

BEITRÄGE
ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN
SPRACHE UND LITERATUR

Begründet von

Wilhelm Braune / Hermann Paul / Eduard Sievers

UNTER MITWIRKUNG VON

HANS FROMM UND RUDOLF GROSSE

HERAUSGEGEBEN VON

KLAUS GRUBMÜLLER / THOMAS KLEIN / BURGHART WACHINGER

117. BAND

1995



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

BILDERSAAL - MINNEGROTTE - LIEBESTRANK

Zu Symbol, Allegorie und Mythos im Tristanroman

»Die schweigsame Frau« – so nannte Oskar Kokoschka, der Maler, eine eigens für ihn hergestellte Puppe, die er nach den Maßen seiner treulosen Geliebten Alma Mahler modellieren, mit Pariser Lingerie und passenden Roben hatte bekleiden lassen. Er soll sie spazierengefahren und in die Oper ausgeführt haben, bis sie eines Abends im Lauf eines wilden Festes mit Rotwein übergossen und des Kopfes beraubt wurde, so daß die Nachbarn die Polizei wegen Mordes alarmierten. Das Bild der Geliebten als Täuschung, als Ersatz: ein altes Thema. Kokoschka ist ein moderner Pygmalion, aber die »Windsbraut« Alma bleibt für ihn unerreichbar. Erst 35 Jahre später schreibt er ihr wieder, zu ihrem 70. Geburtstag, er erinnert sie an den Beginn ihrer Liebe – mit ›Tristan und Isolde‹, mit Wagners Musik, die in ihnen die angestaute Leidenschaft entbunden hatte, wie es im Musikdrama der Liebestrank tut. Alte Themen, auch unter neuen Vorzeichen nachspielbar: Ich frage in meinem Beitrag nach ihrer Realisierung im höfischen Tristanroman des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts, wie er von den beiden unvollständigen Werken des Thomas von Britannien und Gottfrieds von Straßburg repräsentiert wird.¹ Drei Szenen greife ich heraus: Tristans Pygmalion-Situation im Bildersaal, die allegorische Liebesapotheose der Minnegrotte und den mythischen liebebegründenden Trank.

Ich sehe in ihnen drei verschiedene dichterische Deutungsprinzipien realisiert: das symbolische in der *Salle aux images*, das allegorische in der *fossiture a la gent amant* und das mythische im *tranc von minnen*. Ich nehme die beiden Romane als ideale Einheit, als

¹ Thomas zitiert nach G. Bonath, Thomas' ›Tristan‹. Eingeleitet, textkritisch bearb. und übers., München 1985 (Klass. Texte des Roman. Mittelalters in zweisprach. Ausgaben 21); für Bruder Robert benutzt: E. Kölbing, *Tristrans Saga ok Isöndar*, Heilbronn 1878, und P. Schacht, *The saga of Tristram and Isönd*, Lincoln, London 1973. – Zu diesem Problem vgl. jetzt M. Huby, *Prolegomena zu einer Untersuchung von Gottfrieds ›Tristan‹*, 2 Bde., Göttingen 1984 (GAG 379/1.2).

Paradigma für die höfische Bewältigung oder auch Nichtbewältigung des Problems der transrationalen Liebe, die »höher ist als alle Vernunft«, um mit Thomas Mann zu sprechen.

1. Bildersaal

Nach der Eheschließung mit Isolde Weißhand geht Tristan häufig auf die Jagd. Er kommt zu einem Fluß, jenseits dessen der Riese Moldagog sein Territorium hat. Tristan überwindet den gefährlichen Strom und besiegt den Riesen, er übernimmt den Wald und die Arbeitskräfte des Unterlegenen. Der gefährvolle Fluß ist ein gängiges Element in der keltischen Mythologie: Er bezeichnet die Grenze zur Anderen Welt, wie zum Beispiel im Fall von Gramoflanz' Wald im ›Parzival«. An der Stelle, wo der Wald des Riesen am dichtesten ist, gibt es einen Felsen, der innen völlig gewölbt ist, der Eingang ist nur bei Ebbe erreichbar. Diese Höhle hat eine makabre Vorgeschichte, die Thomas von Geoffrey von Monmouth bzw. Wace übernommen hat: Ein Riese aus Afrika hatte Elena, die Tochter (oder Nichte) des Herzogs von Bretagne, entführt und sie bei dem Versuch, dort mit ihr zu schlafen, erdrückt; der Vater führte Klage bei Artus, und dieser tötete den Riesen.² Diese Liebes- und Todeshöhle des Riesen und der Elena hat Tristan mit seinem Sieg über Moldagog gewonnen. Wie die Minnehöhle in Cornwall stammt sie also aus der Vorzeit der Riesen und Heiden, aber anders als diese war sie nicht heilvoller Ort der freiwilligen Liebe, eine Zuflucht, sondern Schauplatz eines Verbrechens, der erzwungenen Liebe, das von Artus gesühnt wurde. Tristan macht die Höhle, die also schon von ihrer Geschichte (im Unterschied zur Minnegrotte) belastet ist, zu einer Gedenkstätte seiner Liebe: Das Gewölbe wird mit vergoldeten und bemalten Balken ausgekleidet, kunstreiche Schmiede müssen unter der Anleitung Tristans arbeiten und Statuen und Verzierungen herstellen, Tristan selbst arrangiert dann die Aufstellung: In der Mitte des Gewölbes steht eine Statue der Iseut, die aussieht, als wäre sie lebendig, prächtig gekleidet, eine Krone auf dem Haupt mit einem Smaragd auf der Stirnplatte, in der linken Hand ein Szepter mit einem Vogel, der mit den Flügeln schlagen kann. In der Rechten hält sie den Ring, den sie Tristan beim Abschied gegeben hatte. Durch eine sinnreiche Vorrich-

² Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, hg. v. A. Grissom, London, New York 1929, Buch X, Kap. 3.

tung strömt süßer Duft aus Mund und Nacken. Sie steht mit den Füßen auf dem bösen Zwerg, der sie verleumdet hatte. Neben ihr das Hündchen mit der Schelle, auf der anderen Seite eine kleine Figur (wie es auch den Größenunterschied zwischen Herr und Diener z. B. in der Großen Heidelberger Liederhandschrift gibt): Brengvein, die den Liebestrank reicht. Am Eingang steht als Wächter der Riese und schwingt seine Stange, daneben ein Löwe, seinen Schweif um den verräterischen Truchsessen geschlungen – ein symbolisches Arrangement aus Tristans Innenwelt. Er besucht den Statuensaal oft, umarmt und küßt das Bild der Geliebten, flüstert ihm Liebesworte zu, beschimpft die Figur des Truchsessen. Wenn Tristan glaubt, daß Iseut ihn vergessen hat, wendet er sich von der Statue ab und beklagt sich bei Brengvein; wenn er jedoch den Ring in ihrer Hand erblickt, erinnert er sich an ihre Abschiedsworte und bittet sie um Verzeihung *Porico fist il ceste image / Que dire li volt son corage, / Son bon penser, sa fole error, / Sa paigne, sa joie d'amor, / Car ne sot vers cui descobrir / Ne son voler ne son desir* (v. 985–990: ›Deshalb machte er das Bild, weil er ihr sein Inneres mitteilen will, seine guten Gedanken, seine törichten Irrtümer, seine Qualen, seine Liebesfreude, denn er weiß nicht, wem er entdecken soll sein Wünschen, sein Verlangen.‹) Die Statuen werden zur Motivation der ersten Cornwallfahrt: Als sein Schwager Kaerdin in den Saal geführt wird, um die schönste Frau zu sehen, deren Andenken Tristan hindert, die Ehe mit der Weißhändigen zu vollziehen, will er die Originale kennenlernen und sich nicht, wie Tristan, mit Statuen begnügen.

Bevor ich nach der Bedeutung des Bildersaals frage, ein Blick auf die Tradition: Thomas konnte auf die höfischen Antikenromane, die Geschichte von Flore und Blanchefleur und Berichte über mechanische Wunderwerke am Hof von Byzanz zurückgreifen. Wir finden Bildnisstatuen vor allem bei der Beschreibung von Grabmälern und -gewölben: die Statue der Polixena auf Achilles' Grab im Trojaro-man,³ der plastische Schmuck des Pallasgrabes im ›Roman d'Eneas,‹⁴ das Scheingrab der Blanchefleur im Floris-Roman:⁵ die naturgetreuen

³ Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure, publié par L. Coustous, Paris 1907, t. III, v. 22405–22491.

⁴ Le Roman d'Eneas, übers. u. eingel. v. M. Schöler-Beinhauer, München 1972 (Klass. Texte des Roman. Mittelalters in zweisprach. Ausgaben 9), v. 6409–6459.

⁵ Li romanz de Floire et Blancheflor, in beiden Fassungen nach allen Handschriften neu hg. v. F. Kniger, Berlin 1938, v. 555–598.

