Martin Andree

Simulation und Präsenz

Mimesis, Illusion und der Tod des Signifikats am Beispiel zweier Tristantexte

1. Simulation und Präsenz. – Seit der griechischen Antike schreibt sich bis in die heutige Zeit ein medialer Faszinationstyp[1] fort, der in der Theorie mit Begriffen wie (1) *Nachahmung* (*mimesis*)[2] und *Realismus*, (2) den Konzepten des *Bildes* bzw. des *ikonischen Zeichens*[3] sowie (3) der *Illusion*[4] bezeichnet wird. Diese Theoriestränge lassen sich locker den Grundelementen der kommunikativen Urszene, in der eine ›virtuelle Realität‹ entsteht, zuordnen: (1) Ein Sender *ahmt nach* beziehungsweise *stellt dar*, (2) das mediale Substrat seiner nachahmenden Mitteilung ist das *anschauliche Zeichen (Ikon)*, durch welches (3) der Empfänger ›getäuscht‹ beziehungsweise *illudiert* wird.

Was ist der theoretische Kern dieser drei Aspekte? Sie alle kursieren um das Gravitationszentrum der *Ähnlichkeit:*[5] Eine Konstruktion, demzufolge Texte, Zeichen, Medien ihren Signifikaten *ähnlich* werden können. Der Begriff *Simulation*, abgeleitet aus *similis*, ›ähnlich‹, weist dieses Fundament noch aus[6]; und um es schon einmal zuzuspitzen: Die Ähnlichkeit ist geradezu die Bedingung der Möglichkeit von Nachahmung, Bild, Realismus und Illusion.

In der diskursiven Konfiguration von Darstellung, Ikonizität und Illusion erzeugt die *Ähnlichkeit* das Phantasma einer *Überschreitung der Medialität:*[7] Dem Modell nach akkumuliert das Zeichen Ähnlichkeiten und nähert sich dabei dem Referenten so lange, bis es idealerweise mit diesem konvergiert, seine eigene Zeichenhaftigkeit durchstreicht und die *Illusion* der Präsenz hervorruft. Das heißt: Die Rezipienten – so jedenfalls die innere Logik der Simulation – fallen für einen bestimmten Zeitraum auf die Illusion der virtuellen Wirklichkeit herein. Die Rezeptionsweise wird eigentlich seit der Antike bis in die Neuzeit immer wieder gleich beschrieben: Das Medium ›stellt vor Augen‹, das Zeichen wird in Richtung auf das Bezeichnete ›durchsichtig‹, der Rezipient verfällt der Illusion und verwechselt das Artefakt mit der Wirklichkeit.

Das Paradebeispiel aus der Antike ist der bei Plinius überlieferte Malwettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios: »Dieser [Zeuxis] habe so erfolgreich [*tanto successo*] gemalte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten [*ita veritate representata*] leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen

und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen [*fefelisset*] können.«[8]

Aber nicht nur die griechischen Maler oder Bildhauer stellen realistische Doppel des Wirklichen her. Auch die antiken Sprachkünstler fertigen Simulationen an. Nach Aristoteles soll der Tragödiendichter »die Handlungen zusammenfügen und sprachlich ausarbeiten, indem er sie nach Möglichkeit *vor Augen stellt* [*pro ommaton tithemenon*]. Denn wenn man sie so *mit größter Deutlichkeit erblickt* [*an enargestata horon*], *als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre*, dann findet man das Passende [*to prepon*] und sieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende.«[9] Der Text erzeugt im Leser das Phantasma der *Präsenz*.

Die Kultur der *mimesis* dominierte die antike Medienwelt, sie läßt sich aber sogar im kunstfeindlichen Mittelalter nachweisen. So soll etwa die Lektüre von Passionstexten so erfolgen, daß die *meditatio* des Lesers den Text in eine *bildliche Vorstellung* überführt. Der Text wird seinem Gegenstand dabei so ähnlich, daß die Lektüre als *Betrachtung* mit dem *inneren Auge* erfolgt. In einem der populärsten Erbauungsbücher des Mittelalters heißt es: »Sei geistigerweise mit gespanntester Aufmerksamkeit zugegen; betrachte alles, was gegen deinen Herrn gesagt und an ihm verübt wird, oder was von ihm geschieht und gesagt wird [*Hiis autem toto mentis intuitu te presentem exhibeas et intuere diligenter cuncta*]. Sieh mit den Augen des Geistes [*Videas igitur oculis mentis*], wie einige mit der Aufpflanzung des Kreuzes sich beschäftigen« (196 / lat. 270). Hier wird die Entzifferung des Textes umgewandelt in eine sinnliche *Vision* des Signifikats.

Solche Beschreibungen einer halluzinatorischen *Präsenz* des Signifikats in Rezeptionsweisen der Simulation sind einander durch die Epochen hinweg durchaus vergleichbar. In Lessings *Laokoon* heißt es zur *ästhetischen* Illusion: »Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnüget sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören.«[10] Weitere Formulierungen finden sich in der *Hamburgischen Dramaturgie*:[11] »Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg.«[12] Mendelssohn konstatiert: »Wenn eine Nachahmung so viel ähnliches mit dem Urbilde hat, daß sich unsre Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen; so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion.«[13] Auch bei Mendelssohn bedeutet ›Illusion‹ also die Verwechslung der virtuellen Welt mit der Wirklichkeit, sie ist, so Strube, »Sinnentrug«.[14] Und Lenz formuliert: »Der wahre Dichter

[. . .] nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden.* Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln«.[15]

Im 19. Jahrhundert hat dann vor allem die mimologische Revolution der *Photographie* emphatische Beschreibungen der faszinierenden ›Anwesenheit des Signifikats‹ im Zeichen hervorgebracht. Der optische Illusionismus des neuen Mediums wird fast wie Zauberei beschrieben: »Man getraute sich zuerst auch nicht, so erzählte oft mein Vater, die ersten Bilder, die er fertigte, lange anzusehen. Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, daß die kleinen winzigen Gesichter der Personen, die da auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten, so verblüffend wirkte die ungewohnte Deutlichkeit und die ungewohnte Naturtreue der ersten Daguerreotypbilder auf jeden, der noch nie ein solches Bild in der Hand gehabt hatte.«[16]

Die Faszination des Ähnlichen gilt bis in die heutige Zeit und unseren virtuellen Welten von *Cyberspace* bis hin zur *PlayStation*: Wie in jeder Epoche bedient sich die emphatische Lektüre virtueller Welten stets des »vorläufigen Gipfels der Illusionstechnologien«.[17] Der Traum von der virtuellen Welt, das »Phantasma der hundertprozentigen Nachahmung des Realen«[18] wird demgemäß seit knapp 2500 Jahren von der Programmatik der Ähnlichkeit erzeugt, und es gibt bislang weder Indizien dafür, daß er sich jemals erfüllen könnte, noch Anzeichen, daß er einmal ausgeträumt sein könnte.

