedere bedakt mit einem ***gru(e)nem akmardine,***
da gein ein baldikin gesniten tiure,
der gleste gen der sunnen, als ob er wer gezuckt zu einem fiure.

4. Gesandtschaft des Königs von Marroch: Farbenpracht des Zuges (*JT.* 2351)

Der wat von salomander und ***liehte achmardine,***
der blicke sam ein zander schein ob mangem tiuren baldikine,
von sarantasme und ciclad der wæte,
dar inne chom di menge. sus gie do rat gen rate mit uber ræte.

5. Auftritt des Königs von Marroch (*JT.* 2358)

Alein der kunic wol riten gesellen sunder mahte.
lank, breit unde witen fůrte man ob im von richer slahte
ein ***achmardin*** durch ougen kraft zu gebene,
di schefte lignum aloe. viere fursten kint in trůgen da mit swebene.

6. Reichtum der babylonischen Brüder (*JT.* 3378)

Vil turne witer kamere von ***gru(e)nen ackmardinen.***
uzerhalp von samere, des glast gab berg und wolken wider schinen,
alsam diu sunne tůt mit abent ro(e)ten.
diu knopfe lieht karfunkel, die taten nahtes bůz den vinster no(e)ten.

7. Zeltstadt der zehnten Schar (*JT.* 3383)

Der edel smac solch wæzen gap mit kraft der richen,
ob alle kramer sæzen an einer stat, iz kund im niht gelichen!
al daz selbe ir palas was begarwe,
gefurrieret innerthalben mit ***ackmardin in smarak gru(e)ner varwe.***

8. Drei besondere Kämpfer (*JT.* 3777)

Ir einer fůrte ***gru(e)ne,*** daz nie kein ***achmardine***
so lieht wart wals der ku(e)ne, der ander gar in himel varwem schine
als der saphir mit ciclade geblewet,
der dritt in swarzer varwe. Der blawe was mit berlin gar durch grewet.

9. Beerdigung von Sigune und Tschinotulander (*JT.* 5868)

Zwo reben uz Adribente sich uz dem sarke wunden,
gruen als akmardente sach man si wachsen uz ir beider munden,
zeberge hoch sich die geslozzen vlahten,
getoldet sunder blichen, daz rifen, keld ir varwe nie geswahten.

Zusammenfassung

Nach dem Tod von Tristan und Isolde am Ende ihrer Geschichte winden sich in verschiedenen Gestaltungen des Stoffes aus den Gräbern der Liebenden zwei Pflanzen, meist handelt es sich um Rose und Rebe, und umschlingen einander. Das Finale illustriert das Wesen dieser besonderen Liebe in einem apotheotisch anmutendem Bild. Unter dem Titel „Schlussbilder. Studien zur Ausgestaltung und interpretatorischen Relevanz des Romanschlusses in mittelalterlichen *Tristan*-Versionen“ werden in dieser Diplomarbeit ausgewählte Beispiele untersucht.

Die Arbeit ist in drei Schritten aufgebaut. Vorderhand finden sich im theoretischen Teil stoffliche, motivische und begriffliche Grundlagen zusammen gestellt. Als Ausgangspunkt dient *Le roman de Tristan et Iseut* des profunden Kenners der Materie Joseph Bédier, der auf der Suche nach dem „Urroman“ eine Gesamtschau der wichtigen Versionen aus der Sicht der Rezeption um 1900 anbietet. Das einprägsame Bild von den Pflanzen, die sich am Ende der Geschichte aus den Gräbern zweier Liebender winden und einander umschlingen, gehört zum internationalen Erzählinventar: Mit Stith Thompsons *Motif-Index of Folk Literature* und weiterer Indexe soll das Motiv „twining branches grow from graves of lovers“ (E631.0.1.) systematisch erfasst werden. Ausgewählte Beispiele wie Maries de France Lai vom *Chievrefoil* oder die Geschichte von Deirdre und Naoise runden diese Ausführungen ab. Im zweiten Teil steht die Ausgestaltung der Schlussbilder zur Diskussion. Eilharts von Oberge *Tristrant,* Gottfrieds von Strassburg Torso und die Vervollständigungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg bilden die Grundlage der Textanalyse, Albrechts von Scharfenberg Adaption des Pflanzenwunders im Gralsroman *Jüngerer Titurel* erweitert den Wirkungskreis. „Giù le maschere e i veli. – Apoteòsi!” Mit dieser angemahnten Apotheose im dritten Akt von Giuseppe Verdis *Falstaff* klingt die Interpretation mit einem Abstecher ins Musiktheater aus.

„Twining branches“ rundet in unterschiedlicher Ausgestaltung das tödliche Ende der Geschichte eines besonderen Liebespaares ab. Dieser wesentliche Baustein, der in seiner Relevanz die Beständigkeit und Treue in der Liebe über den Tod hinaus bis hin zur Deutung als Apotheose versinnbildlicht, ist in der Forschung erstaunlicherweise gar nicht oder nur kurz abgehandelt worden.

Lebenslauf

Mein Name ist Isabelle Aberegg, ich bin als Tochter von Heinz und Ursula Aberegg in Bern geboren und in der Bundeshauptstadt aufgewachsen. Dort habe ich die Schulzeit und die berufliche Erstausbildung an der Wirtschaftsmittelschule der Stadt Bern zur kaufmännischen Angestellten absolviert, sowie berufliche Erfahrungen gesammelt. In weiterer Folge habe ich mit wohlwollender Unterstützung meiner Eltern auf dem zweiten Bildungsweg die Eidgenössische Matura erlangt. Diese prägende Zeit bleibt nicht zuletzt aufgrund des engagierten Lehrerkollegiums in positiver Erinnerung. Auf einen längeren Aufenthalt in Irland folgt an der Universität Bern die Absolvierung des Grundstudiums in Germanistik und Anglistik.

Ein Erasmus-Austauschprogramm hat mich nach Wien geführt. An der Wiener Schule hat sich die Liebe zur mittelalterlichen Literatur und u.a. zu Gottfrieds *Tristan* entfaltet. Studien bei den Professoren Birkhan, Reichert (Vorlesung *Tristan!*), Schmidt-Dengler und Meyer, der die Diplomarbeit betreut hat, bilden die Basis meines Wissens in der Germanistik, Skandinavistik und Keltologie und haben mein Gesichtsfeld enorm erweitert. Dafür bin ich dankbar. Zwei Tutorien in mittelalterlicher Grammatik und Literatur habe ich geleitet und in anderen Bereichen gearbeitet.

Das reichhaltige Kulturleben in Wien ist zu einem unverzichtbaren Bestandteil meines Lebens geworden. Hier habe ich die Welt des Musiktheaters überhaupt erst kennen und bald lieben gelernt, was mich auch zu den Bayreuther Festspielen geführt hat. Inzwischen bin ich mit dem Freundeskreis verwachsen, der das Andenken an den Wiener Avantgardedichter Konrad Bayer hochhält. Diesen besonderen Menschen in der Konrad-Bayer-Gesellschaft fühle ich mich verbunden. Der letztes Jahr verstorbene Philosoph Uli Einhaus, einer der belesendsten Menschen, die ich bis anhin gekannt habe, fehlt.

Ich freue mich nun auf die Fortführung meiner Studien zum *Tristan* in Form einer Dissertation. Ansonsten stehe ich mitten im Leben, die Zukunft ist offen, der Schweiz bleibe ich verbunden.