Bilder der Liebenden mit Lilie und Rose in den Händen. In der Fassung II (version populaire) kommt noch ein Liebesbote hinzu; die Statuen sind beweglich, können sogar sprechen.⁶ Das Monument der angeblich verstorbenen Blanchefleur befindet sich nicht in einem gewölbten Raum, sondern vor einem Münster im Schatten eines Baumes. Auf einem Unterbau und einem Sockel, beides mit Email- und Edelsteinarbeiten geziert, stehen die naturgetreuen Statuen von Flore und Blanchefleur; sie hält eine Rose, er eine Lilie. Die Bildwerke sind beweglich und können sprechen; wenn der Wind den Mechanismus in Bewegung setzt, umarmen und küssen sie einander, Flore sagt: *Basiès moi, bele, par amor! Je vos aim plus que riens vivant* (v. 602/604). In der späteren ›version populaire‹ (besser: ›version d'aventure‹) stehen die Statuen unter einem Gewölbe, zu ihnen kommt noch eine kleinere Statuette in Gestalt eines Boten, die sich zwischen beiden hin und her bewegt. Flore wird beim Anblick des Bildwerkes von Schmerz überwältigt, und daraufhin enthüllen die Eltern Blanchefleurs, daß es sich um eine List handelte, ihn von dem Mädchen abzubringen; er aber macht sich auf, die Lebende zu suchen. Das ist ein ähnlicher Vorgang wie der Aufbruch Tristans und seines Schwagers zu den lebenden Vorbildern der Statuen in Cornwall.

Eine weitere Quelle für Thomas scheint die *Chambre des Beautés* in Benoît de Ste. Maures Trojaroman⁷ gewesen zu sein: eine Kammer mit Alabasterwänden, die Priamus seiner Schwiegertochter Helena zu ihrer Verbindung mit Paris geschenkt hat – daß sie dort der Liebe pflegten, darf man vermuten, aber das sagt nicht Benoît, sondern nur Herbolt von Fritzlar: *Da waren si inne / An irre suzzen minne / Die wile sie dar inne lagen / Korze wile sie phlagen* (v. 9380–9383).⁸ Ähnlich wie auf dem leeren Grab der Blanchefleur finden sich hier mechanische Kunstwerke: Zwei Jünglinge und zwei Mädchen führen höfische Handlungen aus, Tanz, Instrumentenspiel, Rosenstreuen, Erteilen von Verhaltensregeln. Benoît hat die mechanischen Wunderwerke nicht nur wegen ihres Kuriositätswerts und als Lokalkolorit so ausführlich beschrieben. Sie stellen einen mechanischen Idealhof vor, an dem sich die Begegnung von Paris und Helena als Apotheose höfischer Liebe vollzogen hat und wo die Kampfswunden Hektors

⁶ Siehe Anm. 5, v. 589–664.

⁷ Siehe Anm. 3, v. 14631–14958.

⁸ Herbolt's von Fritslâr Liet von Troye, hg. v. G. K. Frommann, Amsterdam 1966 [Nachdruck d. Ausg. Quedlinburg u. Leipzig 1837].

heilen: Höfisches kompensiert heroisches Leid. Hier steht gewiß das mechanische Thronensemble des oströmischen Kaisers als durch die *Artes mechanicae* perfektionierter Hofstaat dahinter – es hatte immer wieder die Bewunderung westlicher Gäste erregt und war im Abendland zumindest als Phänomen wohlbekannt.⁹

Der Bildersaal bei Thomas verbindet Momente der repräsentativ-idealen Schönheit der *Chambre des Beautés* mit dem Memorialcharakter der Grabmonumente. Der Saal ist wie bei Benoît ein Ort der höfischen Liebe – aber nicht der wirklichen, sondern der erinnerten und imaginierten und, wie im Floris-Roman, ein Mausoleum mit Abbildern realer Personen, nicht nur idealtypischer Figuren. Darüber hinaus erhalten Saal und Figuren mythische Dimensionen: Mythisches schon in der Lage der Grotte, der durch das Wasser ausgegrenzten Anderswelt, Mythisches in der Vorgeschichte. Vor allem aber evoziert die Statue der Iseut das ›Marmorbild‹ der Venus: Geschichten von Liebesbeziehungen zwischen einer dämonischen Figur und einem Menschen waren im Mittelalter geläufig, der Ring als Symbol der Verbindung spielt darin eine ähnlich apotropäische Rolle wie im Tristan in der Beziehung zur Weißhändigen: Der Ring macht es dem Träger unmöglich, mit einer anderen Frau zu schlafen. Auch die Pygmalion-Geschichte scheint assoziiert: Der Künstler, der sich in die von ihm geschaffene Statue verliebt, die dann von der Liebesgöttin beseelt wird, diese Geschichte war den Gelehrten des 12. Jahrhunderts aus Ovids ›Metamorphosen‹ geläufig.¹⁰ Der Bildersaal ist sowohl Monument für die verlorene Geliebte wie Ersatz für sie: Nach der Cornwallfahrt erfreuen sich Tristan und Kaerdin an den Statuen – das ist nicht ohne sexuelle Untertöne, wie sie auch in der Pygmalion-Überlieferung auftreten –, das Bild wird zum Symbol der zwanghaften, dämonischen Bindung: ein quid pro quo von Mechanik

⁹ Zu den mechanischen Kunstwerken vgl. J. Belkin, Das mechanische Menschenbild in der Floredichtung Konrad Flecks, *ZfdA* 100 (1971), S. 325–346; D. J. de Solla-Price, Automata and the origins of mechanism and mechanistic philosophy, *Technology and Culture* 5 (1964), S. 9–63; R. Hammerstein, Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt, Bern 1986.

¹⁰ Gottfried rechnet damit, daß Hörer/Leser die Geschichte von Byblis (v. 17192), die zur Lesung in der Minnegrotte gehört und im 9. Buch der Metamorphosen steht, bekannt war. Vgl. S. Battaglia, La tradizione di Ovidio nel medioevo, *Filologia Romanza* 6 (1959), S. 185–224; K. Stackmann, Ovid im deutschen Mittelalter, *Arcadia* 1 (1966), S. 231–254.

und Magie, das an E. T. A. Hoffmann erinnert. Tristan hat die lebende Isolt Weißhand, die er nicht begehren will noch kann, und die Statue, die nicht lebt und nur Reflex seiner eigenen Stimmungen ist. Beide sind Substitute für die wirkliche Isolt, eine eigentliche Vergegenwärtigung ist nicht möglich. Tristan sitzt in einer doppelten Falle: Er leidet an dem, was er hat, und noch mehr daran, was ihm fehlt, kommentiert der Autor: *Il ha dolor de ce qu'il a, / Plus se deut de ce que nen a: / La bele raïne, s'amie, / En cui est sa mort e sa vie, / E por cè est duble la paigne / Que Tristan por ceste demainne* (v. 1059–1064). Das artifizielle Paradies ist nur eine unvollkommene Nachschöpfung der einstigen Liebesgrotte Tristans und Iseuts in Cornwall, wie es schon in der Geschichte beider Höhlen symbolisiert erscheint: Die *fossiure a la gent amant* war Zuflucht der einverständigen Liebe, die Bildersaal-Grotte dagegen Ort einer verbrecherischen selbstbezogenen Begierde gewesen, und so bleibt nach dem idealen Eins-Sein beider Liebenden in der Minnegrotte Tristan im Saal der Statuen auf sich selbst reduziert. In der *Salle aux Images* kann er nicht von seinen Wunden genesen wie Hektor in der *Chambre des Beautés*, denn nur die reale Iseut könnte ihn heilen, nicht aber das von ihm selbst geschaffene Bildwerk. Die Halle zeigt die unaufhebbare Vereinzelung des Liebenden, dem kein noch so ingenüoses Menschenwerk helfen kann. Wie bei E. T. A. Hoffmann verstellt die Puppe, die Automate, den Blick auf die Realität.¹¹ Die Liebe ist petrifiziert in der Statue, Tristans Kommunikationsform bleibt daher narzißtisch. Das führt bei ihm aber nicht zur Selbstanalyse wie im Minnesang, wo die Trennungssituation deshalb inszeniert wird. Nicht die Figur, sondern nur der Autor reflektiert, und auch er nicht über die Liebe, sondern über die Situation aller vier Beteiligten. Die solipsistische Isolation Tristans wird symbolisch Gestalt in der künstlichen Bilderwelt, erst Kaerdins Weigerung, die Statue für die wirkliche Frau zu nehmen, treibt ihn nach Cornwall, er selbst scheint begraben in der selbstgeschaffenen Illusion, als wären es die Statuen auf seiner eigenen Gruft. Anders als im christlichen Bilderkult, in dem die Statue auf Erden den Heiligen im Himmel sozusagen greifbar und die Verbindung des Christen zur Transzendenz sinnfällig macht, hat das Bildwerk für Tri-

¹¹ Der Sandmann (1815); vgl. die Sammlung ›Die lebendige Puppe‹, hg. v. R. Drux, Frankfurt 1986 (Fischer TB 5728), mit vergleichbaren Texten. – P. von Matt, Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationenlehre als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971.