Tatsächlich hat die Kontinuität der mimologischen Bewegung etwas Beklemmendes. Denn im Zentrum der Simulation befindet sich eine reine Paradoxie. Der Kerngedanke ist ja, daß das Zeichen dem Bezeichneten *so ähnlich wie möglich* sein soll. Auch im Zeuxis-Mythos sollte ein Hergestelltes, dort ein *Bild*, die Natur ›nachahmen‹ – wodurch sich in letzter Konsequenz das Bild selbst auflöst, da es nicht mehr von seinem ›Gegenstand‹, von der ›Natur‹, unterschieden werden kann: Die Rezipienten werden ›getäuscht‹. Gerade also in ihrem vollständigen Gelingen löscht sich die Semantik der Ähnlichkeit selbst aus.

Bei der Erkenntnis, daß das »Ähnlichkeitskriterium« aus logischer Sicht ein »leeres Prädikat«[19] ist, handelt es sich keinesfalls um eine poststrukturalistische Errungenschaft. Tatsächlich läßt sich eine ›Dekonstruktion‹ der Ähnlichkeit bereits bei Platon aufspüren: »[Sokrates:] Wären dies wohl noch so zwei verschiedene Dinge wie Kratylos und des Kratylos Bild [*eikon*], wenn einer von den Göttern nicht nur deine Farbe und Gestalt [*chroma kai schema*] nachbildete [*apeikasein*], wie die Maler [*zographoi*], sondern auch alles Innere ebenso machte wie das deinige, mit denselben Abstufungen der Weichheit und der Wärme, und dann auch Bewegung, Seele und Vernunft, wie dies alles bei dir ist, hineinlegte und mit einem Worte alles, wie du es hast, noch einmal neben dir aufstellte; wären dies dann Kratylos und ein Bild des Kratylos oder zwei Kratylos? / [Kratylos:] Das, dünkt mich, wären zwei Kratylos.«[20]

Platons Einwand ist folgender: Die Kommunikation der Ähnlichkeit als Kom-

munikation ist gleichzeitig keine Kommunikation mehr. Man denkt, man kommuniziert, und findet sich dann plötzlich – in der Gegenstandswelt, der *physis*, wieder. Platon überführt das Konzept einer ›absoluten Simulation‹ als kommunikationstheoretische Aporie. Eine *Überschreitung der Medialität* durch eine Akkumulation von *Ähnlichkeiten* ist eine reine Paradoxie, denn dann hätte man es bloß mit einer Verdoppelung des Gegenstandes zu tun. Die Totalsimulation, so Platon, untergräbt das Funktionieren der Kommunikation: »man würde von keinem von beiden [Original und Bild] mehr angeben können, welches das Ding selbst wäre und welches das Wort«.[21]

Die *mimesis* ist aber nicht nur aufgrund ihres aporetischen Kerns ein Problemfall. Im besonderen erweist sie sich nämlich bei näherem Hinsehen als Herausforderung der poststrukturalistischen Epistemologie des Zeichens. Man muß das zuspitzen, um die Tragweite zu erkennen: Der gesamte ›linguistic turn‹ in den Geisteswissenschaften, ob er nun von Saussure (Linguistik) oder von Nietzsche (Dekonstruktion, Diskursanalyse) inspiriert ist, erzählt in immer neuen Narrationen den Verlust des Signifikats. Zeichen lassen sich nicht mehr durch den Rekurs auf den bezeichneten ›Gegenstand‹ definieren, sondern ausschließlich durch den Verweis auf andere Zeichen – Eco nennt diesen Sachverhalt einer rein binnensystemischen Verweisungsstruktur das Prinzip der *unendlichen Semiose*.[22] Vermutlich findet sich die härteste Version dieser Erkenntnis in der Philosophie Derridas: Das Wesen aller Sprache, aller Zeichenhaftigkeit besteht darin, immer nur von anderen Zeichen abgeleitet zu sein.[23] Die Signifikanten flottieren in einer ständigen Bewegung der Ableitung, der *différance*. In dieser Optik implodiert das Signifikat zu einer reinen Fiktion. Die *Präsenz* ist demgemäß der paradoxale Wunschtraum der Sprache, sich selbst zu entkommen, ihre *Medialität* zu überschreiten. Die *Präsenz* markiert *die Selbstüberschreitung der Medialität in der Medialität* und bleibt insofern immer unerreichbar.

Bei genauem Hinsehen erweist sich die *Simulation* als das exakte Gegenstück zu dieser Konzeption. Während sich in der Optik etwa der Dekonstruktion letztlich alle Signifikate ›bloß‹ als Signifikanten erweisen, erzählt die Simulation bis heute die Fabel von der Umwandlung von Signifikanten in Signifikate. Um Platons Formulierung aufzugreifen: Im Falle einer perfekten Simulation des Gegenstands durch ein Zeichen hätte man es gar nicht mehr mit Medialität, sondern mit einem verdoppelten Gegenstand zu tun.

Tatsächlich ist das Problem der Simulation und ihrer per se emphatischen Verbindung zum Gegenstand (Ähnlichkeit) geradezu ein Testfall für Theorien, welche erfolgreich darlegen konnten, daß Systeme ihre Rationalität aus sich selbst heraus, nicht jedoch durch den Rekurs auf eine außersystemische ›Wirklichkeit‹ konstruieren. Damit wird die Simulation und ihre Ähnlichkeitsrelation aber zum Paradigma für epistemologische Fundamentalprobleme: »What is at

stake here are issues such as the [. . .] debate between realism and nominalism, and the concepts of nature and culture, their borderlines and interrelations.«[24]

Die 2500 Jahre währende Geschichte der Simulation wäre in dieser Optik eine tragikomische Angelegenheit: Der immer von neuem angetretene, emphatisch vorgetragene Versuch einer Restitution dessen, was schon immer entzogen ist und für immer entzogen bleiben wird: Das Medium verspricht Leben und bleibt doch stets ein totes Zeichen. Für alle Medien gilt, was Derrida über die Schrift sagt. Die Schrift ist *testamentum*, also das Vermächtnis eines Toten. »Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch. Die eigentümliche Abwesenheit des Subjekts der Schrift ist auch die Abwesenheit der Sache oder des Referenten.«[25] In diesem Sinne sind aber alle Medien für Derrida Schrift. Medien versprechen die Wiederaneignung einer verlorenen *Präsenz* und reproduzieren als solche dabei nur Absenz im unaufhörlichen Aufschub, der *différance*. Die mediale Selbstreproduktion verspricht die Parusie des Lebens, und schreibt den Tod fort.

Die implizite Logik aller *Simulation* müßte demnach immer zugleich eine Narration über *Leben und Tod des Signifikats* enthalten. Wenn in der Kommunikation ›Ähnlichkeit‹ als Modell konstruiert wird, welches gestattet, zwar im Medium der Zeichen zu sein und doch in ein ›Außen‹, in ein der Kommunikation vorgelagertes ›Sein‹, vorzudringen, sei das nun ein ›Ding‹, eine ›Welt‹ oder ein ›Subjekt‹, dann ist die logische Konsequenz, daß diese *lebendige Präsenz* desto sicherer wird, je stärker man den Text mit mimetischen Ingredienzen anreichert. Man kondensiert dann Ähnlichkeiten in einem Zeichen bzw. einem Ensemble von Zeichen, bis ›Original‹ und ›Kopie‹ in der Totalillusion (angeblich) ununterscheidbar werden.

