

›OUWÊ, ICH ARMER MARKE!‹

Überlegungen zur heldenepischen Emotion
im ›Tristan‹ Ulrichs von Türheim.

Cordula KROPIK (Jena)

I

Am Ende des ›Tristan‹ Ulrichs von Türheim¹ wird Folgendes berichtet: Als Marke von der Flucht seiner Gattin Isolde erfährt, setzt er ihr sofort nach. Noch während der Verfolgungsfahrt erreicht ihn die Nachricht von ihrem Tod an der Bahre seines Neffen Tristan. Zutiefst erschüttert und innig klagend setzt er die Reise fort; und als er das tote Paar schließlich Seite an Seite im Münster der Stadt Karle liegend findet, steigert er seine Klage zu einem dreifachen ›ouwê‹:

*ist diz Ysôt und Tristan?
ouwê, daz ich ie wart geborn!
ouwê, wie habe ich sie verlorn!
ouwê ich armer Marke!*

(UTr 3486–3489)

Markes Worte lassen aufhorchen: klingt in ihnen die Klage des ›armen Dietrich‹ an? Als besonders zwingend erscheint die Parallele zu Dietrich von Bern zunächst ja nicht. Dietrichs Klage ist die Klage dessen, der alles verloren hat. Es ist die Klage des aus seinem Erbland Vertriebenen, die Klage des notorisch glücklosen Kriegers und Gefolgsherren, die Klage dessen, der die Schlacht gewinnt, dabei aber so verheerende Verluste erleidet, dass die Hoffnung auf eine vollständige Restitution der eigenen Herrschaft erlischt. Dietrichs Klage ist also mit einem Geschick verbunden, das mit seinem Sieg auch seinen Lebenssinn zunichte macht.² Dieselbe Klage nun aus dem Munde Markes zu hören, erscheint merkwürdig unpassend – und zwar nicht nur, weil sein Verlust mit dem Dietrichs nicht zu vergleichen ist, sondern auch, weil seine Person eigentlich gar nicht zur Debatte steht. In der Geschichte Tristans und Isoldes, die mit dem fatalen Minnetrank begann und mit dem Tod der Liebenden endet, ist Marke nur eine Nebenfigur. Vor dem Hintergrund von Tristans Tod und Dietrichs Desaster könnte seine Klage geradezu als Anmaßung erscheinen: Sie degradiert den Liebestod zum bloßen Anlass seines eigenen Leids und steigert das Los des gehörnten Ehemanns und betrogenen Onkels in die Dimension von Dietrichs verheerendem Verlust.

¹ Ulrich von Türheim, ›Tristan‹, hg. von THOMAS KERTH (ATB 89), Tübingen 1979.

² Das Scheitern im Gelingen macht die tragische Dimension von Dietrichs Unheil aus. Meine Vorstellungen von der Grundfabel und vom Dietrichbild der Sage entsprechen weitgehend dem klassischen Aufsatz von H. KUHN, Hildebrand, Dietrich von Bern und die Nibelungen, in: Ders.: Text und Theorie. Kleine Schriften Bd. 2, Stuttgart 1969, S. 126–140, 360 f.

Die Verbindung mit dem Schicksal des ›armen Dietrich‹ ist Marke offenkundig so wenig angemessen, dass man geneigt ist, sie als Fehlsoziation zurückzuweisen. Es erscheint erst einmal plausibler, dass Marke, indem er sich als *arm* bezeichnet, ganz allgemein den Auswirkungen seines Verlustes Ausdruck verleiht: *Arm* zu sein, bedeutet ja zunächst einmal nur, sich in einem irgendwie bedauernswerten Zustand zu befinden, eine seelische Verletzung oder eine Herabminderung des gesellschaftlichen Status erlitten zu haben.³ In diesem Sinne *arm* ist Marke nicht nur wegen des Schmerzes über den Tod von Gattin und Neffen, sondern auch, weil er mit seiner Königin einen wichtigen Teil seiner herrschaftlichen Idealität verloren hat⁴ und weil mit dem nun endgültig offenbar gewordenen Ehebruch seine Ehre in Frage steht. Umso wichtiger muss es ihm in dieser Situation sein, das flüchtige Paar zu rehabilitieren. Durch seine öffentliche Klage macht er für alle sichtbar, dass er nicht Opfer eines gewöhnlichen Ehebruchs, sondern Zeuge eines schicksalhaften Geschehens wurde – seine Klage um die Toten dient mithin nicht zuletzt dem eigenen Ansehen.

Das durch Marke zur Schau gestellte Leid wird so dazu eingesetzt, die vorangegangenen Ereignisse im Sinne seiner herrschaftlichen Interessen zu interpretieren und eine reibungslose Rückkehr zur Normalität feudaler Herrschaft zu ermöglichen.⁵ Dennoch geht dieses Leid nicht in seiner kommunikativen und erklärenden Funktion auf. Denn Markes Klage gilt gar nicht in erster Linie dem üblen Geschick der Liebenden, sondern dem eigenen. Als er um die Bewandnis des Minnetranks erfährt, sorgt er sich zuerst um die Schuld, die er durch seinen grundlosen Hass gegen Tristan auf sich selbst geladen hat (UTr 3458–3465). Dann versichert er, bis zu seinem Tode *iemer jâmer haben* zu müssen (UTr 3470f.). Und später beim Begräbnis deklamiert er folgendes Lamento:

er rief dicke lûte: >ouwê!<
er sprach: >sol ich nû niemer mê
in dirre werlt iuch gesehen?
got herre, was ist mir geschehen
an disen gelieben leides?
ine weiz, wes du beides,
Tôt, wan brich mîn herze enzwei!
ouwê und heia hei,
mîn vröude in jâmer ist gedigen!
ich sihe ze grabe ligen,
daz mir nie niht sô liebez wart.<

(UTr 3531–3541)

³ Vgl. BMZ I, S. 57f. Zum Changieren des Epithetons *arm* zwischen den Bedeutungen seelischen und sozialen Verlusts in der mittelhochdeutschen Heldendichtung: J.-D. MÜLLER, Spielregeln für den Untergang, Tübingen 1998, S. 221–229.

⁴ Es gehört zu den Grundregeln der Helden- und sog. Spielmannsepik, dass eine Herrschaft ohne standesgemäße Königin defizitär ist: darauf beruht die Dynamik der Brautwerbungsdichtung, deren Schemata auch die ›Tristan-‹-Fabel motivieren.

⁵ Zusammenfassend und kritisch zur Erforschung der kommunikativen Funktion von Gefühlsäußerungen und ihrer ›gesellschaftsstabilisierende[n] Funktion‹: R. SCHNELL, Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung, FMaSt 38 (2004), S. 173–276, hier 225–230, zit. S. 226.

Eine derart extreme Bekundung des eigenen Leids dient weder der Entschuldung des toten Liebespaars noch dem Prestige des Hinterbliebenen – sie demonstriert im Gegenteil eine Unbeherrschtheit, die Markes königliche Würde untergräbt.

Der funktionale Überschuss der Leiddarstellung kann in verschiedener Weise gedeutet werden. Denkbar wäre etwa, dass er das Verhalten des ›liebenden Witwers‹ authentifizieren soll.⁶ Er zeigt, so könnte man weiter ableiten, wie das Übermaß der inneren Bewegtheit über die durch den höfischen Komment und die politische Klugheit gebotene Zurückhaltung siegt und deutet dadurch, so wäre zu schließen, auf eine Differenzierung zwischen ›Innen‹ und ›Außen‹, auf eine zunehmend facettenreiche und stärker ›subjektive‹ Figurenzeichnung hin.⁷ Alternativ wäre zu überlegen, ob Ulrichs Absicht vielleicht einfach darin besteht, das tragische Ausmaß der Liebesgeschichte hervorzuheben und ob er dies, beeinflusst durch die allgemeine Intensivierung von Emotionsdarstellungen in der Literatur seiner Zeit, eben im Übermaß von Markes persönlicher Leiderfahrung realisiert.⁸ Die Verschiebung des Schwerpunkts vom Unglück der Liebenden auf die Befindlichkeit einer Nebenfigur könnte in diesem Sinne als Signum eines neuen, eigenzwecklichen Interesses an emotionaler Innerlichkeit verstanden werden – man könnte sie allerdings auch als Fehlleistung eines etwas rührseligen Autors deuten.⁹ Für all diese Optionen indessen gilt, dass sie im Rest des Textes keine Bestätigung finden: Zwar neigt Ulrich durchaus zur »Psychologisierung« der Figuren«, doch begnügt er sich dabei mit der Benennung einiger weniger, »eindeutiger« Gefühlsqualitäten« – die psychologische Durchdringung oder auch nur die breite Ausmalung von Affekten ist seine Sache nicht.¹⁰

⁶ Die authentifizierende Funktion literarischer Gefühlsdarstellungen wird unterstrichen von ARMIN SCHULZ, *Die Verlockungen der Referenz. Bemerkungen zur aktuellen Emotionsdebatte*, PBB 128 (2006), S. 472–495, besonders S. 488–495. Vgl. dazu SCHNELL [wie Anm. 5], S. 271–275.

⁷ Dies entspräche einem Modell der Entwicklung von Emotionsdarstellungen, wie es etwa KLAUS RIDDER entwirft: K. RIDDER, *Kampfzorn. Affektivität und Gewalt in mittelalterlicher Epik*, in: *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300*, hg. von C. BERTELSMEIER-KIERST und C. YOUNG, Tübingen 2003, S. 221–248. Vgl. dazu auch E. KOCH, *Bewegte Gemüter. Zur Erforschung von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 49* (2008), S. 33–54, besonders S. 51 sowie SCHNELL [wie Anm. 5], S. 248–253.

⁸ SCHULZ spricht in Anlehnung an KARL BERTAUS Diktum des im 13. Jahrhundert stattfindenden »historischen Diskurswechsel[s] von den Feinen zu den Frommen« vom »Diskurswechsel [...] von den Feinen zu den Maßlosen, von den Affektbeherrschten zu den vom Affekt beherrschten« [wie Anm. 6], S. 489.

⁹ Vgl. dazu MECKLENBURGS ähnliche Deutung der überbordenden Emotionalität in der historischen Dietrichepik: M. MECKLENBURG, *Parodie und Pathos. Heldensagenrezeption in der historischen Dietrichepik* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 27), München 2002, besonders S. 89–126.