stan keine Verweisfunktion, sondern ist der Versuch, eine Ersatzlösung mit Hilfe einer magischen Kunst zu finden. »En effet, tout homme qui n'accepte pas des conditions de la vie, vend son âme«, sagt Baudelaire in den »Künstlichen Paradiesen«. ¹² Der Bildersaal ist Tristans paradis artificiel, ist die Evasion, und Thomas verurteilt sie implizit genauso wie der Autor des 19. Jahrhunderts das Haschischrauchen. Denn die Statue bleibt, anders als die Pygmalions, unbelebt. Tristan wird an der Realität und in der Realität sterben: Die Liebe ist aus sich selbst gefährdet, sie ist als reines Gedenken unmöglich, kann auch als geistige Liebe nur in der sexuellen Einheit existieren. Ohne die Realpräsenz der Geliebten wird sie zum narzißtischen Eskapismus, für den der Bildersaal als Symbol steht. Tristan als homo faber kann seine Probleme nicht lösen, er erfährt in der Statue nicht den Anderen, sondern bleibt für sich selbst: Das sind die schlimmsten Täuschungen der Liebe, *engins d'amur*, vor denen der Roman des Thomas am Schluß warnt (v. 3146). Bei ihm signalisieren Rose und Weinrebe nicht als herzensprungene Pflanzen Pardon für die Schuldlos-Schuldigen wie bei Eilhart, keine metaphysische Instanz ist verantwortlich für das Scheitern der Liebenden: Sie sind es selbst ganz allein und sterben einzeln vor schwarzem Himmel. ¹³

Thomas hat also die Tradition der Darstellung von Bildwerken und mechanischen Figuren für sein Erzählinteresse genutzt, das vornehmlich liebesanalytisch ist, sich quasi experimentell auf das Verhalten der Personen in verschiedenen Situationen richtet und die Möglichkeiten und Grenzen der Liebe auszuspekulieren sucht. Entsprechend stellt er in den Kommentaren die Situation und Empfindungen der Liebenden dar und widmet konsequent seinen theoretischen Liebesdiskurs anhand der Tristanfabel im Epilog *a tuz amans*, allen Liebenden, wen und wie sie auch lieben (v. 3126). ¹⁴

¹² *Œuvres complètes de Baudelaire, texte présenté par C. Pichois*, Paris 1961, S. 386.

¹³ Vgl. K. Bertau, *Über Literaturgeschichte. Höfische Epik um 1200*, München 1983, S. 122: vor »metaphysisch leerem Horizont«. Ob aber der überlieferte »dunkle« Schluß von Thomas' »Tristan« original ist, bleibt umstritten: vgl. Bonath [Anm. 1], Anm. zu Vers 3124, S. 396–398; T. Hunt, *The significance of Thomas' Tristan*, *Reading medieval studies* 7 (1981), S. 41–61; L. Polak, *The two caves of love in the 'Tristan' by Thomas*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London 33 (1970).

¹⁴ Zur Diskussion dieser Stelle vgl. Bonath [Anm. 1], S. 398–401.

2. Minnegrotte

Bei Thomas war die Grotte im Wald von Morois, in die die verbannenen Liebenden fliehen, anscheinend noch kein allegorisches Bauwerk¹⁵ wie bei Gottfried, sondern eine reale Höhle, wie der Bildersaal von heidnischen Männern in einen Felsen gehauen, tief in der Erde, mit einem verborgenen Eingang. Dort gibt es Bäume, einen Fluß und duftende Kräuter, bei gutem Wetter genießt das Liebespaar den *locus amoenus* im Freien, bei Kälte und Regen und bei Hitze bleibt es in der Grotte. Die Szene von Wald und Höhle markiert die wichtigste Differenz der beiden Tristan-Fassungen: In der ›*version commune*‹ ist sie als *locus terribilis* Zustand angstvoller Flucht und bitterer Entbehrung in der Aufgabe höfischer Existenz, nur notdürftig kompensiert durch die Freuden der leidenschaftlichen Liebe. In der höfischen – oder besser: gelehrten – Version stehen *locus amoenus* und *caverna artificialis* für die Heimholung der nicht erlaubten Liebe in die Gesellschaft, wenn auch an ihren äußersten Rand. Statt des außerhöfischen wilden Waldes wie bei Eilhart und Béroul finden wir bei Thomas und Gottfried also den Lustort und die kunstvoll erbaute Grotte, keine Naturhöhle. Ihre Herkunft zeigt jedoch, wie die Verortung der Liebe in der höfischen Gesellschaft prekär bleibt: Sie stammt aus der Zeit des Mythos, der alten Götter, wie später Eichendorffs Marmorbild.¹⁶ Die Höhle bei Thomas ist also ein symbolischer Raum, ganz wie der Wald im alten Tristanroman; steht letzterer für das rechtlose Leben außerhalb der Gesellschaft, so ersterer für den gesellschaftsfreien Idealzustand.

Gottfried überbietet nun die literarische Transformation des ursprünglichen symbolischen Waldlebens zum Lustort, die schon Thomas geleistet hatte, noch durch die Allegorisierung. Vielleicht wurde er angeregt durch den Statuensaal bei Thomas mit seinen unausgeführten allegorischen Dimensionen: Iseut auf dem Zwerg kann als die

¹⁵ Nach dem Zeugnis von Bruder Robert, vgl. aber Huby [Anm. 1], S. 249, 261 ff., 265 ff. Die Allegorie der Minnegrotte entspricht in ihrer idealisierenden Tendenz der besonderen Hochwertigkeit der Liebe, die Huby als typisch für Gottfried herausstellt (S. 267).

¹⁶ Gegenstand des Mythos' ist ›in der Urzeit‹, d. h. ›im ›Anfang‹ der jetzigen Lebensordnung Geschehenes‹; so W. Pannenberg, Späthorizonte des Mythos in biblischer und christlicher Überlieferung, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hg. v. M. Fuhrmann, München 1971 (Poetik und Hermeneutik 4), S. 474.

Tugend auf dem Laster verstanden werden, auch der treue Löwe, der seinen Schweif um den treulosen Truchsessen schlingt, ist eine nicht ausgelegte Tugendallegorie. Eine vergleichbare Transplantation von Momenten der Vorlage in andere Zusammenhänge können wir auch an anderen Stellen bei Gottfried beobachten.¹⁷

Seine Darstellung der Minnegrotte ist dem Typus der Allegorie entsprechend schulgerecht zweigeteilt: Zuerst stellt er das Bauwerk in der amoenen Umgebung dar, dann entschlüsselt der Autor die *meine*, die Bedeutung der Eigenschaften, mit dem gattungstypischen sprachlichen Signal der Allegorie *daz ist*, er nennt also die übertragene Bedeutung, der die architektonischen Details erst ihre Existenz verdanken.

Diese Art der Allegorese hat eine lange gelehrte Tradition, keinesfalls allein (wenn auch vorwiegend) eine religiöse, sondern auch eine breite weltliche von Martianus Capellas ›De nuptiis Philologiae et Mercurii‹ bis zu Alanus' ab Insulis großen allegorischen Epen ›De planctu naturae‹ und vor allem dem ›Anticlaudianus‹; die Allegorisierung vorgegebener weltlicher Erzählungen reicht von der antiken Homerexegese bis zum Vergilkommentar des Bernardus Silvestris aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Grottenallegorese pervertiert also nicht theologische Techniken, sondern bedeutet nur die Anwendung eines Sinnarstellungs-Musters aus dem gelehrt-klerikalen Bereich innerhalb des höfischen Romans.

Indem Gottfried nun die symbolische Repräsentation der Tristan-Isolden-Liebe, wie er sie bei Thomas fand, zur allegorischen umformte, vereindeutigte er die Offenheit der Vorlage. So scheint im französischen Roman die Grotte von den Liebenden auf ihrer Flucht zufällig gefunden worden zu sein, bei Gottfried kennt Tristan sie schon, und beide gehen planmäßig dorthin. So tilgt der deutsche Autor den Rest mythischer Wirkung fast ganz, und damit ist das dämonisch-magische, das transrationale Potential der Liebe aufgegeben

¹⁷ M. Heimerle, Gottfried und Thomas – Ein Vergleich, Frankfurt 1942 (Frankfurter Quellen u. Forschungen zur germanist. u. roman. Philologie 31, Neudruck 1974); D. Buschinger, La technique d'adaptation chez Gottfried von Strassburg, d'après l'épisode de Rivalin et Blanche fleur in: Mélanges Ch. Foulon, Bd. 1, Rennes, Liège 1981, S. 73–87; dies., Gottfried von Strassburg, adaptateur de Thomas de Bretagne (v. 18443–18454 et 15765–16402), in: La Légende de Tristan au Moyen Age, Actes du Colloque d'Amiens (16–17 janvier 1982), Göppingen 1982 (GAG 355), S. 167–191.