Dennoch haben die Wucherungen der virtuellen Welten eine tragische Note. Wie ähnlich auch immer die mediale Welt ist, sie bleibt doch nur eine mediale Welt. Wie verlockend auch immer die Versprechen der täuschenden Echtheit des Cyberspace sein mögen, es bleibt eben doch nur toter Cyberspace. Und selbst wenn die Täuschung des Cyberspace gelingt, wissen wir ebenfalls seit Platon, daß hinter einer Verdoppelung der Welt die Programmatik der Ähnlichkeit implodiert.

Die *mimesis* verspricht auf besonders emphatische Weise das Leben und besteht doch nur aus toten Signifikanten. Die Vorgeschichte der Simulation belegt diesen Befund. Der antike Ursprung der Wachsfigur, ebenfalls ein Medium der obsessiven Ähnlichkeit (als vermeintlich ›direkter, objektiver Abdruck‹ des Wirklichen), liegt in der Totenmaske, in der Porträtierung des Verstorbenen, in der vergegenwärtigenden Re-Präsentation des Toten.[26] Es ist von besonderer Bedeutung, daß sich an der Grundstruktur der Technologie bis heute nichts geändert hat. Die Fabel ist dieselbe, das Medium ein anderes. Im 19. Jahrhundert etwa dient der ›direkte, objektive Abdruck‹ der Photographie der

erinnernden Darstellung der Toten oder der Abwesenden: Das fotografische Abbild ist »*Erinnerungsbild*; ein Umstand, der den Kunden bewußt war (siehe die zahlreichen Totenportraits, das Festhalten eines Momentes, unmittelbar vor der endgültigen Veränderung). Die Daguerreotypien und Papierphotographien wurden als Ersatz, als Souvenir mit sich geführt«[27] – oder in den Worten Barthes»: »was photographiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes *eidolon*, das ich *spectrum* der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum ›Spektakel‹ bewahrt und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr des Toten.«[28]

Wie das Zeichen trägt jede Form der Simulation den Tod an sich. Und alle Mediologien beziehen zu dem Befund der grundsätzlichen Fragwürdigkeit aller Simulation Stellung. Wie sich diese Narration über das Leben und den Tod des Signifikats in der Simulation im Archiv entfaltet, soll durch die Lektüre zweier Texte aus äußerst unterschiedlichen diskursiven Kontexten untersucht werden, dem mittelalterlichen Tristanroman des Thomas d'Angleterre und dem *Tristram Shandy* von Laurence Sterne.

2. Der Tod des Signifikats als Tragödie. - Der früheste erhaltene Tristanroman stammt von Thomas d'Angleterre und wird in die Zeit zwischen 1160 und 1176 datiert.[29] Die gesamte Geschichte von Tristan – der übrigens auch ›Sänger‹ ist – unterhält auf der Ebene ihrer Motive eine rätselhafte Affinität zu Metaphern der Medialität. Zunächst einmal erscheint die Romanhandlung als Verkettung von Simulationen und Verkleidungen und reproduziert damit die Grundstruktur von Medialität überhaupt: Zeichen, die vorgeben, mehr zu sein als bloß Zeichen. Ferner ist der Text überflutet vom Motiv des Todes.[30] In Isolde, so heißt es einmal, ist Tristans Tod und Leben zugleich: »En cui est sa mort et sa vie«.[31] Medien sind jedoch insofern ›testamentarisch‹, als sie die Anwesenheit des verlorenen Gegenstandes immer weiter verschieben; Medien versprechen das Leben und vollziehen doch unaufhaltsam seinen Entzug. Dieser andauernde Entzug des Signifikats wird im Text über das Thema ›Verlust der Geliebten‹ dargestellt.

Der Text erweist sich als Theorie seiner eigenen Medialität. Der Verlust der Geliebten erzeugt einen Schmerz, der dem Schmerz über den Verlust des Signifikats im medialen Geschehen entspricht. Thomas beschreibt die Tragik medialer Wirklichkeiten, die einen doppelten Schmerz erzeugen: Schmerz wegen der Anwesenheit einer bloß medialen Wirklichkeit (das, was man nur hat), und Schmerz wegen der Abwesenheit des Referenten (das, was man nicht hat): »Il ha dolur de ce qu'il a / E plus se deut de ce qu'il n'a«.[32] Der Text kann so die Bemühungen schildern, den Verlust der Geliebten/des Signifikats durch Gebrauch von Medien entweder zu ersetzen oder wiederzuerlangen (ähnlich wie das Foto den Toten oder Abwesenden re-präsentiert).

Dieses Thema wird durch eine weitere symbolische Konfiguration der Medialität ausgefaltet, und zwar durch die Opposition von Wunde und Heilmittel (ebenfalls im Gravitationsfeld der Opposition von Leben versus Tod). Durch den ganzen Roman wird Tristan wiederholt verwundet, und zwar stets mit vergifteten Waffen. Die Verwundung ruft in der signifikativen Landschaft der Liebe den Gemeinplatz auf, daß die Liebe selbst es ist, die verwundet und Schmerz bereitet. Andererseits sind Tristans Wunden auch Sinnbilder des stets im Hintergrund drohenden Todes. Und jetzt folgt eine erstaunlich paradoxale Wendung: Denn der Kraft der verwundenden Liebe wird eine heilende Wirkung zugesprochen. Es sind die Frauen, namentlich Isolde und ihre gleichnamige Mutter, die im Besitz der Heilmittel sind; einmal heißt es:

> denn kein Mensch kann mich heilen
> außer allein die Königin Ysolt.
> Sie kann es tun, wenn sie will:
> die Medizin hat sie und das Könnnen[33]

Sogar das Beilager selbst wird mit ›Kräften‹ ausgestattet, die den Verwundeten heilen und ihn ins Leben zurückholen. Die Liebe verspricht also Heilung, und ist doch zugleich Ursache von Verwundung und Schmerz; man könnte zuspitzen: Die Wunden der Liebe sind es, die impotent machen. Nicht umsonst gibt es Anspielungen darauf, daß die Verwundungen Tristans Genitalien in Mitleidenschaft ziehen. Es heißt an einer Stelle, er sei »près del feie«[34] verletzt, also in der Nähe der Leber, demjenigen Organ, das gemäß der mittelalterlichen Medizin der Sitz des sexuellen Verlangens ist.[35]

Und auch das textuelle System des Heilmittels selbst ist ambivalent; »in dem Trank war unser Tod«[36], heißt es später zu dem Zaubertrank, der die Liebe zwischen Tristan und Isolde bewirkt hat.[37] Obwohl das *pharmakon* ein Mittel gegen den Tod sein soll, bringt es den Tod. In der Tat ist jedes *pharmakon* zugleich ein Heilmittel und ein Gift. Darin gleicht es den Medien, die den Phantomschmerz des Verlusts zugleich erzeugen und fortschreiben. Und tatsächlich ist das *pharmakon*, wie Derrida gezeigt hat, eine fundamentale Metapher für Medialität. Das *pharmakon* ist per se künstlich, und es ist ein Heil*mittel*. Das Pharmakon hat »nur die *Verschiebung*, ja sogar die *Reizung* des Übels zu Folge«.[38]

Wenn die Liebe aber den Schmerz des Verlangens nach ihrer Erfüllung erzeugt und zugleich die Erfüllung dieses Verlangens destruiert, und wenn ihre *pharmaka*, ihre ›Mittel‹ zugleich Heilmittel und Gift sind, Leben und Tod zugleich bringen, dann entspricht diese symbolische Landschaft exakt der Grundstruktur aller Medialität, die Präsenz verspricht und doch nur Abwesenheit prozessiert. So wird der Tristanroman als Passionstext lesbar, welcher die tragi-

sche Vergeblichkeit aller Bemühungen um eine ›Erlösung‹ aus der Sphäre der toten Medialität schildert.