¹⁰ Zur Gefühlsdarstellung in Ulrichs ›Tristan‹: M. SCHAUSTEN, *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 24), München 1999, S. 248–250, hier S. 248. WACHINGER charakterisiert den Stil von Ulrichs ›Tristan‹ durch »mangelhafte oder fehlende Motivierung, [...] Betonung der konventionellen äußeren Vorgänge, Vernachlässigung der Darstellung von differenzierten seelischen Regungen«: B. WACHINGER, *Zur*

Als Reflexion über die sozialen und emotionalen Aspekte von Gefühlsäußerungen ist Markes überzogene Klage demnach wohl nicht zu lesen. Damit tritt der ›arme Dietrich‹ wieder auf den Plan: Ist der funktionale Überschuss vielleicht als eine Art intertextueller Rekurs zu erklären? Immerhin ist nicht zu übersehen, dass Markes Klage über die Selbstbezeichnung als *arm* hinaus auch alle weiteren Schlagworte mit dem traditionellen Monolog des ›armen Dietrich‹ teilt: die Nennung der toten Angehörigen – ›ist diz ;sôt und Tristan?‹ (UTr 3485) –, die Theodizee-Frage – ›got herre, was ist mir geschehen / an disen gelieben leides‹ (UTr 3534f.) –, die Verwünschung der eigenen Geburt – ›ouwê, daz ich ie wart geborn!‹ (UTr 3487) – und den Todeswunsch – ›Tôt, wan brich mîn herze enzwei!‹ (UTr 3537). Ich verweise zum Vergleich nur auf Dietrichs Klage im ›Nibelungenlied‹ – dieselben Schlagworte finden sich bekanntlich auch im ›Hildebrandslied‹ und in den historischen Dietrichepen wieder.¹¹

*er sprach: >und sint erstorben alle mine man
sô hât mîn got vergezzen, ich armer Dietrich.
ich was ein küenec hère, vil gewaltec unde rîch.<* (NL 2319,3f.)
[...]

*>Owê, lieber Wolfhart, sol ich dich hân verlorn,
sô mac mich balde riuwen, daz ich ie wart geborn!
Sigestap und Wolfwin und ouch Wolfprant!
wer sol mir danne helfen in der Amelunge lant?*

*Helpfrîch der vil küene, und ist der mir erslagen,
Gêrbart und Wichart, wie sol ich die verklagen?
daz ist an minen vreden gar der leste tac.
owê, daz vor leide nieman sterben nemac.<* (NL 2322f.)

Natürlich handelt es sich bei all diesen Schlagworten um gängige Topoi der Totenklage, aber – und darauf kommt es hier an – um Topoi, die in dieser Kombination den Kern der historischen Dietrichsage ausmachen. Sie sind die Grundlage jener verfestigten Bruchstücke von Rede und Handlung, die die Sage, so die überzeugende These HUGO KUHNs, anstelle einer geschlossenen Fabel tradiert.¹² Sie konstituieren gemeinsam das Bild des »tragisch-vergeblich, ja als verdammt [Ü]berlebenden«, auf das die Sage »zentriert« ist und das ihren eigentlichen Wiedererkennungswert begründet. Dieser Wiedererkennungswert ist es auch, der die Klage des ›armen Marke‹ auf die Klage des ›armen Dietrich‹ transparent macht: Nicht nur die Ansammlung gleicher Formulierungen, sondern auch die analoge

Rezeption Gottfrieds von Strassburg im 13. Jahrhundert, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973 (Publications of the Institute of German Studies University of London 22), hg. von W. HARMS und P. L. JOHNSON, Berlin 1975, S. 56–82, hier S. 61.

¹¹ Zur Verbreitung von Dietrichs Monolog und seiner Stellung in der historischen Dietrichsage KUHN [wie Anm. 2]. Ich zitiere: Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von KARL BARTSCH hg. von HELMUT DE BOOR, 22. revidierte und von ROSWITHA WISNIEWSKI ergänzte Auflage (Deutsche Klassiker des Mittelalters), Wiesbaden 1996.

¹² KUHN [wie Anm. 2], S. 139f.

Grundsituation lässt hinter dem Unheil und der Theodizee-Klage des Königs von Cornwall, der als ›armer Marke‹ überlebt, unweigerlich »das Unheil und die Theodizee-Klage des großen Theoderich, der als ›armer Dietrich‹ überlebt«, aufscheinen.¹³

Geht man nun deshalb davon aus, dass Markes Gefühlsausbruch tatsächlich auf die traditionelle Klage des ›armen Dietrich‹ referiert, so schließen sich zwei Fragen an. Die erste richtet sich auf das Moment des Referierens selbst, das ich eben mit Bedacht als *e i n e A r t* intertextuellen Rekurs bezeichnet habe. Der Begriff der Intertextualität ist nämlich, wie schon ein kurzer Blick auf die jüngere Forschung belegt,¹⁴ für die Beschreibung von Ulrichs Darstellung nur bedingt brauchbar. Die Klage des ›armen Marke‹ bewegt sich zwar in der Nähe von System- und Wissensreferenz,¹⁵ sie trägt zwar Merkmale von Personenzitat und Kennformulierung, von Motiv- und Szenenverweis.¹⁶ Da sie jedoch Dietrich nicht erwähnt, seine Rede nicht wörtlich wiederholt und kein besonders sagen- oder gattungstypisches Handlungsmuster reproduziert, wird ihr Referenzcharakter in diesen Kategorien nicht wirklich greifbar.¹⁷ Um ihn zu erfassen, ist der geltende Intertextualitätsbegriff mithin um eine Kategorie zu erweitern – um eine Kategorie, die ich hier vorläufig nur die des ›eindrücklichen Bildes‹ nennen will und deren Funktionsweise gleich noch näher zu erläutern sein wird.

In diesem Zusammenhang ist zweitens die Frage zu beantworten, wie sich die Dietrich-Referenz auf das Verständnis von Ulrichs Text auswirkt. Da Intertextualität gemeinhin als ein »Verfahren der Bedeutungskonstitution« gilt,¹⁸ ist ja immerhin anzunehmen, dass sie auch hier einen semantischen Mehrwert erzeugt. Dieser Mehrwert kann freilich, soviel sollte bereits verständlich geworden sein, nur jenseits der psychologischen Dimension des geschilderten Affekts liegen. Wenn die Stilisierung nach dem Vorbild des ›armen Dietrich‹ nämlich lediglich die Konsequenz hätte, Markes Klage das Ansehen bloßen Selbstmitleids zu geben, so wäre für Ulrichs Erzählung nichts gewonnen. Es scheint daher angebracht, den ›eigentlichen‹ Effekt der Stilisierung an anderer Stelle zu suchen – und diese Suche erfordert offenbar die Bereitschaft dazu, (neuzeitliche) Erwartungen an

¹³ Alle Zitate ebd., S. 139.

¹⁴ Ich beziehe mich hier insbesondere auf die zuletzt erschienene umfassende Studie von S. KERTH, *Gattungsinterferenzen in der späten Heldendichtung (Imagines mediæ aevi 21)*, Wiesbaden 2008, hier besonders S. 16–27 und 39–115.

¹⁵ Das heißt, sie bezieht sich auf gattungs-, sagen- oder stofftypische Momente. Vgl. KERTH [wie Anm. 14], besonders S. 62–67 und 95–105. Dazu auch M. PFISTER, *Zur Systemreferenz*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft)*, hg. von U. BROICH und M. PFISTER, Tübingen 1985, S. 52–58.

¹⁶ KERTH [wie Anm. 14] leitet diese Kategorien ab von U. BROICH, *Formen der Markierung von Intertextualität*, in: BROICH / PFISTER [wie Anm. 15], S. 31–47.

¹⁷ Die Referenz ist also in diesen Kategorien nicht hinreichend markiert (vgl. BROICH [wie Anm. 16]). Am deutlichsten ist noch der Verweis auf die typisch heldenepische Verwandtenklage: dazu unten mehr.

¹⁸ BERND SCHULTE-MIDDELICH, *Funktionen intertextueller Textkonstitution*, in: BROICH und PFISTER [wie Anm. 15], S. 197–242, hier S. 198.

psycho- und handlungslogische Stimmigkeit konsequent auszublenden. Ich möchte im Folgenden zeigen, dass die Schilderung des klagenden Königs unter dieser Voraussetzung tatsächlich eine ganz andere Deutung nahelegt. Denn die spezifische Art der Darstellung hat, so meine These, zwar insofern keinen ›Sinn‹, als sie weder eine psychologische Profilierung Markes noch eine plausible Handlungsführung anstrebt, doch erfüllt sie sehr wohl einen Zweck: den Zweck nämlich, Markes Klage zur großen Szene zu entfalten. Sie zielt also nicht in die Tiefe der Psychologie, sondern zunächst einmal nur auf die Oberfläche der sichtbaren Handlung. Sie setzt auf den Effekt des Affekts und verweist dergestalt weniger auf irgendwelche emotionalen Realitäten als auf die Wirkmächtigkeit erzählter Gefühle.

Ich wähle damit einen Zugang zur literarischen Affektdarstellung, der von den gängigen Pfaden der aktuellen Emotionsforschung abweicht.¹⁹ Er begreift die narrativ konstruierten Affekte nicht als literarische Spiegelung historischer Verhaltens- und Denkmodelle, nicht als Ausdruck kollektiver Normen oder mentalitätsgeschichtlicher Wandlungsprozesse.²⁰ Er folgt den Kritikern dieses ersten Ansatzes, sofern er die Darstellung von Affekten als ein ausdrücklich dichterisches Phänomen beschreibt, doch weicht er auch von deren Entwürfen dahingehend ab, dass er den erzählten Affekt nicht im herkömmlichen Sinne als Mittel »textueller Bedeutungsproduktion« begreift.²¹ Was an Markes überbordender Leidäußerung auffällt, ist ja gerade ihre Widerständigkeit gegen den Prozess narrativer Sinnbildung. Sie ist nicht funktional in die Handlung eingebunden und sie wirkt auch nicht charakterisierend, idealisierend oder authentifizierend. Sie lenkt im Gegenteil von der Vermittlung der Tristangeschichte ab, indem sie die ›falsche‹ Figur in den Mittelpunkt rückt und Assoziationen weckt, die mit dieser scheinbar nichts zu tun haben. Sie führt damit in den Bereich einer Narration, die ihren Stoff nach besonders eindrücklichen Vor-Bildern gestaltet. Diese Bilder entwickeln im Text eine Eigendynamik, die sich einem sinnvollen Verständnis der Handlung zunächst widersetzt – und dabei auf eine eigentümliche Weise doch wieder Sinn stiftet.

Interessant ist dieses Phänomen nicht zuletzt deshalb, weil es sich gerade in Ulrichs ›Tristan‹ findet; in einem Text also, der sowohl stofflich als auch erzähltechnisch eine Schnittstelle zwischen höfischem und heldenepischem, mündli-

¹⁹ Umfassende Übersichten zur Forschungslage erarbeiten SCHNELL [wie Anm. 5] und KOCH [wie Anm. 7].

²⁰ Zu diesem Ansatz, seiner Geschichte und seiner Problematik SCHNELL [wie Anm. 5], besonders S. 173–192, 216–225, KOCH [wie Anm. 7], S. 39–51.