zugunsten einer vorbildlichen Liebesethik.¹⁸ Der Tristan-Isolden-Mythos soll im Sinn einer curialen ars amandi ethisiert und rationalisiert, die amour passion zur höfischen Tugendlehre verharmlost werden. Die Grottenallegorese bedeutet die große Zurücknahme der Liebe, die »höher ist als alle Vernunft«; der Mythos der unbeschreiblichen Liebe erscheint in der »Gefangenschaft« der klerikalen Gelehrsamkeit als Allegorie.¹⁹ Das ist die gelehrt-literarische Grotte, in der Gottfried seit seinem elften Jahr geweilt haben will, ohne je in Cornwall gewesen zu sein (v. 17136–17138). Unter der Begrifflichkeit der Allegorie geht das intentionslose Sein der sinnlichen Liebe verloren: bestes Beispiel dafür ist das Bett aus Kristall. Die einzige Situation, in der Tristan und Isolde als auf dem Bett ruhend dargestellt werden, ist nicht eine der leidenschaftlichen Liebe, sondern der inszenierten Täuschung, als Tristan durch seine List mit dem Schwert die befürchtete Entdeckung antizipiert und zum Unschuldsbeweis umfunktionierte. Der alte Tristanroman erzählt Leiden und Entbehrungen der Liebenden im Wald als Sanktionen der Gesellschaft, als Ausgrenzungsphänomen und damit als Stigma der großen Leidenschaft – bei Gottfried wird der dämonisch-mythische Anspruch der Liebe neutralisiert durch die Allegorese, und natürlich kann, wie es dann beim gefälschten Gottesurteil heißt, der höfische Christus damit einverstanden sein. Die Gegner einer solchen Liebe müssen höfisch-moralisch im Unrecht, blind für Wert und Ehre sein. Wie sehr die Minnegrotte das ursprüngliche Programm negiert, in dem das Leiden und nicht die ethische Vorbildlichkeit die Liebe beglaubigt hatte, zeigt die Wohltemperiertheit des Lebens in der Wildnis, die nicht Natur bleibt, sondern als Hof allegorisiert wird mit *ingesinde* (v. 16881) und Spielzeugen, *Artûses tavelrunde* und *alle ir massenîe* (v. 16900f.): Der locus amoenus ist stilisierte Natur, ein höfischer Park, und auch die Liebenden stellen sich in den Kulturprozeß, denn sie leben keinesfalls selbstvergessen der Leidenschaft, sondern teilen den Tag in Zeiten der Ruhe und der Beschäftigung: Spaziergang im Tau, Literaturstunde über Phyllis, Kandace, Byblis, Dido, dann höfische Hausmusik, fakultativ Spazierritt mit Jagdvergnügen: Sie taten nur *daz si gezam*, nicht etwa, wozu sie Leidenschaft trieb, sondern »was ihnen wohl an-

¹⁸ Vgl. Huby [Ann. 1], S. 267.

¹⁹ Vgl. H. R. Jauss, Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter, in: Terror und Spiel [Ann. 16], S. 187.

⁴ Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache, Band 117

stand« – als höfischen Menschen »stundenplangeregelt.«²⁰ Anarchie der Lebensform hat dort keinen Platz, es ist ein »künstliches Paradies«, aber etwas anderer Art als der Statuensaal bei Thomas: Es hat keinen Surrogatcharakter, bedeutet nicht Regression aus der höfischen Gesellschaft, sondern das glatte Gegenteil, die Vereinnahmung.²¹ Da diese Liebe nicht grundsätzlich anarchisch ist, sondern quer nur zu den Geboten der minderwertigen Welt steht, ist sie in Übereinstimmung mit den höfischen Gesetzen der elitären *edelen Herzen*. Die Tristanliebe der Minnegrotte ist ein Triumph der Vernunft – und eine Flucht vor dem mythisch-dämonischen Anspruch der Trankliebe; sie bedeutet damit letztlich ihre Domestizierung. Eine Stelle bewahrt allerdings fast spielerisch eine erotische Autonomie. Mit einer Doppeldeutigkeit, wie er sie in der lateinischen Literatur fand, beschreibt Gottfried den Schließmechanismus der Grottentür: Klinke und Heft, Spindel und Falle. Nur diese sexuell auslegbare Symbolik²² der Türverriegelung, ohne die *daz ist*-Verdeutlichung der

²⁰ Vgl. K. Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. II, München 1973, hier S. 956 f. Aus der umfangreichen ›Tristan‹-Literatur führe ich hier nur an: W. Haug, *Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹. Sexueller Sündenfall oder erotische Utopie*, in: *Akten des VII. internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*. Kontroversen, alte und neue, hg. v. A. Schöne, Tübingen 1986, Bd. 1, S. 41–52; Ch. Huber, *Gottfried von Straßburg. Tristan und Isolde*, München, Zürich 1986; H. Kuhn, *Tristan, Nibelungenlied, Artustradition* (1973), in: H. Kuhn, *Liebe und Gesellschaft*, hg. v. W. Walliczek, Stuttgart 1980, S. 12–35; T. Tomasek, *Die Utopie im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg*, Tübingen 1985; H. Wenzel, *Öffentlichkeit und Heimlichkeit in Gottfrieds ›Tristan‹*, *ZfdPh* 107 (1988), S. 335–361; R. Simon, *Thematisches Programm und narrative Muster im Tristan Gottfrieds von Straßburg*, *ZfdPh* 109 (1990), S. 354–380; R. Schnell, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern, München 1985 (*Bibliotheca Germanica* 27).

²¹ Bertau [Anm. 20], spricht von »Feier der Resignation«.

²² Vgl. W. Betz, *Gottfried von Straßburg als Kritiker höfischer Kultur und Advokat religiöser erotischer Emanzipation* (1969), in: A. Wolf (Hg.), *Gottfried von Straßburg*, Darmstadt 1973, S. 518–525, und den Widerspruch von S. Jaeger, *On recent interpretations of Gottfried's ›Tristan‹: lines 17031–17057*, *Monatshefte* 70 (1978), S. 375–383. Gottfried selbst bietet hier – im Unterschied zu den deutlich markierten Allegorien im *Morolt-Kampf* (v. 6866 ff.), *Ausrüstung zur Schwertleite* (v. 4965 ff.) und der *Minnegrotte* – keine Entschlüsselung an, denn im höfischen Diskurs stand keine einschlägige sexuelle Terminologie zur Verfügung, und vor allem sollte dieser Bereich im Mythisch-Ungeschiedenen blei-

Allegorese, beläßt die Heimlichkeit, das Arkanum des körperlich Intimsten, geschützt vor dem Zugriff der rationalen *ars amandi* der Grottenliebe. Zwar gibt es auch im Umkreis der sonst platten Eindeutigkeit der Allegorese noch Momente von subtilerem Beziehungsreichtum, wie die mythischen Anklänge in der Gestalt des ›Liebes-Hirschs‹ und der Vision von Markes Jäger, der eine Göttin mit einem Menschen in der Grotte zu sehen meint (v. 17470),²³ aber Gottfried hat die mythische Dimension nur an den Randbezirken der Minnegrotte aufscheinen lassen, ins Zentrum jedoch in gelehrtem Selbstbewußtsein die aufwendige, dem hohen Stil verpflichtete allegorische Didaxe gestellt: die Liebe als höchste Verwirklichung einer höfischen Ethik.

Im Unterschied zur liebesanalytischen Konzeption des Thomas dominiert bei Gottfried das minneethische Interesse, und an diesem hat sich auch die Forschung immer wieder aufgerieben und versucht, die Widersprüche zur christlichen Ethik zu lösen, sei es, daß die Tristan-Liebe als Antithese verstanden wurde oder als erzählungsimmanenter Wert, der gradualistisch eingebunden werden kann in ein humanisiertes Christentum.²⁴ Ich sehe den ethischen Wert begründet in der Eingemeindung der Liebe in die rationale Welterfassung, in der Entwicklung einer schulmäßigen, wissenschaftlichen Liebes-Moralphilosophie. Diese Zielsetzung fügt sich der durchgängigen Erscheinung, daß die deutsche höfische Literatur stärker auf ethisch-existentielle Bezüge aus ist als die eher an Phänomenologie und Psychologie der Liebe orientierte französische.²⁵

ben. Die lateinische Literatur kennt Vergleichbares in der Verwendung von *penis* (= Dat./Abl. Pl. von *poena/pena*) und *penis* (*membrum virile*) in Andreas Capellanus ›De amore‹. Zur Problematik des höfischen Sprachcodes für Sexualität vgl. W. D. Stempel, Mittelalterliche Obszönität als literar-ästhetisches Problem, in: H. R. Jauss (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste, München 1968 (Poetik und Hermeneutik 3), S. 187–206: allegorisches Sprechen gestattet die Einhaltung erotischer Tabus.

²³ Vgl. R. Gruenter, *Der vremede hircz*, ZfdA 86 (1955/1956), S. 231–237; J. Rathofer, Der ›wunderbare Hirsch‹ der Minnegrotte, ZfdA 95 (1966), S. 27–42; M. Tiebaux, *The stag of love. The chase in medieval literature*, Ithaca, London 1974, S. 141 f.

²⁴ Vgl. D. Mieth, *Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik*, Mainz 1976.

²⁵ Vgl. Huby [Ann. 1] und seine dort (S. 276 f.) zitierten Arbeiten, v. a. *L'Adaptation des romans courtois en Allemagne au XIIe et au XIIIe*

3. Liebestrank

Ob Tristan und Isolde schon vor dem Liebestrank ineinander verliebt waren, gehört zu den Kontroversen der Forschung: hier die Befürworter der mehr oder weniger bewußten Liebe vor dem Trank von Ranke bis Herzmann, dort die Vertreter der liebesbegründenden Wirkung des Tranks der alten Isolde von Furstner bis Huber, wobei vermittelnde Positionen hinzutreten, etwa des Sinnes, daß beide durch ihre Natur und/oder die gemeinsamen Bildungsvoraussetzungen und verbindende existentielle Erfahrungen bei den Irlandbesuchen Tristans füreinander bestimmt seien. Für jede dieser Interpretationen lassen sich Textstellen anführen, jedoch ist keine wirklich eindeutig und überzeugend, so daß Furstners Feststellung nicht zu widerlegen ist, »Gottfried habe alles unterlassen, was uns den Eindruck gibt, Tristan und Isolde hätten sich schon vor dem Augenblick, da sie den Minnetrank zu sich nahmen, geliebt.«²⁶ Mir scheint hinter dem Bedürfnis der Interpreten, eine ›Liebe vorher‹ zu entdecken, der Wunsch nach einem ›modernem‹, einem ›psychologisierenden‹ Gottfried zu stehen, der Bedeutung und Funktion des Minnetranks gegenüber der Tradition ›verinnerlicht und vertieft‹ habe. Jedoch: dieser ist in den früheren, den ›spielmännischen‹ Fassungen kein vordergründiges, mechanisch-zwanghaftes Zaubermittel, sondern, genau wie bei Gottfried, die Begründung einer schicksalhaften, urgewaltigen Leidenschaft außerhalb der Verantwortung der Liebenden.

siècle, Paris 1968; dazu A. Wolf, die ›Adaptation Courtoise‹. Kritische Anmerkungen zu einem neuen Dogma, GRM NF 27 (1977), S. 257–283.