Alle Komponenten dieser Erzählung – Tod/Leben, Liebe, Arznei, Verkleidung – treten bereits in der Vorgeschichte auf. Tristan trägt schon von seiner Herkunft her den Tod an sich; die Geschichte seiner Geburt ist zugleich die Geschichte einer Katastrophe. Tristans Vater Rivalen wird in einem Kampf lebensgefährlich verletzt. Seine heimliche Geliebte begibt sich, als Ärztin verkleidet, zu seinem Lager. Die Kraft der Liebe ihres Beilagers zwischen Leben und Tod zeugt gleichzeitig Tristan und holt den beinahe Toten zurück ins Leben. Aber die vermeintliche Wendung zum Guten nimmt einen tragischen Verlauf: Als Tristans Mutter die Nachricht vom Tod Rivalens erhält, setzen durch den Schmerz die Wehen ein, *Tristan wird geboren, und zugleich stirbt seine Mutter*. Der Name Tristan ist ein (mimologischer!) Reflex des Todesmotivs: »und deshalb empfing er diesen namen, weil er in sorgen erzeugt und in schmerzen geboren und mit trauer und kummer zur welt gebracht worden und sein ganzes leben leidvoll war; deshalb hieß er ganz richtig Tristram, denn traurig war er beim wachen und traurig beim schlafen, und traurig starb er, wie die vernehmen werden, welche die erzählung weiter anhören.«[39]

Diese Vorgeschichte enthält konzentriert das Grundmuster der gesamten folgenden Handlung, denn stets geht es um das Problem der Verwirklichung der Liebe, stets ist der Einsatz hoch, am Ende erzeugt aber eben dieser Einsatz Verlust und sogar Tod. Tristan ist bereits durch seine *Geburt* mit dem *Tod* infiziert. Die Tristanhandlung kompliziert diesen Handlungskern jedoch um die Dimension einander überbietender Simulationen und Supplementierungen – was ebenfalls ein Fundamentalelement aller Medialität darstellt. Tristan ist durchweg gezwungen, seine Identität zu verheimlichen, etwa um sich vor den Nachstellungen des Mörders seines Vaters zu schützen. *Er supplementiert seine Identität durch eine andere* – und genau dies ist nach Derrida das Wesen aller zeichenhaften Prozesse. In einem Kampf mit dem riesenhaften Morolt empfängt er eine Wunde mit einem vergifteten Schwert. Bevor er Morolt tötet, erfährt er, daß nur dessen Schwester, Isolde, die Königin von Irland, die *Vergiftung* heilen kann. Tristan reist nach Irland.

Dort kann er, der seine Identität verbirgt und sich nun ›Tantris‹ nennt, durch die Macht seines Harfenspiels die Aufmerksamkeit der Königstochter erwekken, die wie ihre Mutter ebenfalls Isolde heißt; er wird ihr Lehrer, und die Königin heilt die Vergiftung – aber durch die schicksalhafte Bekanntschaft mit Isolde tauscht er seine ›Heilung‹ gegen ein neues tragisches Geschick ein.

Aus Furcht, als Mörder des Königinbruders erkannt zu werden, reist Tristan zurück nach England; erst durch das Lob der Schönheit Isoldes beschließt sein Onkel, König Marke, um Isolde zu werben, und schickt Tristan nach Irland. Tristan tötet in Irland einen Drachen, wird aber erneut *vergiftet*. Wieder wird er

von der Königin, der er erneut eine wieder andere Identität *vorspiegelt, geheilt*. Der Königin fällt jedoch seine ›Ähnlichkeit‹ mit Tantris auf. Später erkennen Königin und Tochter die wahre Identität des Gastes, aber eine Einigung wird erreicht, und der Heirat wird zugestimmt. Um das Glück der bevorstehenden Ehe zu sichern, bereitet die Königin wieder ein *Pharmakon*, einen Liebestrank, welcher lebenslange Liebe zwischen Isolde und Marke gewähren soll. Unbeabsichtigt trinken Tristan und Isolde daraus und erkennen ihre Liebe. Obwohl beide ein Liebespaar sind, übergibt Tristan seinem Onkel die Braut. Da Isolde jedoch nicht mehr Jungfrau ist, wird dem König in der Hochzeitsnacht Brengvein, die Zofe Isoldes, ›*untergeschoben*‹.

Schon in ihrem Ursprung ist die Ehe zwischen Marke und Isolde fiktiv, supplementär. Am Hofe entstehen jedoch Gerüchte über eine Beziehung zwischen Tristan und Isolde. Aber immer wieder gelingt es dem Liebespaar, Zusammenkünfte abzuhalten und gleichzeitig durch *Maskeraden* und regelrechtes ›*Theaterspiel*‹ Hof und König zu *täuschen*. Diese Täuschungsmanöver und das Mißtrauen des Königs kulminieren darin, daß König Marke auf einem Gottesurteil besteht. Vor dem Vollzug des Ordals verkleidet sich Tristan als Pilger, trägt Isolde vom Schiff und fällt in getäuschter Ungeschicklichkeit dabei ›in verfänglicher Stellung‹ auf sie. Bei der Eisenprobe schwört Isolde, nie sei ein anderer als ihr Ehemann Marke und der Mönch eben in ihren Armen gelegen – und besteht auf diese Weise selbst das Gottesurteil. Gott selbst wird zum Kollaborateur in der Kaskade von Simulationen und Täuschungen.[40]

Dennoch wird das Verhältnis der Liebenden schließlich aufgedeckt, Tristan muß das Land verlassen, seine physische Entfernung vom Hof entspricht einer Steigerung der Abwesenheit der Geliebten. Und genau hier beginnt eine neue Dimension der Supplementierung. Bisher war Tristan mit falscher Identität gereist, hatten Tristan und Isolde den Hof über ihr Verhältnis getäuscht. Von nun an wird die Supplementierung zu einem eskalierenden Spiel, das fast bis zur Selbstauslöschung gehen kann. Außerdem wird nun die Ebene *medialer* Supplementierung miteinbezogen. Das Supplement – daran sei noch einmal erinnert – ist aber ein Grundelement aller Medialität, es ist geradezu ihr Wesen. Und genau in diesem Aspekt wird Tristan zu einer Art Exempel für mediale Substitutionen: »das Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*; wenn es auffüllt, dann so, wie wenn man eine Leere füllt.«[41]