²¹ SCHULZ [wie Anm. 6], S. 489. Auch der bisher wohl schärfste Angriff auf den Versuch, durch die Analyse literarischer Texte einen Beitrag zur Erforschung der »Geschichte der Gefühle« zu liefern (so I. KASTEN in ihrer Einleitung zu: Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, hg. von C. S. JAEGER und I. KASTEN, Berlin 2003, S. XVIII), geht davon aus, dass literarisch dargestellte Affekte narrativ Sinn vermitteln: K. PHILIPOWSKI, Wer hat Herzeloyses Drachentraum geträumt? *Trüben, zorn, haz, scham und nit* zwischen Emotionspsychologie und Narratologie, PBB 128 (2006), S. 250–274, besonders S. 267–274.

chem und schriftlichem Erzählen markiert. Sein Anliegen ist es, den höfischen ›Tristan‹-Roman Gottfrieds von Straßburg abzuschließen, doch tut er dies auf der Basis des stark heldenepisch geprägten, die ›spielmännische‹ Linie des Stoffes repräsentierenden ›Tristrant‹ Eilharts von Oberg.²² Er ersetzt die hochgradig ästhetisierte Literatursprache Gottfrieds durch einen schlichten, an die Oralität angelehnten Stil,²³ erzählt seine Geschichte aber zugleich in jener ›psychologisierenden‹ und ›konkretisierenden‹ Weise, die für die Literatur des 13. Jahrhunderts typisch ist.²⁴ Seine Tendenz zur Stilisierung des Stoffes nach dem Vorbild bildkräftig-emotionsgeladener heldenepischer Szenen²⁵ steht so als Beleg für die gattungs- und medienübergreifende Rezeption heldenepischer Erzähltraditionen im 13. Jahrhundert.

II.

Wie also wird hinter Markes Klage der ›arme Dietrich‹ sichtbar und wie wirkt sich dieses Sichtbarwerden auf Ulrichs Text aus? Ausgangspunkt ist, wie bereits angedeutet, ein eindrückliches Bild: Das Bild des um seine Angehörigen trauernden, tragisch überlebenden Siegers. Um die prägende Kraft dieses Bildes für Ulrichs Darstellung zu veranschaulichen, vergleiche ich es zuerst mit ihrer stofflichen Vorlage, dem ›Tristrant‹ Eilharts von Oberg.²⁶

Bei Eilhart befindet sich Marke wohl noch in Cornwall,²⁷ als er vom Tod Tristans und Isoldes und von der Bewandnis ihrer Liebe erfährt. Marke reagiert auf die Nachricht mit einer längeren Rede. Er bedauert, nichts vom Minnetrank ge-

²² Eilhart gilt in der Forschung weithin als Haupt- bzw. einzige Quelle Ulrichs. Vgl. P. STROHSCHNEIDER, Ulrich von Türheim, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters, 2VL 10, Sp. 28–39, hier Sp. 32. WACHINGER plädiert wegen der erheblichen Abweichungen für eine nicht erhaltene französische Vorlage ([wie Anm. 10], S. 60f.). Diese Annahme ist freilich nicht notwendig, wenn man Ulrich ein freies, an die Konventionen heldenepischer Mündlichkeit angelehntes Nacherzählen zugesteht: vgl. K. GRUBMÜLLER, Probleme einer Fortsetzung. Anmerkungen zu Ulrichs von Türheim ›Tristan‹-Schluß, ZfdA 114 (1985), S. 338–348, hier S. 342.

²³ WACHINGER spricht von »typische[n] Stilzügen einer primitiven, der Mündlichkeit nahestehenden Erzählkunst, wie sie für eine französische Version des frühen spielmännischen Tristanromans wohl vorstellbar wären« und bewertet diese Stilzüge im Vergleich zu Gottfried als »eine Reduktion in Richtung auf eine primitivere Erzähltechnik« und als »Zurückfallen im Denkstil« ([wie Anm. 10], S. 61, 64). Der stilistische Unterschied gegenüber Gottfried begründet den Ruf von Ulrichs ›Tristan‹ als ›schlechte‹ Literatur: Vgl. A. SCHULZ, Die Spielverderber. Wie ›schlecht‹ sind die ›Tristan‹-Fortsetzer? in: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 51 (2004), S. 262–277, besonders S. 267.

²⁴ So SCHAUSTEN [wie Anm. 10], S. 248–250.

²⁵ Dass es sich tatsächlich um eine Tendenz handelt, die Ulrichs Text auch über die Klageszene des ›armen Marke‹ hinaus prägt, machen die zwei Beispiele deutlich, die ich im Nachtrag darstelle.

²⁶ Ich zitiere den Text der Handschrift H nach der Ausgabe: Eilhart von Oberg, Tristrant, Edition diplomatique des manuscrits et traduction en français moderne avec introduction, notes et index par DANIELLE BUSCHINGER (GAG 202), Göttingen 1976.

²⁷ Da Eilhart keinen Ort erwähnt (ETr 9464f.), hat man sich Marke an seinem ›unmarkierten‹ Aufenthaltsort, das heißt, ›zu Hause‹ vorzustellen.

wusst zu haben und meint, dass es eine Dummheit von den beiden gewesen sei, ihm nichts von ihrer zwanghaften Liebe gesagt zu haben. Er versichert, dass er sie immer gern bei sich behalten hätte und dass es ihm leid tue, Tristan vertrieben zu haben. Schließlich beteuert er, dass er den Liebenden, wenn sie nur noch am Leben wären, sein ganzes Königreich überlassen würde. Daraufhin macht er sich auf den Weg nach Karke (ETr 9466–9497). Dann heißt es knapp:

*dick er tür schwür,
im geschäch nie so laid.
do fürt er sie bayd
mit im ze land über se.
ich waiß nit sagen me,
wenn daß sy wurden begraben
mit grossen clagen.*

(ETr 9500–9506)

Für Eilhart ist die Geschichte offenbar mit dem Tod Isoldes beendet. Markes Rolle beschränkt sich darauf, ein Schlusswort zu sprechen und für ein angemessenes Begräbnis zu sorgen. Die Darstellung seiner Gefühle erschöpft sich im trockenen Hinweis *dick er tür schwGr / im geschäch nie so laid* (ETr 9500f.).²⁸

Ulrich, der generell zur »erzählerischen Anreicherung der Geschichte« neigt,²⁹ baut die Handlung auf der Basis dieses Hinweises neu auf. Er rückt Markes Leid ins Zentrum einer Szene, die insgesamt vom Ton der Klage bestimmt ist. Dafür integriert er die bei Eilhart unverbunden nebeneinander stehenden Elemente von Rede und Handlung in einen bündigen Ablauf. Während Eilharts Marke erst redet und dann handelt, den Tod der Liebenden zuerst entschuldigend kommentiert und sie danach trauernd heimholt, fließen Kommentar und Handlung bei Ulrichs Marke unter dem Vorzeichen der Ich-bezogenen Klage zusammen. Sich schon auf dem Schiff befindend, versichert er *jaemerlichen* seine Unkenntnis der Vorgeschichte (UTr 3454–3457) und gesteht, durch sein Verhalten Schuld auf sich geladen zu haben (UTr 3458–3461). Dabei gestaltet Ulrich die bei Eilhart recht steif wirkende Rede lebhafter, indem er sie stärker persönlich ausrichtet und sie um eine Reihe von Klagerufen ergänzt.³⁰ Danach eilt Marke weinend

²⁸ Auch dabei handelt es sich kaum um ein »subjektives« Gefühl, denn es gibt nur den äußeren Verlust an: Marke hat seinen engsten Verwandten und Thronfolger verloren. In diesem Sinne ist auch seine Äußerung *>ich ließ iuch lüt und land / und all min küngrich / ymmer aigenlich, / daß ir während gesund!<* (ETr 9494–9496) zu verstehen: Was auf den ersten Blick als Ausdruck des emotionalen Werts erscheint, den die Toten für Marke hatten, wird zu einer objektiven Feststellung, wenn man bedenkt, dass Tristan ohnehin Markes Erbe war. Bei Ulrich hingegen ist von der Thronfolge keine Rede – erst dadurch verweisen seine Worte auf ein Inneres: *>wan vunde ich iuch noch lebende / ich waere iu iemer gebende / swes sô iuh geluste.<* (UTr 3463–3465)

²⁹ SCHAUSTEN [wie Anm. 10], S. 250.

³⁰ Dies wird im direkten Vergleich ohne weiteres deutlich: *do clagt er eß ymmer mer, / daß er eß nit wist in zÿtt* (ETr 9474f.) – *>ouwê mir iemer unde ouwê!<* / *Marke jaemerlichen sprach, / >dô diu unsaelde in geschach, daz mir daz nieman seite!<* (UTr 3454–3457) *>got waißt wol, ich het lieblich / die künigin Ysalden / ymmer gern gehalten / und Tristand minem neffen / daur umb daß der regen mit mir wâr stättlich beliben.*

und händeringend nach Karke (UTr 3466–3479), steht als ›armer Marke‹ an der Bahre (UTr 3485–3489), veranlasst trauernd die Rückführung der Leichen (UTr 3490–3508) und lässt sie schließlich wehklagend beisetzen (UTr 3509–3543). Mit der Konzentration auf Markes Leid geht eine Fokalisierung einher. Anders als bei Eilhart, wo Rede und Geschehen in distanzierendem Erzählerbericht wiedergegeben werden, folgt Ulrichs Erzähler der Perspektive Markes. Er begleitet ihn auf seinem gesamten Weg, schildert sein Leid, gibt seine Worte wieder und bettet sie in ihren situativen Kontext ein.³¹ Er referiert sogar, was Marke hört und sieht und was er zu sich selbst spricht.³² Auf diese Weise macht Ulrich das bei Eilhart nur genannte Leid als erlebtes Leid, und zwar ganz konkret als von Marke erlebtes Leid nachvollziehbar.