²⁶ Vgl. den Forschungsbericht: D. Rosenband, Das Liebesmotiv in Gottfrieds ›Tristan‹ und Wagners ›Tristan und Isolde‹, Göttingen 1973; H. Furstner, Der Beginn der Liebe bei Tristan und Isolde in Gottfrieds Epos, Neophilologus 41 (1957), S. 25–38; P. Ganz, Minnetrank und Minne, in: Formen mittelalterlicher Literatur. Fs. S. Beyschlag, hg. v. O. Werner u. B. Naumann, Göttingen 1970 (GAG 25), S. 63–75; H. Herzmann, Nochmals zum Minnetrank in Gottfrieds ›Tristan‹, Euphorion 70 (1976), S. 73–94. – Simon [Anm. 20] führt die Ambivalenz des Minnetranks auf die Überschneidung zweier Schemata zurück, des Feenmärchens (Bindungszauber der Fee) und des Brautwerbungsmärchens (»Strukturanzeiger«: beide sind für einander bestimmt); im ersten Schema stellt der Trank »den abrupten Beginn« der Liebe dar, im zweiten »das Füreinanderbestimmtsein« (S. 370, aber »auch nicht die Liebe«, ebd.).

Spätestens in der ›Etoire‹ aus der Mitte des 12. Jahrhunderts begründete der Trank die Liebe zwischen Tristan und Yseut. Im mutmaßlich ältesten Tristan-Text, dem Roman des Beroul,²⁷ ist die entsprechende Szene im vorliegenden Fragment seines Werks nicht erhalten. Der Trank wird jedoch ausführlich erwähnt im Waldleben: Die Wirkung läßt nach drei Jahren nach, das, so behauptet der Autor, hatte er vorher (also in der Trankszene) nicht berichtet. Mutter Yseut habe die Wirkung so berechnet, als sie ihn für Marke und ihre Tochter kochte (*bolli*). Als Wein (*vin*, v. 2149), Kräuterwein (*vins herbez*, v. 2138), Trank (*poison*, lat. *potionem*, v. 1384) wird er bezeichnet, sogar mit dem germanischen Fremdwort *lovendrins*, ›Liebestrank‹ (v. 2138). Am Johannisabend, dem 23. Juni, haben Tristan und Yseut ihn getrunken, wird gesagt.

Der Johannistag, die Sommersonnenwende, gilt als Termin, der für den Liebeszauber besonders günstig ist, hier können die übernatürlichen Kräfte ihr Wesen und Unwesen treiben, wie wir aus Shakespeares ›Midsummernightsdream‹ und aus Wagners ›Meistersingern‹ wissen – noch heute gibt es in einigen Gegenden den Brauch des Johannisfeuers, über das die heiratswilligen Burschen und Mädchen springen. Der Trank war anscheinend ein alkoholischer Kräuterauszug, also entweder ein mit Kräutern angesetzter Wein oder ein Destillat aus Wein, wenn man die Angabe, Yseuts Mutter habe den Trank »gekocht«, wörtlich nimmt. Als Kräuter kommen u. a. Anis, weißer Senf und vor allem Eisenkraut in Frage, weil bei letzterem ein enger Bezug zur Johannisnacht besteht.²⁸ Das mittelalterliche Publikum

²⁷ Berol. Tristan und Isolde, übers. v. U. Mölk, München 1962 (Klass. Texte des Roman. Mittelalters in zweisprach. Ausgaben 1).

²⁸ Konrad von Megenberg behauptet in seinem ›Buch der Natur‹ von 1348/1350 (hg. v. F. Pfeiffer, Stuttgart 1861, Neudruck 1962) bei einigen Pflanzen, daß sie *die unkäusch* beförderten: Epf (also Sellerie, im Volksglauben noch heute), weißer Senfsamen, Anis, Kresse, Portulak (*des krautes izt man vil ze Paris*, heißt es S. 416), Kampfer aber mache die Männer keusch, die Frauen hingegen unkeusch. Vom Eisenkraut, *Verbena officinalis*, wird nur gesagt, daß es den Zauberern *gar nütz* sei, die Wirkungen aber in diesem Buch, das ein rechter *gazzenspringer* (Straßenläufer) ist, unerwähnt bleiben müßten. Aus anderen Quellen haben wir genaue Anweisungen, wie das Eisenkraut auszugraben sei (am Tag Mariae Himmelfahrt, an dem noch heute in der katholischen Kirche die Kräuterweihe stattfindet, andernorts wird der Johannistag genannt), und unter den vielen Wirkungen steht auch: *Wen du damit rüerst, der müß dir hold sin* (s. A. E. Schönbach, Studien zur

konnte sich durchaus ein reales Mittel unter dem Liebestrank vorstellen, verstand ihn sicher nicht als reines Symbol. Von Liebestränken ist nämlich in katechetischer und medizinischer bzw. naturwissen-

Geschichte der altdeutschen Predigt. 2. Zeugnisse Bertholds von Regensburg zur Volkskunde, WSB 142, 1900, VII, S. 141). Über das Singrün (Hauswurz), das bei Neumond ausgegraben werden muß, heißt es: *herre, tû durch dein wunderleichen und vil heiligen namen Tetragrammaton ... und durch den aller höchsten namen Anefeneton gib disem chrüt ... die chraft: swen ich mit ir treut (liebkose) und chüsse si, daz si in miner minne prinn und also daz wachs zerflusset bei dem für und als daz für glüwet, also müzze ir herze, ir plut, ir leber, ir miltze und elleu ir lider erhaizzen und prinnen und zefliezzen umbe min minne, und mügg weder slaffen noch wachen, si gedench an mich; noch chain dinch sei, daz mich von ir hercen müge bringen oder benemen, si minne mich ze aller zeit; meines willens vergezze si nicht, sy müzze ymmer lieb und in meinem willen also gestercht sein* (Schönbach, S. 144). »Magische« Wirkungen von Kräutern gelten nicht als übernatürlich oder dämonisch, denn sie verdanken sich nach Konrad von Megenburg dem Einfluß der Gestirne und sind somit natürlich. Er bringt ein Beispiel für eine magische Wirkung, die nicht dämonischer Natur ist: Wenn man eine Spechtshöhle mit einem Dübel verschließt, so holt der Specht das Baumhäckelkraut und hält es vor den Dübel, dann springt er heraus. Diese wunderbare Wirkung zu nutzen, ist also keine Sünde, wenn jemand auf sein Leben hin gefangen liegt (S. 380): Es kommt lediglich darauf an, ob man die Wunderkraft zum Guten oder zum Bösen verwendet, und das gilt für das Eisenkraut gleichermaßen. So heißt es in »Das buoch der tugenden«, einem scholastischen Rechtskompendium des 14. Jahrhunderts (hg. v. K. Berg u. M. Kasper, Tübingen 1984, Bd. I [TTG 7], S. 264 unter der Überschrift: »Ob dú ding sünde sin die der mensehe vnderwilent tüt oder behaltet dur gesuntheit sines libes«: *Swas der dingen ist die von natürllicher kraft ze gesuntheit des libes oder für siechtagen güt sint, als etzlicher hant krüter vnd edel gesteín sint, solich ding ze gesuntheit bruchen vnd niessen das enist nüt sünde. Aber dú ding bruchen vnd niessen ze gesuntheit oder für siechtagen von dien es kuntlich ist, das sie enkein natürllich kraft habent ze machenne gesuntheit des libes, das ist ein grosse sünde, wan solich ding das trifft ze einem vngelöben, wan beschicht es ioch vnderwilent, das von solichen dingen der mensehe gesunt wirt die da enkein natürllich kraft hant vber gesuntheit, das kumet von dem tûfel, wan der wûrket vnderwilent soliche ding dar vmbe, das er do mit den menschen deste me verwerre vnd vervelle in einen vngelöben.* Die Vorstellung von der realen Wirksamkeit von Kräutern zur Erzeugung, Befestigung und Sicherung der Geschlechterliebe kann als in der Heilkunst und in der Sittenlehre verbreitet und durchaus nicht anrühlig angesehen werden. Die rechte Benutzung solcher Mittel war legitim, wenn sie pharmakologisch unbedenklich wa-

schaftlicher Literatur wiederholt die Rede.²⁹ Zwischen pharmakologischen und magischen Wirkungen (wie Analogiezauber) wurde nicht grundsätzlich unterschieden. Die exzessive Wirkung der totalen erotischen Verfallenheit, daß beide drei Jahre lang nicht aufhören zu sagen *Las n'en sui* (v. 2120), ist eine Steigerung der als natürlich betrachteten Wirkung, die Begrenzung auf drei Jahre die literarische Fixierung einer natürlichen Grenze. Diese scheint zur ältesten Stofftradition zu gehören, auch bei Eilhart von Oberge gibt es eine Begrenzung: vier Jahre – vielleicht in Abweisung der ursprünglichen ›magischen‹ Zahl drei. Der deutsche Autor spricht von einem Trank (v. 2264 u. ö.), der gemischt (*getemperot*, v. 2298) war.³⁰ Als Tristrant auf See durstig wird, läßt er sich zu trinken reichen – es ist der Liebestrank, den er für Wein hält. Er wirkt augenblicklich, beide verlieren den Verstand (*alle ire sinne*, v. 2355) und verfallen, ohne es zu wollen (*ane iren danc*, v. 2367), in Liebe zueinander.