Eine erste Stufe dieser Supplementierung findet statt, als Tristan in der Bretagne die Tochter des dortigen Herzogs kennenlernt, die ebenfalls Isolde heißt. Tristan projiziert seine Beschäftigung mit der echten Isolde (I) auf Isolde (II): »um der Isond willen, um die er kummer trug, sprach er mit ihr von liebe und sie mit ihm, und er verfertigte da viele liebeslieder mit hübschem dichterischen geschick und gewandter wortstellung, und allerhand gesänge, und brachte in

seinen gesängen oft im refrain den namen Isond an.«[42] Natürlich durchschaut der bretonische Hof den ›wahren Sinn‹ seiner Lieder nicht, da die Zuhörer dem Text ein ›falsches‹ Denotat unterlegen: Man denkt, Tristan besinge die bretonische Herzogstochter. Schließlich nimmt Tristan Isolde zur Frau; er setzt Isolde II an-Stelle-von Isolde I, also *ein Double an Stelle des Originals*. Dies ist eine Handlung aus mimologischem Kalkül, denn Tristan ist der Auffassung, die Namensgleichheit lasse auf eine Wesensgleichheit schließen – das erinnert stark an die kratylische Vorstellung, Name und Wesen seien durch das Band der Ähnlichkeit miteinander verbunden. Für Tristan erscheinen Schönheit und Name des Originals (Isolde I) zunächst ununterscheidbar in dem ›Double‹ dieses Originals (Isolde II):

> Den Namen, [=!] die Schönheit der Königin [d.i. Isolde I]
> bemerkte Tristran an dem Mädchen [d.i. Isolde II]:
> Wegen des Namens allein wollte er sie nicht nehmen –
> noch wegen ihrer Schönheit, wäre da nicht Ysolt.
> Würde sie nicht Ysolt genannt,
> hätte Tristran sie niemals geliebt;
> wenn sie die Schönheit Ysolts nicht hätte,
> hätte Tristran sie nicht lieben können;
> wegen des Namens und wegen der Schönheit,
> die Tristran in ihr gefunden hat,
> verfällt er in Verlangen und Wollen,
> so daß er das Mädchen haben will.[43]

Doch in genau dem Augenblick, als die Verwandlung der Simulation in die Wirklichkeit stattfinden soll, als Tristan nämlich mit Isolde II die Ehe vollziehen muß, sieht er sich in einem Netz von Supplementierungen gefangen: »denn eine muß ich verraten / und enttäuschen und betrügen / oder [ich muß] – glaube ich – beide täuschen«.[44] Ausgerechnet in dem Augenblick, in dem sich die Supplementierung in Präsenz verwandeln ließe, erfolgt eine neue Volte der suppliierenden Verschiebung: Tristan täuscht eine ehemalige innere *Verwundung* vor, aufgrund derer er die Ehe nicht vollziehen könne; »was nicht mehr aufgeschoben ist, ist auch absolut verschoben«.[45]

Als Tristan das Scheitern seiner Bemühungen bewußt wird – die Ersetzung von Isolde (I) durch das eponymische Double Isolde (II) –, verschiebt er seine Anstrengungen auf eine andere Ebene der Supplementierung. Er bricht in eine ›andere Welt‹ auf, die eine mediale Welt sein wird. Von Isoldes Bruder Kardin erfährt Tristan von einem geheimnisvollen Gebiet jenseits der Landesscheide, hinter einem ›tiefen, reißenden‹ Fluß, das von einem Riesen bewohnt wird – das Betreten bringe den sicheren Tod. Schon die Charakterisierung der Welt

›jenseits des Flusses‹ weckt Reminiszenzen an mittelalterliche *Jenseits*vorstellungen. Das Mittelalter stellte sich das Jenseits als innerweltlichen Raum vor, der von gewaltigen Barrieren – der Fluß ist hier ein immer wiederkehrendes Element – umhegt ist.[46]

Tristan überschreitet heimlich die Grenze und besiegt den Riesen, den er zu seinem Knecht macht. Ab jetzt wird das Gebiet jenseits des Flusses zu seiner zweiten Wirklichkeit, dessen Existenz er seiner Frau und Kardin sowie dem bretonischen Hof verschweigt(!). In diesem Gebiet findet Tristan einen unterirdischen Kuppelsaal. Die Topographie dieses ›heiligen Ortes‹ nimmt wiederum keltisch-germanische Vorstellungen vom *Jenseits* im Inneren eines Hügels, etwa des keltischen *sid*, auf.[47] Diesen unterirdischen Saal kleidet Tristan mit Figuren seiner und Isoldes gemeinsamer Erinnerungen aus. Ähnlich wie in der gotischen Kathedrale wird hier der gesamte Kuppelraum in absoluter innerer Geschlossenheit semantisiert (kein direktes Sonnenlicht fällt in die Grotte).

In seinem Zentrum stellt Tristan ein lebensechtes Standbild der Geliebten auf. Simulationsmedium ist also die Plastik, welche die Einschreibung besonders vieler Eigenschaftsaspekte des Originals gestattet (visuelle und taktile Wahrnehmbarkeit); darüber hinaus bewegen sich Komponenten der Statue, und das Standbild strömt Geruch aus: »In der mitte des gewölbes stellten sie eine figur auf, so kunstreich gefertigt in bezug auf gliederbau und gesicht, dass niemand, der sie ansah, anders glauben konnte, als dass in allen ihren gliedern leben sei, so schön und wolgethan, dass man auf der ganzen welt keine schönere figur finden könnte; ihrem munde entströmte ein so lieblicher duft, dass er das ganze haus erfüllte, als ob alle kostbarsten kräuterarten sich darin befänden. Dass aber dieser gute geruch aus der figur herauskam, war durch den kunstgriff bewirkt, dass Tristram unter der brustwarze gerade in der herzgegend ein loch an der brust angebracht und eine büchse mit den süssesten goldgemengten kräutern, die es in der welt gab, hineingesetzt hatte. Aus dieser büchse ragten zwei röhrchen aus reinem golde, deren eines den geruch unten am nacken herausliess, da wo das haar mit dem fleische in berührung kam, während das andere in gleicher weise nach dem munde zu gerichtet war. Diese figur war an gestalt, schönheit und grösse so ähnlich der königin Isond, als ob sie selbst da stünde, und so frisch als ob sie lebendig wäre [. . .] In der rechten hand der figur befand sich ein stab oder scepter [. . .]; an dem oberen ausputz des scepters war ein vogel mit vielfarbigen federn gebildet, der mit den flügeln schlug, als ob er munter und lebendig wäre [. . .]. Bei der gestalt lag aus reinem golde sehr geschickt gefertigt ein kleines spielwerk, ihr hund, der den kopf schüttelte und mit seiner schelle klingelte, auf der anderen seite des zwerges aber stand eine kleine figur, nach Bringvet, der zofe der königin, gebildet [. . .] Auf der anderen seite des gemaches aber [. . .] hatte er eine grosse figur errichtet, eine nachbildung des riesen [. . .] er war in ein grosses und haariges bocksfell gekleidet; [. . .] er

knirschte mit den zähnen und blickte grimmig aus den augen, als ob er alle erschlagen wollte, die hinein kämen. An der anderen seite der thüre aber stand ein grosser löwe von kupfer gegossen und so geschickt geformt, dass niemand, der ihn sah, anders glaubte, als dass er lebendig wäre. [. . .] Niemand kann die kunstfertigkeit schildern oder erzählen, von der diese figuren zeugten.«[48]