Der hier entstehende Eindruck der Subjektivierung wird indessen durch eine weitere Beobachtung relativiert. Es fällt nämlich auf, dass Markes Klage nicht nur in ihren zentralen Schlagworten dem Monolog des ›armen Dietrich‹ entspricht, sondern dass der gesamte Handlungsgang überdies detailgenau mit jener Szene der ›Rabenschlacht‹ übereinstimmt, in der Dietrich den Tod der Helchensöhne beklagt.³³ Dort wird berichtet, wie man Dietrich nach der Schlacht das Verschwinden der ihm anvertrauten Kinder meldet und er erschrocken fragt, ob jemand etwas über deren Verbleib wisse (RS 871–875). Dann bringt Helferic die Nachricht von ihrem Tod (RS 876–880). Dietrich eilt haareraufend zur Unglücksstelle, spricht unter hyperbolischen Trauergebärden die Klage des ›armen Dietrich‹ (RS 881–912) und kehrt später unter ebenso hyperbolischen Trauerbekundungen in die Heimat der Toten zurück (RS 1026ff.).³⁴ – Noch einmal zum Vergleich: Ulrich erzählt, wie Marke die verschwundene Isolde sucht. Als die Nachricht von ihrem Tod eintrifft, fragt er nach den Umständen des Geschehens, eilt händeringend an die Unglücksstelle, spricht dort weinend die Klage des ›armen Marke‹ und führt die Toten wehklagend in ihre Heimat zurück. Dabei folgt er zwar den Grundzügen der bei Eilhart vorgegebenen Bewegung von Ausfahrt und Rückkehr, doch konkretisiert er sie im Sinne der ›Rabenschlacht‹: Marke wird unterwegs durch die Nachricht ereilt, beginnt sofort eine Klage, die ihren Höhepunkt erreicht, als er an die Bahre der Leichen tritt und die ihn auf seinem Heimweg begleitet. Beide Szenen binden also die Klage des ›armen x‹ auf dieselbe Weise in dieselbe Raumgestaltung ein.

/ daß ich in hab vertriben, / daß sol ymmer mir sin laid< (ETr 9478–9485) – >in grözem hazze ich des heite / Tristānen āne schulde: / unseres herren gotes hulde / ich niemer mē gewinnen kan< (UTr 3458–3461).

³¹ Er berichtet immer, was ›jetzt gerade‹ geschieht und erzeugt so den Eindruck größter Nähe zum Geschehen: *dō er uf dem wāge swebete, / ime wart gesaget maere (UTr 3443f.), nū was er kōmen in die habe / gein der stat er begunde gāhen (UTr 3478f.).*

³² *dō er kōmen was sō nahen, / er hōrte vaste liuten: / >waz sol diz liuten diuten?< / Marke wider sich selben sprach. / er quam zer kirchen unde sach / die tōten uf der bāre stān< (UTr 3480–3485).*

³³ Rabenschlacht. Textgeschichtliche Ausgabe (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 2), hg. von E. LIENERT und D. WOLTER, Tübingen 2005, Str. 868–912.

³⁴ Die Bestattung findet noch auf dem Schlachtfeld statt: RS 980.

Was zunächst bloß als Subjektivierung von Eilharts Schilderung erschien, erweist sich so als Anverwandlung an die Kernszene der ›Rabenschlacht‹.³⁵ Ulrich versetzt seine Figur gewissermaßen in die Lage des ›armen Dietrich‹ hinein, indem er sie in (fast) derselben Situation weitgehend dasselbe tun, sagen und fühlen lässt. Dabei entsteht der Eindruck, dass Markes Leid und Dietrichs Leid gleichsam miteinander verschmelzen. Marke, so könnte man diesen Eindruck auch umschreiben, leidet zwar mehr als bei Eilhart persönlich unter seinem Verlust, doch sind Leid und Verlust zugleich gar nicht ›wirklich‹ seine eigenen, sondern die Dietrichs.³⁶

Der merkwürdige Verschmelzungseffekt deutet schon darauf hin, dass es nicht genügt, Ulrichs Darstellung als eine Übernahme von Bildern und szenischen Abläufen der Dietrichsage zu beschreiben. Denn Marke tut, sagt und fühlt ja nicht einfach dasselbe wie Dietrich, sondern er scheint, indem er dasselbe tut, sagt und fühlt, Dietrichs Schicksal zu teilen, ja in gewisser Weise sogar zu Dietrich zu werden. Die hier vorliegende Form von Intertextualität geht also zwar mit der Ähnlichkeit von Bildern und szenischen Abläufen einher, doch geht sie nicht in ihr auf. Es muss ein weiteres Moment hinzukommen, und dieses Moment ist insofern das entscheidende, als es erst jenen Sog auslöst, der zur Verschmelzung, oder, wie man auch sagen könnte, zur Überblendung der beiden ähnlichen Szenen führt. Worin aber besteht dieses Moment; wodurch löst es den Sog aus? Ich behaupte: Das besagte Moment ist die Emotion, oder genauer, der emotionale Gestus, in dem das Schicksal einer (literarischen / sagenhaften) Gestalt in nuce zum Ausdruck kommt. Und der Sog ist die von dieser Emotion ausgehende Faszination.

Um meine Behauptung zu begründen, möchte ich sie auf ein Phänomen zurückführen, das ich hier versuchsweise als die Präsenz des expressiven Bildes bezeichne. Ich beziehe mich darin auf ERNST CASSIRERS Beschreibung der mythischen Präsenz;³⁷ jedoch ohne implizieren zu wollen, dass sich in Ulrichs Text tatsächlich ein Moment mythischen Denkens realisierte. Was ich darstelle, ist lediglich ein ›mythisches Analogon‹ im Sinne der Annahme, dass die künstlerische Imagination aus eigener Kraft Effekte erzielen kann, die den Produkten des

³⁵ Das heißt ganz dezidiert nicht, dass die überlieferten Texte direkt zusammenhängen müssen. Zu diesem Problem gleich mehr.

³⁶ Ich wähle die scheinbar widersinnige Formulierung absichtlich, um den gleich noch weiter zu diskutierenden irrationalen Charakter des Phänomens zu betonen.

³⁷ Ich entnehme die folgenden Zitate CASSIRERS besonders eingängigem Aufsatz: E. CASSIRER, Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen [1925], in: Ders., Aufsätze und kleine Schriften (1922–1926), Text und Anmerkungen bearb. von J. CLEMENS, in: Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 16, hg. von B. RECKI, Hamburg 2003, S. 227–311. Auf CASSIRERS Hauptwerk sei in diesem Zusammenhang nur verwiesen: E. CASSIRER, Die Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken [1925], Text und Anmerkungen bearb. von CLAUDIUS ROSENKRANZ, in: Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, hg. von B. RECKI, Hamburg 2002.

mythischen Denkens in einem gewissen Maße gleichen.³⁸ Der Hinweis auf das ›gewisse Maß‹ ist dabei vor allem deshalb wichtig, weil das hier zu beschreibende Phänomen bei einem ganz gewöhnlichen Vorgang bildlichen Erinnerens ansetzt und erst in einem zweiten Schritt ins Mythosähnliche umschlägt.

Ich stelle mir den Vorgang etwa so vor: Im Zuge des Erzählprozesses findet zuerst eine Angleichung der Schilderung von Markes Klage an die Vorgänge der Dietrichsage statt. Zustande kommt sie dadurch, dass Ulrich diese Vorgänge kennt und sie – bewusst oder unbewusst – auf die ähnliche Szene überträgt. Er stützt sich dabei mit einiger Sicherheit nicht auf eine schriftliche Vorlage, kann sich vermutlich auch gar nicht auf eine solche stützen, denn die Verschriftlichung der ›Rabenschlacht‹ erfolgte zumindest in ihrer uns bekannten Gestalt erst einige Jahrzehnte nach der Abfassung des ›Tristan‹.³⁹ Ulrichs Grundlage ist demnach wohl kein bestimmtes Werk, sondern die Sage. Er reproduziert eine Szene, die man kannte und die als ›Erinnerungskern‹ der historischen Dietrichsage fest im kollektiven Gedächtnis verankert war.⁴⁰ Aus diesem Grund wäre es auch unzutreffend, seine Übernahme als die eines Erzähl- oder Handlungsschemas zu beschreiben. Denn ein ›Erinnerungskern‹ beruht nicht auf einem abstrakten Muster, sondern auf konkreten Darstellungselementen von besonders hohem Wiedererkennungswert. JOACHIM HEINZLE verweist in diesem Kontext nur auf prägnante Motive und Formulierungen,⁴¹ es kann aber kein Zweifel daran bestehen, dass visuell und emotional höchst eindrückliche szenische Bilder wie das von der Suche und der Klage des ›armen Dietrich‹ dieselbe Funktion erfüllen.⁴² Wenn Ulrich also die Kernszene der Dietrichsage in seine Darstellung des klagenden Marke überträgt, dann überträgt er nicht einfach einen Ablauf, sondern eine visuell und emotional geprägte Imagination. Sein Gedächtnis lässt ihm die Abläufe der Dietrichsage bildhaft-konkret vor Augen stehen; und als bildhaft-konkrete versucht er, sie in seiner Schilderung zu vergegenwärtigen.

³⁸ Vgl. zu diesem Gedanken CASSIRER, *Sprache und Mythos* [wie Anm. 37], S. 311. Ich beziehe mich also hier explizit nicht auf LUGOWSKIS Konzept des mythischen Analogons, dem zufolge Dichtung als Spiegelbild oder Schwundstufe des Mythos zu begreifen ist: CLEMENS LUGOWSKI, *Die Form der Individualität im Roman*, mit einer Einleitung von HEINZ SCHLAFFER (stw 151), Frankfurt 21994.

³⁹ Ulrichs ›Tristan‹ wird um 1230 datiert, für die ›Rabenschlacht‹ existieren verschiedene Datierungsmöglichkeiten zwischen 1230 und 1282. Dazu STROHSCHNEIDER [wie Anm. 22], JOACHIM HEINZLE, *Einführung in die historische Dietrichepik*, Berlin und New York 1999, S. 72–76.

⁴⁰ HEINZLE verwendet diesen Begriff in Anlehnung an die Gedächtnistheorien von M. HALBWACHS, J. und A. ASSMANN: JOACHIM HEINZLE, *Konstanten der Nibelungenrezeption in Mittelalter und Neuzeit*, in: 3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. *Die Rezeption des ›Nibelungenliedes‹* (Philologica Germanica 16), hg. von KLAUS ZATLOUKAL, S. 81–107, hier S. 95.

⁴¹ Ebd.

⁴² Solche Bilder können weniger personen- und stoffgebunden sein als das des ›armen Dietrich‹ – man denke etwa an das Bild des in Richterpose (mit über die Knie gelegtem Schwert) Sitzenden, das sich in den altfranzösischen Chansons de geste ebenso findet wie in Wolframs ›Willehalm‹ und im ›Nibelungenlied‹ – oder auch stärker an einen bestimmten Handlungszusammenhang gebunden, wie etwa das Bild von Siegfrieds hinterhältiger Ermordung. Gemeinsam ist ihnen allen die Einprägsamkeit und der hohe Wiedererkennungswert.