Bei Eilhart ist die ursprüngliche Bestimmung des Liebestranks als Aphrodisiakum deutlich: Brangäne soll ihn Isalde und ihrem Mann geben, wenn sie im Bett liegen in der Hochzeitsnacht – offensichtlich, um eine mögliche Abneigung Isaldes gegen den fremden älteren Mann auszulöschen. Entsprechendes scheint für Thomas zu gelten. Sein Text ist für die Trankszene nicht erhalten, so daß wieder auf die altnordische ›Tristrams saga ok Isöndar‹ des Bruders Robert zurückgegriffen werden muß. Dort wird berichtet, daß die Mutter Isodd einen Trank aus vielen Arten von Blüten und Kräutern bereitete, der die beiden, die ihn miteinander tranken, in lebenslanger Liebe verband. Bringvet sollte ihn ihrer Tochter und König Markis in der Hochzeitsnacht reichen. Als Tristram und Isönd auf See sich ein Glas von dem Trank teilen und augenblicklich von unwiderstehlicher Liebe zu-

ren und kein Mißbrauch von sakralen Objekten oder liturgischen Formeln stattfand, keine Teufelbeschwörungen unternommen wurden. Die Anrufung Gottes und der Heiligen war, wie bei jeder Handlung im Rahmen der christlichen Weltordnung, gut und richtig: *und dar zuo helfent ze stunden die starken kraft der heiligen wort, dâ mit man got anruofet und die kräuter beswert und gesegent und auch daz edel gesteîn, sam man daz weichwazzer gesegnet. sprichst aber dû, daz daz gescheh von dem poesen geist, daz ist niht war, dû tuost ez dann in poeser mainung* (ebd.).

²⁹ Vgl. R. Kieckhefer, *Magie im Mittelalter*, München 1992.

³⁰ Zit. nach D. Buschinger (Hg.), *Eilhart von Oberg(e), Tristrant. Edition diplomatique des manuscrits et traduction en français moderne avec introduction, notes et index*, Göttingen 1976 (GAG 202).

BEITRÄGE
ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN
SPRACHE UND LITERATUR

117. BAND 1. HEFT

1995

Corrigenda zu S. 55, die letzte fehlende Textzeile lautet:

einander ergriffen werden, bleibt noch etwas in dem Wein-Gefäß zu-

rück, und Markis erhält seinen Trunk in der Hochzeitsnacht, nachdem er mit Bringvet, die Isönd vertrat, geschlafen hat und eingeschlummert war. Isönd hatte sich unbemerkt neben den König gelegt, und der Trank weckt augenblicklich Markis' Begehren: Er schläft mit Isönd und findet sie hingebend und angenehm, so daß er sie zu lieben beginnt. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß diese Trankgabe an den König Bruder Roberts Erfindung ist: Thomas hatte dieses neue Motiv eingeführt, vermutlich, um Markes blinde Liebe zu Yseut zu motivieren. Der Trank ist bei ihm also nicht das Symbol für das Lebens- und Liebesschicksal der Helden, sondern wirkt wie ein ›normaler‹ Liebestrank bei jedem Menschen, die aphrodisische, sexuell erregende Wirkung wird an Markis sogar besonders deutlich gemacht.

Gottfried hat demnach also wichtige Neuakzentuierungen im Zusammenhang mit der Trankszene vorgenommen. In das traditionelle Gerüst montiert er neue Bedeutung: Die alte Isolde stellt mit subtiler Kunst einen Trank her, den sie in einem Glasgefäß Brangäne mitgibt; Isolde und Marke sollen ihn nach dem Beischlaf in der Hochzeitsnacht trinken, um die nunmehr rechtskräftige Ehe im Gefühlsbereich abzusichern. Die angestrebte besondere Art der Verbundenheit geht aber über eine normal affektive weit hinaus, sie enthält bereits die für Gottfrieds Liebeskonzeption wichtigen Leben/Tod- und Freude/Leid-Formeln (v. 11443f.): *in was ein töt unde ein leben, / ein triure, ein vröude samet gegeben*. Die Trankwirkung ist also nicht primär sexuell, sondern existentiell gesehen, obwohl mit der gemeinsamen Freude (v. 11444) gewiß auch die sexuelle gemeint ist. Da die Neuvermählten den Trank statt Wein (v. 11462) bekommen sollen, ist gewiß an einen Kräuterwein gedacht, ganz wie bei Beroul und Bruder Robert. Die Aufbewahrung in einem Glasgefäß, einer Art Phiole also, unterstreicht den medizinischen Charakter des Getränks, denn Wein wurde üblicherweise in Fässern abgefüllt, auch auf Reisen nahm man kleine Fäßchen mit – Glas war zu zerbrechlich. Glas bedeutete wohl weniger Transparenz – es war damals in aller Regel ziemlich trüb – als Kostbarkeit und Resistenz gegen die darin aufgehobene, besonders wirksame Flüssigkeit. Auf der Seereise, als Tristan durstig wird, betont der Autor, daß der Trank kein Wein war, sondern ihm nur gleicht (v. 11673). Allerdings nicht Tristan, wie in den anderen Fassungen, trinkt zuerst, sondern Isolde. Sie trinkt zögernd (*ungerne*) und sehr lange, gibt dann erst Tristan – beide glauben, es sei Wein. Warum diese Änderung in der Reihenfolge des Trinkens? Vorder-

gründig wäre die Motivation aus der höfischen Etikette, dahinter steht die biblische Dimension, die Gottfried nicht hier, wohl aber später, ausdrücklich benennt bei der letzten Verabredung im Baumgarten: Es ist die Spiegelung der Paradiesessünde, wie Adam den Apfel, so nimmt Tristan jetzt von ihr den todbringenden Trank und trinkt: *ouwe Tristan unde Isôt / diz tranc ist iuwer beider tôt*, kommentiert Brangäne (v. 11 705 f.) analog zur späteren Stelle. Beide Nennungen des Todes beziehen sich auf Genesis 3,6: Eva nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann, und er aß.³¹ Die Sünde der Stammeltern wird im Verhalten Tristans und Isoldes gespiegelt: Wie diese sind sie aus der paradiesischen Schuldlosigkeit und Erkenntnislosigkeit herausgetreten in eine Existenz der ›großen‹ Dimension zwischen Freude und Leid, Tod und Leben. Die Liebe bewirkt das, die im Anschluß an den Genuß des Trankes in ihre Herzen kommt. Und wenn man diese Stelle wörtlich nimmt, so wäre die Liebe in der Tat Folge des Tranks, nicht etwas, was durch ihn erst sichtbar gemacht würde. Wenn Gottfried nach dem Liebesgeständnis das Trankauschenken metaphorisch verwendet (v. 12 042 f.), so ist das freie Liebeschenken erst nach dem Trank möglich. Von diesem bleibt nichts übrig, was Marke angeboten werden könnte – Brangäne wirft das Glasgefäß in die aufschäumende See: Das Schicksal der großen Liebe, das Gottfried im Zusammenhang mit dem Trank beschworen hat, kann nur für die beiden bestimmt sein. Markes Liebe hingegen ist nichts als blinde Sinnlichkeit, und Gottfried versäumt auch nicht, sie mehrfach entsprechend pejorativ zu charakterisieren. Sinnlichkeit ist aber auch die Basis der Trankliebe, und so wird das Eros-Thana-tos-Thema von Tristan, als er die Ursache der Liebe von Brangäne erfährt, ins Sexuelle gewendet: *ez waere tôt oder leben / ez hât mir sanfte vergeben / ine weiz, wie jener werden sol: / dirre tôt der tuot mir wol. / solte diu wunneclîche Isôt / iemer alsus sîn mîn tôt, / so wolte ich gerne werben / umbe ein êweclîchez sterben*. ›Ob Tod oder Leben, ich bin angenehm vergiftet – wie der tatsächliche Tod ist, weiß ich nicht, dieser Tod aber tut mir gut. Wenn die liebebreizende Isolde hierfür so mein Tod sein soll, dann würde ich mit Freuden streben nach einem ewigen Sterben‹ (v. 12 495–12 502). »Doch alle