Es handelt sich also um den Versuch einer *möglichst vollständigen Simulation* der abwesenden Geliebten im Kontext eines semantischen Raumes aus täuschend echtem Beiwerk. Eine Seitenblick auf Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur* zeigt in einem ganz ähnlichen Kontext den Versuch, eine vollständige Simulation der von Flore geliebten, von seinen Eltern jedoch als Braut nicht akzeptierten Blancheflur herzustellen. Hier ist von Figuren die Rede, die sogar akustisch wahrnehmbar sind, die sprechen und sich wie Menschen bewegen.

die wercmeister macheten
zwei kint, alsô sie lacheten
und als sie sament spilten.
Blanscheflûr der milten
was daz eine gelîch,
von golde clâr unde rîch,
Flôren daz ander.
Swer sie sach, und erkander,
wie diu kint geschaffen wâren,
der jach, diu zwei gebâren
jenen zwein gelîche.
[. . .]
die meister mit zouberworten
ûzer antwerc gemachet hâten:
sô die winde wâten,
sô truogen sie den wint
innerhalp unz an diu kint.
von zouberlisten daz geschach.
daz schoene gesmîde sprach
in lebender liute wîse.
[. . .]
Flôren bilde sprach alsus:
»küsse mich, frouwe süeze.
[. . .]«
dô sprach daz andere golt
daz Blanscheflur was gelîch,
»ist daz wâr, sô bin ich rîch
[. . .]«

dar nâch underkusten sich
diu bilde (daz was wunderlich)
mê danne tûsent stunt;
ungeruowet was ir bêder munt[49]

Diese bemerkenswerten Beispiele aus der höfischen Literatur des Mittelalters belegen gleich mehrere Thesen. Zunächst erscheint das ›Bild‹ als Archetyp des ähnlichen Zeichens. Auch wenn es im Medium der *sprachlichen* Kommunikation thematisiert wird, baut doch der im *Text* verfaßte ›Mythos‹ des idealen ›durchsichtigen‹ Bild-Zeichens eine Ideal- und Leitvorstellung für alle Medien auf.

Dennoch haben diese virtuellen Bild-Wirklichkeiten eine tragische Komponente, denn der (vergebliche) Aufwand der Simulation ist ein Reflex der Sehnsucht nach dem abwesenden Referenten. Bei Fleck funktioniert die Simulation nicht – die königlichen Eltern müssen Flore die ›echte‹ Blanscheflur herausgeben. Im Falle Tristans gelingt die Autosuggestion durch das künstliche Doppel temporär:

Häufig küßt er es, wenn er glücklich ist.
Er wird zornig auf es, wenn er,
[. . .] erbittert ist [darüber]
daß sie ihn der Vergessenheit anheimfallenlassen könnte [. . .]
Tag und Nacht ist er um sie herum,
er dient ihr und schmeichelt ihr,
und häufig schmäht er sie [. . .] [aus Eifersucht]
Wenn er über einen solchen Groll nachdenkt,
dann zeigt er dem Bildnis [seinen] Haß.
Er will es nicht anschauen,
will es weder sehen, noch mit ihm sprechen.
Also redet er Brigvain an [. . .]
Alles, was er denkt, sagt er dem Bildnis [. . .]
Daraufhin weint er und fleht sie an um Gnade [. . .]
Deshalb machte er dieses Bildnis,
weil er ihm sagen will, wie ihm zumute ist[50]

Wir haben es hier mit der radikalsten Form der ›ähnlichen Lektüre‹ überhaupt zu tun. Die virtuelle Welt hat hier für Augenblicke tatsächlich den Status einer Wirklichkeit, er verfällt der Totalillusion. Tristan, der ja *weiß*, daß die Figuren nicht die Signifikate selbst *sind*, überzieht die Lektüre der Ähnlichkeit ins Pathologische, im Erzählerbericht ist wiederholt von Tristans ›Verwirrung‹ (*errur* bzw. *error*) die Rede. Als Kardin zu späterer Zeit davon erfährt, daß Tristan die Ehe mit seiner Schwester nicht vollzieht, und ihn zur Rede stellt, führt ihn

Tristan schließlich in den Kuppelsaal. »[Kardin] erschien es [. . .] nicht anders, als dass die figur lebendig wäre. Aber Tristram ging zu der figur der Isond, umarmte und küsste sie und sprach leise und flüsterte in das ohr und seufzte, so wie ein verliebter zu thun pflegt. [. . .] Das machte auf Kardin einen gewaltigen eindruck und er sprach: ›Tristram! [. . .] Ich sehe wol [. . .] dass du die schönste geliebte hast; mache mich zum theilhaber an deiner freude, indem ich der geliebte der dienerin der königin werde!‹ [. . .] ›Ja!‹ Versetzte Tristram, ›ich wähle mir die königin, aber nimm du die zofe hin‹[. . .] [Kardin] sah das goldgefäss in ihrer hand und dachte, es sei mit wein gefüllt, und wollte es ihr abnehmen: aber das gefäss war ihr an der hand so geschickt befestigt und angeleimt, dass man es auf keine weise wegnehmen konnte, und da musterte er sie genau und sah da, dass beides figuren waren und sprach zu Tristram: ›Listig und voll von schlauheit bist du, der du mich so betrogen und hintergangen hast [. . .].«[51]

Mit dem ›*Betrug*‹ an Kardin eskaliert die Kette der Supplementierungen völlig, und dabei spielt auch der Aspekt der Schuld eine immer größere Rolle. Wer sich in unendlichen Ketten medialer Supplementierungen, Simulationen und Täuschungen verstrickt, der zahlt mit Falschgeld und wird am Ende dafür haftbar gemacht. Tristan steht in Kardins Schuld, weil er dessen Familie entehrt, indem er die Ehe mit seiner Schwester nicht vollzieht. Aus diesem Grund muß er Kardin die Kuppelhalle zeigen. Dadurch gerät aber auch Kardin in den Sog der Wirkungsmacht der virtuellen Realität, er verfällt dem Reiz der Brengvein-Figur, und Tristan muß Kardin versprechen, ihn in den Besitz der ›echten‹ Brengvein zu bringen.