Genau dieses Moment des Vergegenwärtigens ist nun auch für jenen Effekt verantwortlich, der an das Phänomen der mythischen Präsenz erinnert. Seine Keimzelle ist das Als-gleichzeitig-Imaginieren, das Gleichheit anstelle von Vergleichbarkeit hervorbringt. Wer einmal versucht, sich Markes Klage in den Bildern der historischen Dietrichsage vor Augen zu führen, der wird rasch einsehen, dass er dabei schwerlich nur Parallelen zwischen den beiden Szenen konstatieren und daraufhin zu dem Schluss kommen kann, dass Marke und Dietrich sich wohl in einer ähnlichen Situation befinden. Er wird vielmehr mit den Bildern auch die Geschichten ineins sehen und den eben beschriebenen merkwürdigen – weil rational nicht nachvollziehbaren – Eindruck gewinnen, dass mit den Bildern auch die Geschichten, ja die Personen verschmelzen. Die bildliche Imagination bewirkt so eine Art Gebanntheit, die dem Bann der mythischen Präsenz gleicht. Ganz wie diese nimmt sie ihren Betrachter »gleichsam [...] gefangen« und beraubt ihn der Freiheit, eine bestimmte Anschauung »in bewußter Reflexion auf andere zu beziehen und mit anderen zu vergleichen.«⁴³ Entscheidend für meine Argumentation ist aber erst das Folgende: Die präzente Anschauung des Mythos entwickelt ihre bannende Kraft nur unter einer ganz bestimmten Voraussetzung. Sie kommt allein dann zustande, »wenn das äußere Sein [...] den Menschen jählings und unvermittelt, i m A f f e k t [...] überfällt.«⁴⁴ Es ist also nicht die Anschauung selbst, die den Bann auslöst, sondern die Faszination, die von einem in dieser Anschauung enthaltenen Affekt ausgeübt wird.⁴⁵ Obwohl natürlich davon auszugehen ist, dass ein erzählter Affekt nicht dieselbe Kraft entwickelt wie sein ›real-mythisches‹ Äquivalent, ist die Schilderung des klagenden Marke in ihrer Wirkung ganz ähnlich zu beschreiben. Sie sorgt dafür, dass der Betrachter im erzählten Bild ›versinkt‹: Wie von einem mythisch präsenten Gegenstand gebannt ›ruht [er] in ihm; [...] fühlt und weiß [er] nur seine unmittelbare sinnliche Gegenwart, die so übermächtig ist, daß vor ihr alles andere verschwindet.«⁴⁶ Oder konkreter gesprochen: Weil die Vorstellung vom Leid des ›armen x‹ alle Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich zieht, ›vergisst‹ dieser gleichsam sein Wissen über Markes Geschichte und überträgt das Leid des ›armen Dietrich‹ auf den klagenden Marke. Die beiden Szenen werden also nicht nur ineinander ›gesehen‹, sondern auch ineinander ›gefühl‹.

⁴³ CASSIRER, *Sprache und Mythos* [wie Anm. 37], S. 257. Nicht ganz unwichtig ist hier vielleicht der Hinweis darauf, dass dieser Bann keinen zeitlichen Index trägt. Er wirkt auch dann, wenn er das Bewusstsein nur einen Augenblick lang ergreift: wichtig ist nur, dass er dies vollständig tut (vgl. ebd.).

⁴⁴ Ebd. Hervorhebung von mir, CK.

⁴⁵ Im mythischen Denken stammt dieser Affekt allein vom Betrachter selbst: Er wird durch eine besonders faszinierende Erscheinung der äußeren Welt ausgelöst und dann in diese hineinprojiziert (vgl. ebd., S. 257f.). Dass bei Ulrich der Affekt schon in der ›Welt‹ (also in den geschilderten Vorgängen) ist und somit selbst das Faszinosum ausmacht, lässt seine Darstellung bereits als Phänomen zweiter Ordnung erkennbar werden.

⁴⁶ Ebd. S. 257.

Meine Darstellung sei hier nur durch zwei weitere Indizien untermauert. Beide deuten darauf hin, dass Marke dem »armen Dietrich« durch das Mittel emotionalisierender Aufmerksamkeitslenkung unverwandelt wird. Der Rezipient, so könnte man auch sagen, wird durch die Art und Weise der Darstellung so manipuliert, dass er »aus dem Bauch heraus« Assoziationen entwickelt, die bei näherem Hinsehen nicht rationalisierbar, in ihrer Irrationalität aber umso intensiver sind. Das erste Indiz verbirgt sich in der Beobachtung, dass Ulrich seine Szene zwar mit dem Gestus von Dietrichs Klage geradezu imprägniert, dazu aber nicht bloß Elemente seines heldenepischen Vorbilds verwendet. Typisch heldenepisch wirken etwa Markes hyperbolische Klagegeste – er windet seine Hände *sô vaste* [...], / *daz si muosen krachen* (UTr 3472f.) – und ihre Spiegelung in seine Umgebung: *vil weines âne lachen* / *was under sîme gesinde* (UTr 3474f.). Untypisch für mündlich geprägte Heldendichtung sind hingegen jene eben beschriebenen Mittel der szenischen Integration und Fokalisierung, die den Anschein von Subjektivität erwecken. Gerade diese »stilbrüchigen« Mittel sind aber für die Evokation des »armen Dietrich« besonders wichtig, weil sie Markes Reaktion für die Wahrnehmung des Rezipienten erst in die Dimension von Dietrichs Leid steigern. Sie tragen also maßgeblich zum Eindruck der Verschmelzung bei – und verwischen zugleich den Bezug zum heldenepischen Vorbild. Sie machen deutlich, dass es hier nicht um die reflektierte Parallelisierung einzelner Elemente geht, sondern vielmehr darum, die beiden Szenen als Ganze⁴⁷ emotional miteinander zu assoziieren.

Das zweite Indiz für dieses »Ineinander-Fühlen« findet sich in einer zunächst unauffällig erscheinenden Bemerkung des Erzählers am Ende von Markes erster Klagerede. Dort heißt es: *nâch sîner swester kinde* / *haeter vil grôze ungehabe* (UTr 3476f.). Die Angabe ist insofern irritierend, als Markes *ungehabe* ja nicht nur, wie hier im Singular behauptet wird, *sîner swester kinde*, also Tristan gilt, sondern durchgängig Tristan und Isolde. Selbstverständlich kann es sich hierbei einfach um eine narrative Ungenauigkeit handeln, wie man sie in mittelhochdeutscher Literatur allenthalben findet. Dennoch erscheint mir diese »Ungenauigkeit« insofern bezeichnend, als sie wiederum assoziative Verbindungen zum »armen Dietrich« knüpft. Vor allem beschwört sie das heldenepische Motiv der Verwandtenklage herauf. Wenn Marke Tristan und Isolde als seine Blutsverwandten beklagt, dann bringt er ihren Ehebruch gleichsam zum Verschwinden. Er trauert nicht als betrogener Gatte und König um die untreue Gattin und den abtrünnigen Getreuen, sondern ausschließlich als Onkel um seine Schwesterkinder. Konkret auf den »armen Dietrich« könnte das überdies insofern verweisen, als dieser in der »Rabenschlacht« ebenfalls um Geschwisterkinder klagt. Natürlich sind beide Assoziationen »schief«, denn weder sind ja Tristan und Isolde Geschwister noch sind die Helchensöhne Dietrichs Neffen. Entscheidend ist aber auch hier wieder nicht die exakte Entsprechung, sondern die Assoziation von Gefühlswerten: Da in der avunkulär geprägten Heldendichtung die Beziehung des Protagonisten zu

⁴⁷ CASSIRER würde sagen: in ihrer »unmittelbaren Ganzheit«: Ebd., S. 276f.

seinen Schwesterkindern stets ausnehmend eng ist, wiegt deren Verlust besonders schwer – genauso schwer wie Dietrichs Verlust der Helchensöhne. Auf diese Weise wird Marke auf Dietrich, werden Tristan und Isolde auf die Helchensöhne hin durchsichtig. Sie wechseln im Bann des heldenepischen Bildes nicht direkt ihre Identität; doch entsteht der Eindruck, als steckten ihre heldenepischen Vorbilder in ihnen, als bestimmten die heldenepischen Konstellationen ihre Beziehungen und ihr Handeln.

Zusammenfassend ist der intertextuelle Rekurs auf den ›armen Dietrich‹ somit etwa folgendermaßen zu beschreiben: Die Schilderung geht aus von der bei Eilhart skizzierten Situation des Königs, der vom Tod naher Angehöriger erfährt und sie trauernd heimholt. Diese Situation wird mit der Klage des ›armen Dietrich‹ assoziiert und nach ihrem Vorbild expressiv ausgemalt. Dabei dringen bestimmte Momente des Vorbilds – des Tonfalls, des szenischen Aufbaus und der Figurenkonstellation – in die Schilderung ein und bewirken eine Verknüpfung der eigenen Geschichte und ihres Protagonisten mit der Geschichte und dem Protagonisten des Vorbildes: Hinter Markes Suche kommt Dietrichs Suche, hinter Markes Leid kommt Dietrichs Leid und hinter dem ›armen Marke‹ kommt der ›arme Dietrich‹ zum Vorschein. Ob Ulrich diesen Effekt bewusst herstellt oder ob er ihm mehr oder weniger unterlaufen ist, ist dabei zunächst einmal nebensächlich. Entweder hatte sich ihm das heldenepische Vorbild so fest eingepägt, dass seine Schilderung unwillkürlich in dessen Bahnen geriet oder er hat es gezielt eingesetzt, weil es an Eindrücklichkeit nicht zu überbieten war. Dass die Übertragung herzlich wenig auf die Rolle Markes in der Geschichte von Tristan und Isolde passt, hat er dabei entweder nicht bemerkt oder als nebensächlich empfunden. Der Bann der so einprägsamen heldenepischen Imagination war offenbar stärker als die Reflexion über ihre Angemessenheit im gegenwärtigen Kontext.

III.

Obwohl die heldenepische Stilisierung des ›armen Marke‹ demnach vornehmlich auf die eindrückliche Wirkung des expressiven Bildes zielt, erzeugt sie am Ende doch mehr als bloß eine große Szene ohne tiefere Bedeutung. Wenn man nämlich vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen noch einmal genau auf Ulrichs Text schaut, dann wird erkennbar, dass sein scheinbar widersinniger Präsenzeffekt durchaus auch ›Sinn macht‹⁴⁸.