³¹ U. Schwab, Eva reicht den Todesbecher. Zur Trinkmetaphorik in altenglischen Darstellungen des Sündenfalls, in: *Atti della Academia Peloritana dei Pericolanti. Lettere, Filosofia e Belle Arti Vol. LI, Anni Accademici 2 43/44 (1973/1974), Messina 1974, S. 7–108.*

Lust will Ewigkeit, – will tiefe, tiefe Ewigkeit«, sagt Friedrich Nietzsche – und eben dies ist hier zumindest mitgemeint. Tod und Sterben: das ist auch la petite mort, der Orgasmus.³²

Unterschiedlich in den beiden Fassungen, der ›spielmännischen‹ und der ›höfisch-gelehrten‹, ist nicht die unmittelbare Wirkung des Tranks,³³ sondern seine Funktionalisierung im Rahmen der Erzählung sowohl auf der narrativen wie auf der sinngebenden Ebene, ausgedrückt in der Reaktion der Protagonisten. Im höfischen Roman ist die Liebe zwar auch als elementare Macht vorgegeben, die Helden aber können sich zu ihrem Schicksal verhalten, es bewußt akzeptieren, und sie tun es wie die Protagonisten in Hartmanns ›Gregorius‹ und Wolframs ›Parzival‹, die ihre ungewollte Schuld auf sich nehmen. Damit bringt Gottfried ein Moment der Willensfreiheit in die Liebe, das der älteren Konzeption fremd ist: Wohl ist die Entstehung unabhängig vom Willen, nicht aber, was der Mensch daraus macht. Diese Vorstellung entspricht, wie Rüdiger Schnell gezeigt hat, der gelehrten Diskussion des Problems seit dem Ausgang des 12. Jahrhunderts.³⁴

Die freiwillige Annahme des Liebesschicksals eliminiert die Sinngebung der älteren Tradition, die den Trank zur Exkulpierung der Helden einsetzte – bei Gottfried ist gerade die Spannung von Idealität und Schuldhaftigkeit der Tristanliebe konstitutiv für die anthropologische Exemplarität. Sie ist aber auch höchster anthropologischer und ethischer Wert. Die für sie grundlegende Einheit von Tod und Leben, Leid und Freude wird bei der Bereitung des Tranks durch die alte Isolde ausdrücklich genannt: *mit sweme sîn iemen getrank / den muose er âne sînen danc / vor allen dingen meinen / und er dâ wider in einen. / in was ein tôt unde ein leben / ein triure, ein vröude samet gegeben* (v. 11439–11444) – ›wenn jemand den Trank

³² Vgl. v. a. Carmen buranum 84 (Refrain) *Ha morior! / sed quavis dulcedine / mors dulcior. / sic amanti vivitur.* – In der Renaissance wird das zum geläufigen Spiel, vgl. Renaissance-Madrigale mit entsprechenden Tonausdeutungen von Monteverdi bis Dowland: Monteverdi, Libro III, 3 ›Che per desir sento morirmi anch'io‹, oder 7: ›Che per dolcezz' i' mora‹; Dowland: »To see, to hear, to touch, to kiss – to die with thee in sweetest sympathy« (›Come again‹).

³³ Vgl. Huby [Anm. 1]: »Ja, er [Thomas] ist weit davon entfernt, die Tristan-Ysolt-Liebe von allen Elementen rein zu halten, die sie als von einer äusseren, im Liebestrank verkörperten Macht bewirkt darstellt, so dass an vielen Stellen Tristran und Ysolt als Opfer dieser Macht erscheinen, ja sich auch als solche betrachten« (S. 260).

³⁴ Schnell [Anm. 20].

mit einem Trank, mußte er den, ohne es zu wollen, vor allem anderen lieben und der andere wiederum allein ihn. Beiden war ein Tod und ein Leben, eine Trauer und eine Freude gemeinsam gegeben.<

Der Trank also begründet die typische Tristan-Isolden-Liebe, er bleibt nicht äußeres Requisit, ist keine vom Stoff erzwungene Krudität – daß Gottfried sich nicht vom Stoff zwingen läßt, sondern ihn zu gestalten und umzugestalten weiß, war an der Minnegrotte zu sehen, und er gibt daher auch der Zwangliebe des Trankes das wichtige Moment der Freiheit mit. Aber was die liebesauslösende Wirkung angeht, hat er den Trank bewußt in der mythischen Sphäre belassen, ihn nicht gedeutet, sondern ihm die Ungeschiedenheit zuerkannt, die (nach Adorno) Kennzeichen des Mythischen ist.

Die mythische Dimension des Trankes zeigt sich besonders deutlich auf der Ebene der Struktur, des ›gebrochenen‹ Brautwerbungsschemas: Durch den Sieg über den Drachen ›gehört‹ Tristan zu Isolde, er hat das Hindernis vor der gefährlichen Braut überwunden wie der Prinz bei Dornröschen die tödliche Hecke, aber er löst das nicht ein, sondern er bricht die Bindung (und das Schema) durch seine Werbung für Marke.³⁵ Die mythische Vorbestimmung wird nun durch den Trank wieder restituiert, die Wahrheit der Freierprobe verwirklicht – mit Macht setzt sich die magisch-mythische Liebe durch gegen das politische und dynastische Kalkül der Brautgewinnung für einen anderen. Brautwerbermärchen und Liebestrank erweisen sich so nicht als nur mythische Versatzstücke, sondern sind funktionalisiert als sinnstiftende Struktur und »Strukturanzeiger« (Simon).

Für die höfische Minne ist der magische Trank ein Skandalon – ich erinnere nur an die von Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke rezipierte Strophe Chrétien's *Onques du buvrage ne bui / dont Tristan fu enpoisonnez* – *Nu enbeiz ich doch des trankes nie / da von Tristan in kumber kam* (mit Bernger); der höfische Minner liebt *de riens efforciez*, durch nichts gezwungen, nicht wie Tristran *âne sinen danc* – so Veldeke in wörtlichem Einklang mit der oben zitierten Tristanstelle.³⁶ Grund der Liebe sind im Liebeslied dort die Tugenden der Dame und ihre Schönheit als ›Außenseite‹ der inneren

³⁵ Vgl. v. a. Kuhn [Anm. 20]; Simon [Anm. 20], S. 371 f.

³⁶ V. Mertens, Intertristanisches – Tristan-Lieder von Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke, in: Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik. Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991, Bd. 3, Tübingen 1992, S. 37–55.

Vorbildlichkeit, der die ethische Vervollkommnung des Minnenden korrespondieren soll. Nicht eine unerklärliche Macht erzwingt die Liebe, sondern die Erkenntnis des Guten und Schönen durch den Liebenden und sein daraus resultierender Entschluß zur Minne. Entsprechend wird in Hartmanns ›Büchlein‹ die Gewinnung der Liebe ausdrücklich nicht von Zaubersäften, sondern von einem als Tugendlehre allegorisierten Kräuterzauber erwartet (v. 1301–1326). Gottfried aber ist mit dem Trank anders umgegangen als mit dem Waldleben und der Liebeshöhle, er hat ihn nicht allegorisiert, ihn nicht aus den Kräutlein *milte*, *zuht*, *diemuot* (Hartmann, v. 1303) und ähnlichen Ingredienzien mischen wollen.

4. Ein ›postmoderner‹ Roman?

Gegenüber dem primär liebesphänomenologischen Interesse des Thomas dominiert bei Gottfried das ethisch-philosophische, wie in der Gegenüberstellung von Bildersaal und Minnegrotte gezeigt wurde.³⁷ Aber Gottfried hat die mythische Dimension der *grande passion* nicht grundsätzlich preisgegeben, sondern sie im Mythos des Tranks bewahrt. Die Entstehung der Liebe bleibt somit unerklärbar, erst das Erstandene wird eingebunden in eine ethische *ars amandi*. Bei Eilhart exkulpiert der Trank die Liebenden vor der Gesellschaft und vor Gott, in Gottfrieds Konzeption hat das keinen Platz, Tristan und Isolde werden sogar zur Exemplarität erhoben in der Grottenallegorese, werden Göttin und Gott. Ohne die Erziehung durch die Liebe hat niemand *tugende ... noch ère* (v. 190), hieß es schon im Prolog. Zu diesem grundsätzlichen Anspruch der höfischen Minnedoktrin paßte aber die Fabel von der ehe- und treuebrechenden Liebe eigentlich verzweifelt schlecht, sie eignete sich nicht, wie die der Chrétien'schen Romane, zum Integumentum, zur Einkleidung von *Didaxe*. Bei Eilhart konnte der Trank die Protagonisten noch als schuldlose Schuldige erscheinen lassen, Gottfrieds Helden aber lieben nicht *âne iren danc*. Was nun ihre Vorbildlichkeit gerade beweist, daß sie die Liebe über das Sittengesetz stellen, macht den Roman deshalb prekär, weil Gottfried nicht nur im Verhalten des Paares in der Minnegrotte, sondern vor allem auf der Autorebene eine sozial verbindliche

³⁷ Vgl. Huby [Anm. 1], S. 251 zu Tristans Monolog v. 19424ff., grundsätzlich S. 206ff.