Dies führt zu einer Reise, in der Tristan und Kardin Isolde und Brengvein als Pilger *verkleidet* aufsuchen. Dabei kommt es zum Beilager zwischen Kardin und Brengvein. Damit verschulden sich Tristan und Isolde zum wiederholten Mal an Brengvein (die zuvor schon ihre Jungfräulichkeit geopfert hatte, um als Supplement Isoldes deren Jungfräulichkeit in der Hochzeitsnacht vorzutäuschen, denn sie war es, die König Marke ›*untergeschoben*‹ worden war). Aus Rachsucht bricht Brengvein ihr Verhältnis mit Isolde und erlangt vom König die volle Gewalt über sie.

Aufgrund Brengveins strenger Überwachung von Isolde wird eine Zusammenkunft des Liebespaars beinahe unmöglich. Tatsächlich steigert Tristan den Aufwand der Verkleidung ins Unermeßliche. Tristan entstellt sich selbst als Bettler, läßt durch Einnahme von Kräutern sein Gesicht aufquellen, bricht und verrenkt sich gar die Glieder, um zu Isolde zu gelangen – hier ist die Simulation nicht mehr bloß äußerlich (›Verkleidung‹), sondern sie betrifft Tristan selbst und entstellt seinen Körper völlig:

> Durch ein Kraut täuscht er sie alle,
> sein Gesicht bringt er dadurch zum Aufquellen,

zum Anschwellen, als ob er krank wäre.
Um sich mit Sicherheit zu verbergen,
macht er, daß auch seine Hände und Füße verdreht erscheinen[52]

Diese radikalste Form der ›Verkleidung‹ führt dazu, daß selbst Isolde ihren Geliebten erst nicht erkennt. Nachdem er doch ihre Aufmerksamkeit gewonnen hat, verhindert Brengvein eine Zusammenkunft, und bereits hier findet Tristan an den Folgen dieser Simulationsanstrengungen beinahe den Tod. Isolde wiederum simuliert das Leid, das sie Tristan hat erdulden sehen, indem sie sich durch Bußübungen und einen Lederpanzer selbst Schmerz zufügt: Sie will Tristan in seinem Schmerz *ähnlich* werden, sie führt eine *imitatio* Tristans durch.

Eine weitere *imitatio* steigert die Radikalität dieser Simulationen noch. Denn in der Bretagne trifft Tristan auf den gleichnamigen *Tristan le Naim* (Tristan der Zwerg). Dieser sucht *Tristan l'Amerus*, also ›Tristan den Verliebten‹. Tristan wird also schon in der Romanwirklichkeit selbst als exemplarisches Modell vorgeführt; er besitzt jetzt einen Beinamen, wird ›Tristan der Verliebte‹ genannt, ist gewissermaßen berühmt und dient Personen wie Tristan dem Zwerg – der ihm sogar im Namen gleicht! – als Vorbild. Das wird im Roman auch verdeutlicht durch die langen Passagen, in denen Tristan der Zwerg seinen Schmerz über den Verlust der Geliebten völlig analog der Tristanschen Schmerzrhetorik Ausdruck verleiht (»Ich habe davon im Herzen so großen Schmerz, / Kaum daß ich nicht sterbe vor Traurigkeit [*tristur*]«[53]); sein ›Erleben‹ erscheint als *Kopie* von Tristans Erleben, ja, als Tristan nicht stehenden Fußes seine Bitte um Unterstützung im Kampf erfüllt, wird deutlich, daß die Kopie die Anforderungen des Originals geradezu übererfüllt:

[. . .] »Bei meinem Eid, Freund
Ihr seid nicht der, der so großen Ruhm hat.
Ich weiß, wenn Ihr Tristran wäret,
dann würdet Ihr den Schmerz, den ich habe, fühlen,
denn Tristran hat so sehr geliebt,
daß er wohl weiß, welchen Schmerz Liebende haben. [. . .]«[54]

Tristan der Simulant erscheint also schon in der Romanwirklichkeit als Gründer einer ›Bewegung‹, er *wird simuliert*, er kommt nicht mehr aus dem tragischen Liebesroman heraus, den er selbst geschaffen hat.[55] Tatsächlich ist er ein *exemplum* geworden. Seine »Erfindung« der Übersetzung der christlichen *passio* in die Sphäre der irdischen Liebe (die möglicherweise auch den rätselhaft ähnlichen Klang von Christus-Tristan erklärt) entwickelt eine Eigendynamik von Supplementierungen, die er nicht mehr kontrollieren kann. Tristan wird zum

Helden einer Bewegung der Liebe, er wird selbst ausgelöscht und verwandelt sich in einen Roman, und dieser Roman wird wiederum von anderen imitiert (und das bis heute!). Die Kette der Supplementierungen innerhalb des Romans greift also über dessen Binnenwirklichkeit hinaus: Der Tristanroman selbst und die an diesen Text anschließenden Romane der Liebe werden ihren Lesern hinfort zum Supplement der Liebe.

Genau in dieser Auslöschung der ›Wirklichkeit‹ durch den Text vollzieht sich der Tod des Helden. In dem Kampf, den er gemeinsam mit seinem Imitator, dem Zwerg, gegen dessen Widersacher bestreitet, wird ihm durch einen mit Gift präparierten Speer eine Wunde zugefügt, die wiederum nur Isolde heilen kann. Tristan schickt Kardin und setzt ihm die biblische Frist von 40 Tagen, mit Isolde zurückzukehren. Als Erkennungszeichen gilt ein weißes Segel für Rettung, ein schwarzes Segel für den Fall, daß Isolde nicht an Bord ist. Aber die Verstrickungen Tristans sind zu tief; seine Frau hat die Wahrheit erfahren und rächt sich an ihm. Isolde II, mit der Tristan den Verlust von Isolde I hatte supplementieren wollen, täuscht nun ihn selbst und berichtet entgegen der Wahrheit, das einlaufende Boot habe ein schwarzes Segel gesetzt. Über den Schmerz der Enttäuschung stirbt Tristan, Isolde kommt zu spät:

> Sie umarmt ihn und streckt sich hin,
> küßt ihm den Mund und das Gesicht
> und ganz eng an ihn gepreßt umarmt sie ihn,
> Leib an Leib, Mund an Mund streckt sie sich aus,
> ihren Geist gibt sie sogleich auf
> und stirbt so neben ihm
> aus Schmerz um ihren Freund.[56]

Die fortlaufende Kette von Supplementierungen, die der Roman darstellt, und die in immer neuen Bemühungen eine Präsenz der Liebe herzustellen suchen, um dadurch den Entzug dieser Präsenz nur fortzuschreiben, endet in der Paradoxie des Liebestodes: Die *absolute Präsenz* findet statt; aber dieser »Genuß *selbst*, ohne Symbol und ohne Zutat, der uns die reine Präsenz selbst verschaffen [. . .] würde, wenn etwas Derartiges überhaupt möglich wäre, wäre nur ein anderer Name für den Tod.«[57] Die Präsenz gelingt endlich, aber diese Erfüllung geschieht in der totalen Absenz – es sei denn (und dies suggeriert das Ende), man supplementiert die Präsenz in den Bereich der Transzendenz: Die Erfüllung der Liebe würde dann erneut verschoben, und zwar in die Sphäre des Jenseits. Genau dies illustriert das nicht bei Thomas überlieferte Baummirakel, wonach das Paar von Isolde II auf verschiedenen Seiten der Kirche begraben worden sei, wonach von jedem der beiden Gräber ein Baum wuchs, so daß sich ihre Kronen über der Kirche ›umarmen‹.[58]