Dieser Sinn lässt sich erneut am besten im Vergleich zu Eilhart verdeutlichen. Er berichtet, dass Marke die Toten begraben lässt und auf ihr Grab eine Rose und einen Weinstock setzt. Der Text schließt mit dem Bild der ineinander verwachsenen Pflanzen (ETr 9508–9521). Was weiter mit Marke geschieht, wird nicht erzählt und darauf kommt es auch nicht an. Dies ist, wie gesagt, nun einmal

⁴⁸ Die umgangssprachliche Wendung soll wiederum das nicht gänzlich rationalisierbare Moment des dichterischen Verfahrens betonen.

nicht seine Geschichte. Allen, die es trotzdem wissen wollen, würde man wohl erklären, dass Marke höchstwahrscheinlich im Sinne des Herrschaftserhalts handeln wird. Das heißt, er wird den Verlust seiner Königin durch eine neue Heirat wettmachen, endlich für die bis dato noch ausstehende Erbfolge sorgen und bis an sein Lebensende in Cornwall regieren. Ulrich denkt sich den Schluss freilich anders. Er berichtet, dass Marke sein *ritterlichez lebn* aufgegeben (UTr 3673f.), ein Kloster gebaut und bis zu seinem Tod für Tristan und Isolde gebetet habe (UTr 3675–3695). Auf diese Weise bewirkt er einen Umschlag ins Geistliche. Er ersetzt die in Eilharts Erzählung zugrundeliegenden Normen der ritterlichen Feudalgesellschaft durch geistliche Werte. Der Erwerb des Seelenheils erscheint wichtiger als die Restitution der Herrschaft.⁴⁹

Ulrichs neuer Schluss ist in doppelter Hinsicht interessant. Erstens deshalb, weil durch ihn die Geschichte von Tristan und Isolde umgedeutet wird. Anstatt auf die unbezwingbare Macht passionierter Liebe verweist sie nun auf die Gefährdung einer weltlichen Existenz, die nur durch die Hinwendung zum ewigen Heil überwunden werden kann⁵⁰ – an diesem Punkt wird, wie die Forschung herausgearbeitet hat, auch die ›Tristan-Fortsetzung Heinrichs von Freiberg ansetzen.⁵¹ Anders als Heinrich stellt Ulrich den neuen Sinn allerdings nicht diskursiv heraus, sondern er macht ihn – und das ist der zweite interessante Aspekt – nur implizit, als Einsicht Markes, erkennbar: dadurch, dass er diesen aus dem Schicksal der Liebenden die Konsequenz der geistlichen Konversion ziehen lässt.⁵² Offenbar, so muss man daraus schließen, hat Marke die Nichtigkeit des diesseitigen Lebens erkannt und wendet sich daher dem jenseitigen zu. Die geistliche Umkehr entspringt somit einem inneren Wandel – und dieser innere Wandel konvergiert mit Markes räumlicher Bewegung. Er fährt als stolzer Herrscher in Cornwall ab und kehrt als demütiger Büsser zurück. Auf diese Weise wird der Wendepunkt von Markes Reise zum Wendepunkt in seinem Leben.

Von dieser Beobachtung her gerät nun auch die Klage des ›armen Marke‹ in ein anderes Licht. Da sie am Wendepunkt seiner Reise steht, bezeichnet sie

⁴⁹ »Die Preisgabe der Welt relativiert ihre Ordnungen: eine typisch spätmittelalterliche Denkfigur.« J.-D. MÜLLER, *Tristans Rückkehr*. Zu den Fortsetzern Gottfrieds von Straßburg, in: FS für Walter Haug und Burghart Wachinger, hg. von J. JANOTA, u. a., Tübingen 1992, S. 529–548, hier S. 547.

⁵⁰ In seiner Reflexion vermischt der Erzähler beide Deutungen – die Geschichte erscheint als Beispiel außerordentlicher Liebe und trügerischen Weltglücks zugleich: *si waeren riche in der werlt, / haete si gelân der Minnen gelt / diu Minne in jaemerlichen galt* (UTr 3643–3645). Markes Konversion entscheidet den Zwiespalt zugunsten der zweiten Deutung.

⁵¹ Heinrich von Freiberg, *Tristan und Isolde*. Originaltext nach der Florenzer Handschrift ms. B.R.226 von DANIELLE BUSCHINGER, Übersetzung von WOLFGANG SPIEWOK (WODAN 16), Greifswald 1993. Zu Heinrichs Schluss: PETER STROHSCHNEIDER, *Gotfrid-Fortsetzungen. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und die Möglichkeiten nachklassischer Epik*, DVjs 65 (1991), S. 70–98, hier S. 92, MÜLLER [wie Anm. 48], S. 546f., SCHAUSTEN [wie Anm. 10], S. 273f.

⁵² Bei Heinrich erklärt Kurvenal den Tod der Liebenden ausdrücklich als Lohn der Welt (HTr 6620ff.); auch Markes Konversion wird breiter ausgeführt: er überlässt Kurvenal die Herrschaft und tritt ins Kloster ein (HTr 6812–6815). Ulrich deutet Markes Klostereintritt mit der Aufgabe des *ritterliche[n] lebn[s]* (UTr 3673f.) nur an.

zugleich den Punkt seiner inneren Umkehr. In ihr äußert sich mithin nicht einfach das persönliche Leid über den Tod der Angehörigen, sie gewinnt vielmehr darüber hinaus eine symbolische Bedeutung. Auch mit diesem Sinnbildungsverfahren lehnt sich Ulrich an einen typischen Darstellungsgestus der Heldenichtung an: Die Szene wird zum Schaubild⁵³, das den Sinn der Handlung in äußeres Geschehen umsetzt. Genauer gesagt, verbindet sie die von HUGO KUHN herausgearbeitete ältere »Gebärdenregie« mit der jüngeren »Raumregie«, denn sie »vergegenständlich[t]« zum einen »ihren Sinn« – d. h. hier den Wendepunkt des Lebens – »in einer Gebärde« – Markes Klage –, und sie führt zum anderen den »innere[n] Gehalt der Szene durch den Raum in Handlung über.«⁵⁴ Als Symbolgeste einer geistlichen Umkehr bewirkt die Klage des »armen Marke« eine Neuinterpretation der Geschichte von Tristan und Isolde, ohne in das heldenepische Sinnbildungsverfahren Eilharts einzugreifen. Das Schaubild von Rose und Weinstock, das in der vegetativen Verschlingung der Pflanzen die Macht der Liebe sinnfällig macht, wird nicht beseitigt oder umgedeutet,⁵⁵ sondern »markiert ersetzt«⁵⁶ durch das Schaubild des »armen Marke«, der an der Bahre von Tristan und Isolde die Hinfälligkeit des weltlichen Lebens erkennt.

Diese Ersetzung begründet eine weitere Parallele zur Geschichte des »armen Dietrich«. Dessen Klage stellt nämlich nicht nur den bildmächtigen Höhepunkt der historischen Dietrichsage dar; sie bezeichnet darüber hinaus auch deren tragischen Wendepunkt. In der »Rabenschlacht« ist dieser Wendepunkt gleichfalls in die Raumstruktur von Ausfahrt und Rückkehr eingebunden. Dietrich kehrt nach seinem tragischen Verlust in sein Gastland zurück, seine Stellung dort wird aber nie wieder dieselbe sein. Die Klage des »armen Marke« wird mithin auch in ihrer Bedeutung auf die Klage des »armen Dietrich« hin durchsichtig. Ulrich hat, so scheint es, mit dem Bild vom »armen Dietrich« den in ihm enthaltenen Sinn auf seinen Protagonisten übertragen und so das assoziative »Ineinander-Sehen« und »-Fühlen« der beiden Geschichten um einen wichtigen Punkt ergänzt: Dietrichs Klage und Markes Klage markieren gleichermaßen den Umschlag ihres Geschicks.

In ihrer Eigenschaft als Schicksalswende haben sie freilich einen unterschiedlichen Stellenwert. Die Klage des »armen Dietrich« bezeichnet einen objektiven Verlust, die des »armen Marke« hingegen einen subjektiven. Dietrich verliert mit seinen Gefährten bzw. Anvertrauten den Sinn seiner Existenz; Marke könnte durchaus in sein früheres Leben zurückkehren, gibt es aber freiwillig auf. Das

⁵³ Vgl. JOACHIM HEINZLE, *Das Nibelungenlied*, Frankfurt/Main 1994, S. 81–83.

⁵⁴ HUGO KUHN: Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung (1952), in: Ders., *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1969, S. 196–219, 277–250, hier S. 204 und 198.

⁵⁵ Heinrich unterzieht das Bild einer christlichen Allegorese: der Rosenstock und die Rebe, die aus den Herzen der Liebenden wachsen, verweisen auf Christus und die Seele des Christen (HTI 6848–6890).

⁵⁶ Zu dieser Form der Auseinandersetzung mit dem überlieferten Stoff: MÜLLER [wie Anm. 3], S. 80–86. Ulrich markiert die Ersetzung nicht zuletzt dadurch, dass er den Glaubwürdigkeitsgehalt des Vorgangs diskutiert (UTr 3614–3627).

Bild des klagenden Dietrich verdichtet in typisch heldenepischer Manier den Sinn der historischen Dietrichsage in ein bildstarkes Moment.⁵⁷ Das Bild des klagenden Marke hingegen hat in der Geschichte des Tristanstoffs keinerlei Signifikanz: Es gewinnt sein sinnstiftendes Potenzial erst in der Umdeutung Ulrichs. Daher kann es nicht verwundern, wenn Markes Klage im Vergleich der beiden Szenen den Eindruck der unangemessenen, ja anmaßenden Leidäußerung einer Nebenfigur erweckt. Im Zusammenhang von Ulrichs Erzählung ist dieser Eindruck aber zu relativieren. Denn was zuvor unpassend erschien, wird nun als Ulrichs Reaktion auf das tragische Ende der Tristangeschichte erkennbar. Das übermäßige Leid des ›armen Marke‹ spiegelt die Tragik der Geschichte in einen (unsichtbaren) psychischen Innenraum; aus diesem Innenraum heraus entspringt dann die geistliche Umkehr als Deutung und Überwindung des tragischen Geschicks. Was diese Verinnerlichung und geistliche Deutung mit dem heldenepischen Vorbild zu tun haben, ist schwer zu sagen. Vielleicht erscheint Marke durch Ulrichs Akzentsetzung als ein neuer ›armer Dietrich‹, der sich vom Original dadurch unterscheidet, dass sein Verlust ein subjektiver und seine Lebenswende eine geistliche ist. Zum Verständnis von Markes Klage trägt dieser differenziertere Bezug aber wohl nicht bei: Entscheidend ist auch hier wieder der Eindruck, dass Marke das Schicksal Dietrichs ›irgendwie‹ teilt.

IV.

Ich versuche abschließend, meine Ergebnisse zu bündeln und auf die eingangs angesprochenen Aspekte der Intertextualitäts-, Heldendichtungs- und Emotionsforschung zuzuspitzen. Ich beginne mit der Frage nach dem Referenzcharakter von Ulrichs Darstellung. Meine Beobachtungen haben ergeben, dass Ulrich Markes Verlust durch ein rational nur schwer zu erfassendes Verfahren visueller und emotionaler Assoziation auf das Schicksal des ›armen Dietrich‹ hin durchsichtig macht. Marke wird weder mit Dietrich verglichen noch mit ihm identifiziert; und doch ist Dietrich in Markes Handlungen und Erlebnissen präsent. Die Geschichten der beiden Figuren werden gleichsam aufeinander abgebildet. Dieser Prozess des Aufeinander-Abbildens bewirkt, dass Markes Bedeutung für die Geschichte von Tristan und Isolde hervorgehoben wird. Seine in der Erzähltradition rein handlungsfunktionale Rolle wird in ein neues Licht gestellt, ja man könnte sagen: sie wird vom Hintergrundbild des klagenden Dietrich zum Leuchten gebracht. Der Rekurs auf das Schicksal Dietrichs von Bern steigert das von Marke geäußerte Leid, indem er auf es aufmerksam macht und es als schwerwiegend erscheinen lässt. Die Präsenz des ›armen Dietrich‹ in der Darstellung des klagenden Marke erzeugt mithin Bedeutsamkeit – und weist so darauf hin, dass sie etwas zu bedeuten haben muss.⁵⁸ Diese Bedeutung ergibt sich dann allerdings nicht aus

⁵⁷ Vgl. KUHN [wie Anm. 54], HEINZLE [wie Anm. 53], S. 82.