Moral aufscheinen läßt. Die Lehre wird in Kommentar und Exegese eingebracht, was die Erzählung gelegentlich überwuchert und bis hin zur Entmündigung des epischen Prozesses, wie Karl Bertau das genannt hat, führen kann.³⁸ Gottfried ergreift nicht Partei, arbeitet sich gerade nicht an der Konfrontation, sondern an der Integration von Liebe und Gesellschaft förmlich ab. Die irritierenden Widersprüche von Erzählfabel und Kommentar, von Ethik des Paares und des Exegeten sind auch im Blochschen Utopiekonzept, das Tomas Tomasek herangetragen hat, nicht aufhebbar. Zwischen dem mythischen Adia-phoron des Trankes, seinem Weder-gut-noch-böse, und der ethisch-höfischen ›Gefangenschaft des Mythos‹ in der allegorischen Grottenlehre entsteht Bruch und Widerspruch. Gottfrieds Text erweist sich (und weitere Beispiele ließen sich finden, z.B. die Ambivalenz von Tristans Künstlertum)³⁹ als Nebeneinander, als Collage (oder Assemblage) von Themen, Thesen und poetischen Techniken, vor der neuzeitliche Vorstellungen von Intentionalität, Kausalität, Homogenität versagen.⁴⁰

Aber gerade diese bewußte Komplexität und Mehrdimensionalität begründet eine Offenheit des Werkes, die es in der neuzeitlichen Rezeption zum Ausgangspunkt eigener Mythenbildung hat werden lassen – so vom Mythos der ›Liebe und des Abendlandes‹,⁴¹ von Minneheiligen und Minnedämonen, von der erotischen Utopie und vom Scheitern des Individuums an der Gesellschaft oder des Künstlers an der Realität. Der ›Tristan‹ also ein postmoderner Roman, wie Walter Haug ihn in seinem Vortrag beim Germanistentag 1985 genannt hat?⁴²

Wenn wir den Liebesheils-Optimismus von Artusroman und Minnesang die ›Moderne‹ des späten 12. Jahrhunderts nennen dürfen, so ist Gottfrieds Versuch, mit allen Mitteln der gelehrten und laikalen

³⁸ Literaturgeschichte [Anm. 20], S. 930: »Der epische Prozeß erscheint entmündigt zu Gunsten eines gedanklichen Prozesses, dessen Demonstrationscharakter die Oberhand gewinnt«. Bertau relativiert später (1983, vgl. Anm. 13) diese Ansicht (S. 132f.).

³⁹ Vgl. jetzt die Bemerkungen von Simon [Anm. 20], S. 367.

⁴⁰ Vgl. vor allem Wenzel [Anm. 20].

⁴¹ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris 1972 (zuerst 1939), deutsch 1966: *Die Liebe und das Abendland*. Dazu W. Haug, *Eros und Tod. Erotische Grenzerfahrung im mittelalterlichen Roman*, in: *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, hg. v. H. A. Gläser (Facetten der Literatur. St. Galler Studien 4), Bern [u. a.] 1993, S. 31–58.

⁴² Vgl. Anm. 20.

Traditionen, vom Mythos bis zur Allegorie, die Liebe als das große Thema der weltlichen Adelsliteratur zu bewältigen, als lebensgestaltendes und sinngebendes Konzept zu entwickeln, in seinen Brechungen wohl ›postmodern‹ zu nennen, und in seinem poetischen Glanz (und seinem konzeptionellen Elend) vielleicht seinem inkommensurablen Gegenstand, der Liebe, besonders adäquat.

Fragen wir abschließend noch, was die Auseinandersetzung mit dem Tristan-Mythos, wie wir ihn im Trank bewahrt gefunden haben, für die höfische Kultur bedeutet.⁴³ Wenn wir annehmen, daß eine Gesellschaft in ihren Mythen ungelöste Probleme unbewußt symbolisiert, so sagt uns die Konjunktur des Tristan-Stoffes seit der Mitte des 12. Jahrhunderts etwas über diese Probleme und die Gesellschaft. Die laikale Adelskultur hatte mit dem Thema der Geschlechterliebe ein Verständnispotential gefunden, das mit den großen Themen der lateinisch-gelehrt-kirchlichen Literatur erfolgreich konkurrierte. Ihrer Sinndeutung des menschlichen Lebens aus seiner Beziehung zu Gott, die im Augenblick des Todes ihren kritischen Punkt erreicht, wird das Weltdeutungskonzept der höfischen Liebe entgegengestellt – der Liebe, die zur ethischen wie artistischen und damit gesellschaftlichen Vollkommenheit führt: »Alle Menschen müssen sterben, aber nur wir wissen zu lieben«. Eine solche elitäre Liebeskonzeption schließt jedoch die unerklärliche Zwangsliebe aus, da diese jeden und jede befallen kann und weder Erkenntnis- noch Willensakte erfordert. Demgegenüber wird die menschliche Grunderfahrung von der Unmanipulierbarkeit und Unregierbarkeit des Eros im Trank mythisiert, da sie in den Rahmen des laikalen Liebesheils-Konzepts nicht integrierbar war – im klerikalen Entwurf blieb sie ohnehin Teufelswerk und Sünde, wie Eilhart sie in seinem Roman gesehen hat. Der Mythos vom liebebegründenden Trank grenzt nun zwar den transrationalen Eros aus, aber poenalisiert ihn nicht, wie es die Kirche tut. Die höfische Gesellschaft vergewissert sich damit ihrer Möglichkeiten und Grenzen⁴⁴ – sie weiß, daß draußen, jenseits der Fiktion des Liebesheils, das unheimliche, das ›wüste Land‹ liegt. Und wenn es auch flurbereinigt und kultiviert wird wie in Gottfrieds Min-

⁴³ Ich nehme hier Gedanken und Formulierungen aus meinem Beitrag ›Intertristanisches‹ [Anm. 36] wieder auf.

⁴⁴ Vgl. W. Haug, Enite und Evelyne B., in: *Medium Aevum*, deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Fs. K. Ruh, hg. v. D. Huschenbett, K. Matzel [u. a.], Tübingen 1979, S. 139–164.

negrotte, so bleibt es doch bedrohlich und rettend zugleich: Es bedroht die Exklusivität der kurialen Konzepte und rettet die Liebe, *die vr̄ie, die eine*. Nicht zufällig eignet der höfischen Liebe in ihrem paradoxe amoureux, der unaufhebbaren Spannung von Begehren und Nichterfüllung, etwas Zwanghaftes, das neuzeitliche Interpretieren immer wieder zu sozialpsychologischen und psychoanalytischen Deutungen provoziert hat, bis hin zur Diagnose einer »ekklesiogenen Kollektivneurose«. ⁴⁵ Vor dem Hintergrund der Mythisierung des Liebestrankes erscheint das restriktive Moment der höfischen Liebe aber weder als psychologische noch als machtpolitische Repression, als etwa von der Kirche herbeigeführte oder auferlegte Unterdrückung, sondern als notwendige Konsequenz des elitären Charakters des Liebeskonzepts. Gottfried hat nicht umsonst auf der höfischen Exklusivität seiner Protagonisten insistiert und damit dem eigentlichen Sinn des mythischen Tranks entgegengearbeitet. Mit der Änderung der Liebessemantik in der Neuzeit, wo die Liebe gerade nicht als elitär, sondern als allgemein verstanden wird, ⁴⁶ wo sie eine selbstverständliche Unerklärbarkeit bekommt und gerade das Phänomen, daß sie jede und jeden befällt, ihren gesellschaftlichen Sonderstatus begründet, ist eine Mythisierung überflüssig geworden, muß der Liebestrank fallen: Emma Bovary, Anna Karenina und Effi Briest brauchen keine Liebestränke mehr zur Rechtfertigung des Ehebruchs, und Wagners Tristan und Isolde lieben einander längst vor dem Trank, der zum Todestrank wird und sie in die Anderswelt bringt, in das »Land, aus welchem niemand wiederkehrt«. Und so kann dann Wagners Musik als neuer Mythos der autonomen Leidenschaft dienen wie in der Liebesgeschichte von Alma Mahler und Oskar Kokoschka oder in Thomas Manns ›Tristan-*Novelle*.

Der Blick durch Wagner hindurch auf Gottfrieds Roman aber kann das Verständnis des mittelalterlichen Werks eher behindern als fördern: Transzendierung des Irdischen sehen lassen, wo es um Rationalisierung und Ethisierung geht, und uns vergessen machen, daß die

⁴⁵ D. de Rougemont [Anm. 41]; U. Müller, Die Ideologie der Hohen Minne: Eine ekklesiogene Kollektivneurose? Überlegungen und Thesen zum Minnesang, in: ders. (Hg.), ›minne ist ein swaerez spil‹. Neue Untersuchungen zum Minnesang u. zur Geschichte d. Liebe im Mittelalter, Göttingen 1986 (GAG 440), S. 283–315.

⁴⁶ N. Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a. M. 1982; P. Lauster, Die Liebe, Psychologie eines Phänomens, Reinbek 1980.

Liebe als Konzept bei Gottfried brüchig ist und aus sich selbst heraus gefährdet bleibt, der Glanz der Sprache nicht, wie die »siegende Idealität der Musik« (Thomas Mann), die Transzendenz der Liebe evoziert, sondern ihre Immanenz kaschiert, kein »unbewußt – höchste Lust« erzeugt wie diese, sondern, mit Thomas von Britannien, *twiz engins d'amor* – »alle Täuschungen der Liebe« zur Gestalt werden läßt.

BERLIN

VOLKER MERTENS