⁵⁸ Vgl. zu diesem Vorgang CASSIRER, Sprache und Mythos [wie Anm. 37], S. 260f.

den Bezügen zur Dietrichsage, sondern aus Markes geistlicher Umkehr, durch die der Sinn der Tristangeschichte neu akzentuiert wird.

Für mein Verständnis der Heldendichtung ist dieser Befund insofern aufschlussreich, als er die einprägsame Bildkraft heroischer Erzähltraditionen belegt. Um als Vor-Bild des klagenden Marke wahrnehmbar werden zu können, musste die Klage des ›armen Dietrich‹ ja erst einmal im Gedächtnis des Dichters und seines Publikums verankert sein, musste dort also eine imaginative Spur hinterlassen haben. Die Parallelen zwischen Markes Klage um Tristan und Isolde und Dietrichs Klage um die Helchensöhne sind dabei umso bemerkenswerter, als das Epos von der ›Rabenschlacht‹ erst einige Jahrzehnte nach Ulrichs ›Tristan‹ datiert.⁵⁹ Der Gleichlauf der Texte weist so auf die szenisch-bildhafte Verfestigung des heldenepischen Stoffkerns hin. Für dessen Einprägsamkeit spricht dabei nicht zuletzt, dass er auch außerhalb seines genuinen heldenepischen Kontextes noch auf sein Urbild verweist und Ulrichs Darstellung quasi den Stempel der Heldendichtung aufdrückt.

Der historischen Emotionsforschung wird daran wieder einmal vor Augen geführt, dass narrativ konstruierte Affekte nach ganz eigenen Regeln funktionieren und zumindest keinen unmittelbaren Rückschluss auf reale oder als real vorgestellte Gefühle erlauben. Eigentlich wird Markes Klage für sie aber erst darum interessant, weil sie die ganz spezifische Macht des erzählten Gefühls veranschaulicht: Indem Ulrich die exorbitante Trauerbekundung des ›armen Dietrich‹ adaptiert und sie zur großen Szene ausbaut, bezeugt er die Einprägsamkeit des altüberlieferten Sagenkerns ebenso wie die spektakuläre Wirkung des affektzentrierten Bildes. Wichtig ist in diesem Kontext aber auch die Beobachtung, dass seine Darstellung trotz ihrer Konzentration auf die effektvollen äußeren Vorgänge durchaus jene Tendenz zur Verinnerlichung aufweist, die für den höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts typisch ist.⁶⁰ Denn während das affektive Übermaß bei Dietrich nur die schiere Größe seines Verlusts anzeigt, verweist es bei Marke auf einen Prozess innerer Einsicht. Ungewöhnlich ist dabei nur die Weise, in der sich diese Verinnerlichung äußert. Markes geistliche Umkehr wird nicht reflexiv vermittelt, ja sie wird nicht einmal explizit mit dem Schicksal der Liebenden in Verbindung gebracht.⁶¹ Seine Einsicht wird somit nicht als Folge eines subjektiven Leidempfindens nachvollziehbar gemacht, sondern nur durch den äußeren Handlungsverlauf sinnbildlich als innerer Vorgang bezeichnet. Auf diese Weise demonstriert die Klage des ›armen Marke‹ eine Innerlichkeit, die nicht psychologisch, sondern symbolisch begründet ist.

⁵⁹ Vgl. Anm. 39. Dabei ist gleichgültig, ob Ulrich einem nicht erhaltenen Vorgängerepos oder einer mündlichen Erzähltradition folgt: es kommt auf die Stabilität des imaginierten Bildes an.

⁶⁰ Vgl. RIDDER [wie Anm. 7].

⁶¹ Ich sehe hier von der kurzen und sehr formal gehaltenen Fürbitte am Schluss von Markes Klage ab (UTr 3542–3547), die im Grunde nur darauf schließen lässt, das Tristan und Isolde wie alle Menschen der Gnade Gottes bedürfen.

Nachtrag

Ich möchte meine Überlegungen nicht abschließen, ohne darauf hinzuweisen, dass die Klage des ›armen Marke‹ keineswegs die einzige in dieser Weise heldenepisch geprägte Passage des ›Tristan‹ ist. Ich habe mich bisher nur mit diesem einen Fall befasst, weil es mir vornehmlich darum ging, die Übertragung emotional aufgeladener Bilder als ein Phänomen der Rezeption von Heldendichtung zu beschreiben. Da die Beschränkung aber unweigerlich die Frage nach der Tragweite meiner Beobachtungen herausfordert, seien hier noch zwei weitere Beispiele angeführt. Obwohl sie nicht weniger komplex sind als das bereits besprochene, begnüge ich mich mit einer kurzen Skizze. Diese sollte für ihren Zweck deshalb völlig ausreichen, weil beide Beispiele nach demselben Verfahren gestaltet sind wie Markes Klage. Ulrich setzt auch in ihnen bei Eilharts Darstellung an und intensiviert sie punktuell durch eine assoziative Überblendung mit bekannten Szenen aus der Heldendichtung – in diesem Fall aus dem ›Nibelungenlied‹ und Wolframs ›Willehalm‹. Die Basis dafür ist stets eine analoge Grundsituation (also eine Handlungs- und / oder Figurenkonstellation), die es erlaubt, hinter Ulrichs Schilderung die jeweilige Szene der Heldendichtung sichtbar zu machen. Die Grundsituation zeichnet sich dabei dadurch aus, dass in ihr ein Sinn zur Anschauung kommt, der auf einen bestimmten emotional aufgeladenen, quasi psychologischen Kern verweist. Die heldenepischen Vor-Bilder dienen also dazu, einen bestimmten Sinn des ›Tristan‹ eindrücklich zu verdichten und zur Anschauung zu bringen. Die Präsenz des Vorbildes im Text wirkt sich außerdem in beiden Passagen negativ auf die Konsistenz der Darstellung aus: Die Handlungsmotivation wird gestört oder Figuren ändern ihren ›Charakter‹.

Vor dem Hintergrund des ›armen Marke‹ mag es vielleicht überraschen, dass beide Beispiele auf schriftliche Vorlagen zurückgreifen (können) und dass zumindest dem zweiten mit Wolframs ›Willehalm‹ ein hochgradig literarisches Werk ohne deutschsprachige Sagentradition zugrunde liegt. Dies deutet jedoch nur darauf hin, dass es Ulrich bei seinen Vorbildern nicht auf die medialen Gegebenheiten der Überlieferung, sondern auf Gattungszugehörigkeit und vor allem auf visuelle und emotionale Eindrücklichkeit ankam.

Das erste Beispiel ist Ulrichs Bericht vom Zusammentreffen der blonden und der weißhändigen Isolde an Tristans Bahre (UTr 3416–3430). Schon Eilharts Schilderung der Szene gemahnt in auffälliger Weise an den Streit der Königinnen im ›Nibelungenlied‹: Die blonde Isolde befiehlt der weißhändigen, den Platz an der Bahre zu räumen, weil sie Tristan mehr geliebt habe (ETr 9414–9431). Der Wortwechsel gilt also ebenfalls einer Rangfrage, wobei der Rang der Frauen beide Male durch ihr Verhältnis zu einem Mann bestimmt wird. Analog ist zudem der Ort des Streits: Im ›Nibelungenlied‹ findet er auf den Stufen des Münsters statt, bei Eilhart darin.

Ulrich modifiziert die Szene, indem er den Anklang an den Streit der Königinnen um einen Verweis auf Kriemhiltis Klage gegen die Mörder Siegfrieds

ergänzt. Seine Isolde heißt ihre Konkurrentin gleichfalls zurücktreten, doch diesmal nicht, weil sie den Vorrang beansprucht, sondern weil diese Tristan ermordet habe: ›ir habt getân ein michel mort: gêt hin dan und sitzet dort!‹ (UTr 3421f.). Der Mordvorwurf entspricht Kriemhilds erster Reaktion auf den Mord an Siegfried: ›ez hât gerâten Prûnhilt, daz ez hât Hagene getân‹ (NL 1010,4); die direkte Konfrontation mit der Mörderin spiegelt die im ›Nibelungenlied‹ wenig später – ebenfalls im Münster stattfindende – Bahrprobe (NL 1043–1046). Auch hier fällt auf, dass Ulrich keine exakte Entsprechung sucht – bekanntlich klagt Kriemhilt ja nicht Brûnhilt an, sondern Hagen – und stattdessen zwei emotional aufgeladene Bilder überblendet. Genau gesagt sind es sogar drei, denn die Szene kontaminiert in fast kühner Weise das Bild der streitenden Königinnen mit dem Bild der an Siegfrieds Bahre klagenden Kriemhilt. Auch hier basiert die visuelle Übertragung auf einer identischen Grundsituation: der im Mord endenden Konkurrenz zweier Frauen um die Liebe eines Mannes. Interessant ist, dass diese Grundsituation in beiden Texten nicht expliziert wird. Bei Ulrich bleibt unklar, ob die weißhändige Isolde Tristan absichtlich tötet – geschweige denn, ob sie dies aus Eifersucht tut.⁶² Und das ›Nibelungenlied‹ tilgt bekanntlich mit der Liebesgeschichte zwischen Siegfried und Brûnhilt auch das in der Sage überlieferte Mordmotiv. Wenn Ulrich die Episoden trotzdem überblendet, fasst er so gewissermaßen die gemeinsame psychologische Tiefenstruktur von Burgundensage und Tristanstoff in ein Bild. Gleichzeitig deutet er den Tristanstoff im Sinne der Burgundensage. Er markiert die weißhändige Isolde als die ›falsche‹, die ungeliebte und verschmähte Frau, die aus Rache für die Zurückweisung den geliebten Mann tötet. Dabei stört er den Handlungsnexus der Tristangeschichte, in der sie ja nicht (Ex-)Geliebte, sondern rechtmäßige Gattin ist und als solche kein hinreichendes Mordmotiv hat.⁶³

Mein zweites Beispiel ist Ulrichs Darstellung von Tristan als Narr. Es ist insofern noch komplexer als das erste, als es auf einer zweistufigen Bildübertragung beruht. Die Basis beider Übertragungen ist das Bild des Narren Tristan als ›Mann mit Kolben‹; dieses Bild wird zuerst auf das heldenepische Konzept des Riesen als ›Mann mit Keule‹ und dann auf das in Wolframs ›Willehalm‹ zentrale Bild Rennewarts als ›Halbriese mit Stange‹ projiziert.

Bei Eilhart ist von diesen Übertragungen nichts zu spüren. Er berichtet, wie sich Tristan mit Kapuzenmantel und Kolben als Narr verkleidet, um so am Hof Markes unerkannt mit Isolde beisammen zu sein. Nach einiger Zeit wird das Verhältnis entdeckt und er muss erneut fliehen. Bis dahin erscheint Tristan tatsächlich als Narr. Er nimmt es ruhig hin, vom Hof an den Ohren gezogen und

⁶² Ulrich beschränkt sich auf eine Wertung: *diu wizgehande tet niht wol, / daz si im benam daz leben* (UTr 3388f.) – und lässt die Frage nach dem Vorsatz der Tat damit in geradezu suggestiver Weise offen. Eilhart hingegen motiviert eindeutig: Isolde lügt nicht aus Bosheit, sondern aus Dummheit (ETr 9380f.)

⁶³ Auch Ulrich betont, *daz si in tôte âne nôt* (UTr 3395) – Isolde würde durch den Mord an Tristan nicht nur ihre gesicherte Stellung als Ehefrau, sondern auch ihre Anwartschaft auf die Herrschaft (in Cornwall und Parmenie) verspielen. Den Rollenwechsel, den Gattin und Geliebte hier vornehmen, bemerkt auch MÜLLER [wie Anm. 49], S. 538.

verspottet zu werden (ETr 8768–8770) und trägt den Kolben als Narrenattribut vor sich her (ETr 8789). Nur einmal droht er seinem ärgsten Feind Antret ernsthaft mit diesem (ETr 8776–8786) und erst bei seiner Flucht – also nach der Aufdeckung seiner Verkleidung – verwendet er ihn als Waffe. Tristans Aggressivität liegt hier demnach darin begründet, dass sich unter dem Narrengewand ein Held verbirgt, der sich im Notfall sehr gut zu verteidigen weiß.

Ulrich dagegen stellt Tristan als von Anfang an gefährlich dar. Bei seinem ersten Auftritt an Markes Hof schwingt er den Kolben so bedrohlich, dass dessen Helden ängstlich die Flucht ergreifen (UTr 2518–2520). Der Kolben erscheint also von vornherein als Waffe, wobei er im Wortsinne an Gewicht gewinnt. Aus dem *kolb gar groß* (ETr 8722) wird ein *kolbe* [...], *den er kûme getruoc* (UTr 2512f.). Mit dem Kolben wächst auch Tristan. Die Art und Weise, in der er hier auftritt, mühelos Markes Kriegerschaft in Schach hält und sich auch nicht durch Gewalt von seinem unhöfischen Gebaren abhalten lässt, entspricht, wie WILLIAM McDONALD schon vor einiger Zeit konstatierte, den in der Helden- und Spielmannsepiik typischen Darstellungen von Riesen und wilden Männern.⁶⁴ Durch Verwandlung des harmlosen Idioten zum gefährlichen Giganten zitiert Ulrich die ›charakterliche‹ Konstitution des heldenepischen Riesen und überträgt sie auf die Situation der ›Tristan-Szene: Der Riese zeichnet sich aus durch Kraft, Gewaltbereitschaft und seine Zugehörigkeit zu einer unhöfischen Gegenwelt. Die ›Verriesung‹ Tristans fasst mithin die bei Eilhart nur nebeneinander stehenden Momente von Tristans fremdartiger Erscheinung, seiner heroischen Kraft und der gesellschaftsfeindlichen ›Wildheit‹ seiner Liebe in ein einprägsames Bild zusammen. Seine Liebe bricht als zerstörerisches Element in die höfische Ordnung ein.

Auf die erste Stufe der ›Verriesung‹ folgt als zweite die Anverwandlung an Rennewart. Die Figur des Rennewart ist im ›Willehalm‹⁶⁵ wie Ulrichs Tristan ein ›Halbriese‹: ein mit der Erscheinung des Riesen assoziierter Held. Er teilt mit dem Riesen die ungeschlachte Erscheinung und die ungeheure Kraft. Als bekehrungs-unwilliger Heide ist er wie der Narr Tristan ein fremdartiges Element am Hof des Königs (Lois) und bleibt wie dieser schon rein äußerlich von der höfischen Gesellschaft ausgeschlossen: Tristan macht es sich auf dem Fußboden vor Isoldes Schlafgemach bequem (UTr 2590–2595); Rennewarts Ort ist die Küche. Vor allem aber wählt Rennewart, als er mit Willehalm in den Krieg zieht, die Riesenwaffe: eine ungeheure Stange, die sein Attribut und Erkennungszeichen wird.

Diese gemeinsame Grundkonstellation wird nun im ›Tristan‹ an mehreren Stellen zu einer bildlich-szenischen Entsprechung konkretisiert. Ich umreiße hier nur eine besonders signifikante Szene. Sie zeigt, wie der Halbriese sich in einer tumultuarischen Prügelszene spielend gegen eine Übermacht von Gegnern

⁶⁴ W. C. McDONALD, *The Fool-Stick: Concerning Tristan's Club in the German Eilhart Tradition*, *Euphorion* 82 (1988), S. 127–149, besonders S. 140–142.

⁶⁵ Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mhd. Text, Übersetzung, Kommentar (Bibliothek des Mittelalters 9), hg. von J. HEINZLE, Frankfurt/Main 1991.

durchsetzt und sie wie Spielzeug umherträgt oder -wirft. Bei Rennewarts erstem Auftritt wird berichtet, wie er einen Zuber Wasser über den Hof trägt und es dabei gleichmütig hinnimmt, von einer Horde übermütiger Jungritter angegriffen zu werden. Erst als man ihm seinen Zuber zum zweiten Male ausschüttet, verliert er die Geduld, packt einen der Knappen und schleudert ihn so an eine Säule, dass er, wie Wolfram lakonisch vermerkt, zerplatzt *als ob er wäre vûl* (Wh 190,16). Auch Ulrichs Tristan lässt sich friedlich von Marke schlagen und an den Ohren ziehen, wird aber aggressiv, als Antret ihn von Isoldes Seite entfernen will, und streckt ihn mit einem gewaltigen Schlag nieder (UTr 2534–2550). Einige Zeit später greift er sich den Zwerg Melot, schleppt diesen, ihn an einem Bein haltend, über den Hof und teilt dabei heftige Schläge gegen alle aus, die ihn retten wollen. Erst als die durch den verzweifelten Marke herbeigerufene Isolde auftritt, gibt er den Zwerg frei (UTr 2565–2583).

Die Szenen machen einen Sinn anschaulich, der für Tristan und Rennewart gleichermaßen gilt. Sie zeigen sie als degradierte und unter dem schäbigen Küchen- oder Narrengewand verborgene Adlige, deren *verdahte[] tugend* (Wh 188,30) immer dann hervorblitzt, wenn sie ihre körperliche Überlegenheit spüren lassen. Eine weitere Parallele zu Rennewart zieht Ulrich durch die spezielle Beziehung des Narren Tristan zur Königin Isolde. Dass Marke ausgerechnet sie herbeiruft, um den rasenden Narren zu beruhigen, bleibt unmotiviert, denn er weiß ja nicht, dass der Narr Tristan ist. Trotzdem macht die Wirkung Isoldes auf Tristan dessen Liebe deutlich. Dieser Hergang entspricht einer weiteren Szene des ›Willehalm‹. Dort schickt Willehalm nach Gyburg, um den Zorn Rennewarts zu stillen (Wh 289, 11–26), obwohl er nicht weiß, dass sie dessen Schwester ist. Beide Szenen zeigen also eine Verbindung zwischen Tristan-Rennewart und Isolde-Gyburg, die zugleich verdeckt und doch für alle ›spürbar‹ ist – und veranschaulichen so die auch ohne das Wissen der Beteiligten wirkende emotionale Macht der (geschwisterlichen / geschlechtlichen) Liebe. Dabei ist es offenbar nachrangig, dass das Agieren Tristans als gewalttätiger Halbriese im Kontext von Ulrichs Erzählung für nachhaltige Irritationen sorgt. Seine Gewaltexzesse wirken nämlich insofern kontraproduktiv, als sie sein Ziel, ungestört mit Isolde zusammen zu sein, untergraben.⁶⁶ Eigentlich müsste König Marke den gefährlichen Narren mit Waffengewalt vom Hof vertreiben. Warum er statt dessen nach einer besonders turbulenten Szene, in der sogar er selbst sich nur durch Flucht zu retten weiß, kommentarlos zur Jagd reitet und die Königin ungeschützt zurücklässt (UTr 2637–2662), bleibt im Kontext der Handlung vollkommen unverständlich.⁶⁷

⁶⁶ In Anlehnung an Eilhart (ETr 8780–8783) motiviert Ulrich Tristans Gewalttätigkeit als Rache an seinen Feinden Antret und Melot (UTr 2418f. u. ö.) – für den weiteren Handlungsverlauf bleibt diese Motivation allerdings blind.

⁶⁷ Auch Markes Sanftmut könnte auf den ›Willehalm‹ verweisen. Dort schaut König Lois Rennewarts Wüten tatenlos zu, weil er weiß, dass dieser nur gewalttätig wird, wenn man ihn reizt – seine Opfer haben sich ihren Schaden also selbst zuzuschreiben (Wh 190,25–30).

Dass Ulrich hier ebenso wenig wie in den anderen Passagen glättend und motivierend eingreift, belegt ein weiteres Mal seine Gleichgültigkeit gegenüber den Anforderungen narrativer Plausibilität. Wichtig ist ihm allein die Wirkung der anschaulichen Szene – und diese Wirkung ist vielleicht umso eindrücklicher, als die Szene sich gerade nicht bruchlos in den Handlungskontext einfügt. Man könnte ihren erratischen Charakter daher geradezu als Signal verstehen. Indem sie ihr Vor-Bild demonstrativ sichtbar werden lässt, scheint sie zu suggerieren, dass dessen Figurenkonstellationen und Motivationszusammenhänge ihr im wahrsten Sinne des Wortes ›zugrunde liegen‹, also die unter der Oberfläche der ›Tristan‹-Handlung wirkenden, eigentlich gültigen sind. Auch hier lässt die Anverwandlung an die heldenepische Szene mithin einen Präsenzeffekt entstehen, der zwar zunächst widersinnig anmutet, der aber dennoch insofern bedeutsam ist, als er auf eine ›tiefere Bedeutung‹ verweist.