3. Der Tod des Signifikats als Komödie. – Tristan ist zugleich Opfer der supplementierenden Simulation und Erzeuger der anbrechenden Supplementierungsbewegung einer irdischen Liebe durch Liebesromane und die ›Erlebnisse‹, die dieser Diskurs seitdem und bis heute erzeugt. Tristan ist dabei Held einer als absolut tragisch aufgefaßten Simulationsbewegung. Ebenso ist es aber möglich, die Vergeblichkeit aller Simulationsbemühungen durch Komik zu entlarven, wie das in einem Roman von Laurence Sterne der Fall ist, dessen Held nicht zufällig ein Namensvetter Tristans ist; die Rede ist von *Tristram Shandy*. Der Verlust von Präsenz wird hier zynisch an der Geschichte von Uncle Toby durchdekliniert.[59] Toby ist als Kind durch eine emphatische Lektüre der *Ilias* von einer Obsession für Belagerungen infiziert worden: »when we read over the siege of *Troy* [. . .] – was I not as much concerned for the destruction for the *Greeks* and the *Trojans* as any boy of the whole school? Had I not three strokes of a ferula given me [. . .] for calling *Helena* a bitch for it? Did any one of you shed more tears for *Hector*? And when king *Priam* came to the camp to beg his body, and returned weeping back to Try without it, – you know, brother, I could not eat my dinner.«[60] Auch hier sind wieder mediologische Chiffren hinterlegt. Der *Belagerung* entspricht die Suche nach dem Kern hinter der Oberfläche der Medialität, nach dem Signifikat hinter den Signifikanten. Als *obsession* ist Tobys Faible für Belagerungen jedoch tautologisch: Nicht von ungefähr ist der Bedeutungsursprung von ›obesession‹ lateinisch *obsidio* für ›Belagerung‹. Die Belagerung von Signifikaten erscheint aus dieser Optik als ›autologisch‹: sie belagert sich selbst. Aufgrund der medialen ›Initiation‹ Tobys durch die Lektüre der *Ilias* (der im Tristanroman der Liebestrank entsprechen würde) wird Toby im Sinne einer *imitatio*-Lektüre Soldat.

Aber sein Versuch, den ›wirklichen‹ Kampf kennenzulernen, endet in einer lebensgefährlichen *Verletzung* (vgl. Tristan!). Bei der Belagerung von *Namur* wird ihm das *Genital* (vgl. Tristan!) durch einen infolge eines Einschusses herabfallenden Stein verwundet (sprich: *N'amour* oder auch *no more*)[61]; über Monate liegt er unter Schmerzen (vgl. Tristan!) darnieder, bis er sich ein erstaunliches Steckenpferd, ein *Hobby Horse* zulegt. Dabei sollte man die mimologische Natur von *Hobby Horses* unbedingt mitlesen – denn Steckenpferde sind ›natürliche Zeichen‹ von Pferden, und nach der Fabel der Ähnlichkeit hält gerade das ›ursprüngliche‹ Kind das Steckenpferd für ein echtes Pferd[62]: Das *Hobby Horse* ist als *ruling passion* immer zugleich auch eine Repräsentation.

Die *Heilung* der Wunde (ihre ›incarnation‹[63], also die ›Fleischwerdung des Wortes‹) beginnt erst, als Toby dem *Hobby Horse* nachgeht, das ihn fortan nicht mehr losläßt. In der Beschäftigung mit seiner Wunde nimmt Toby eine metaphorische Verschiebung vor: Er substituiert den körperlichen Ort der Wunde durch den geographischen Ort der Verwundung auf einem Lageplan.

Der Verwundete besorgt sich nämlich eine Karte von Namur, »so that he was

pretty confident he could stick a pin upon the identical spot of ground where he was standing in when the stone struck him«[64] – die Verletzung wird in eine mediale Welt übertragen, die ›Belagerung‹ in die Sphäre der Zeichen verschoben. Als Toby sehr viel später die Witwe Wadman ›belagert‹, wie es im Text durchgängig formuliert ist, und diese ihn befragt, an welcher Stelle er verwundet worden sei, plaziert er ihren Finger nicht auf sein Genital, sondern – auf die Karte.[65] Und schon im Kontext der ursprünglichen Substitution wiederholt der Text immer wieder Tobys Motivation *to stick a pin on the very spot.*

Von diesem ›Punkt‹ beginnt eine Bewegung von Supplementierungen (vgl. Tristan!), die Tobys Obsession wird.[66] Er verbringt seine Zeit damit, alle Texte durchzulesen, die etwas mit Belagerungen, Befestigungen, Militärgeschichte und Geschossen zu tun haben (er wird ein ›wilder Leser‹ wie Don Quixote, denn er besaß »almost as many more books of military architecture, as Don *Quixote* was found to have of chivalry«[67]). Über diese Lektüren (während derer der Heilungsprozeß in Gang kommt) entwickelt Toby den Wunsch nach stärkeren Substituten (vgl. Tristan!); mit seinem Diener Trim beginnt er eine Simulation der Belagerung auf einem ›abgelegenen‹ Landstück (vgl. Tristans Grotte), das ihm gehört: »at the bottom of the garden, and cut off from it by a tall yew hedge, was a bowling-green«[68]; »it was sheltered from the house, as I told you, by a tall yew hedge, and was covered on the other three sides, from mortal sight, by rough holly and thickset flowering shrubs; – so that the idea of not being seen, did not a little contribute to the idea of pleasure preconceived in my uncle *Toby's* mind.«[69]

In diesem *bowling green* stellen Toby und Trim Belagerungen nach (vgl. Tristan und Kardin!), wobei sie sich exakt an Berichten, Zeitungsartikeln und Kartenmaterial orientieren, die sie dreidimensional ›verwirklichen‹. Auch hier ist Zielpunkt wieder die Akkumulation von Ähnlichkeiten; sogar der Rauch der Kanonen wird simuliert.[70] Immer weiter wird diese ›virtuelle Welt‹ perfektioniert: »In the fourth year, my uncle thinking a town looked foolishly without a church, added a very fine one with a steeple.«[71] Die belagerten Städte werden exakt nachgebaut, Ziel ist »to have the town built exactly in the stile of those, of which it was most likely to be the representative«[72]. Die *mimesis* des Signifikats wird ebenso radikal vollzogen wie die Simulation der Geliebten im Tristanroman. Auf diese Weise inszeniert der Roman die unendliche Verschiebung des Signifikats: »The novel constantly turns away from such substantial signifieds as presumably real towns and real genitalia (only ›presumably real‹ since the novel does no more than note their absence) to let us all dwell among those newly substantiated signifiers – the maps and make-believe replicas which turn into linguistic realities which all the characters mount to ride off to their respective Dunkirks.«[73]

Die fatale Kette der Supplementierungen, die im Tristanroman des Thomas d'Angleterre in ihrer ganzen Tragik geschildert wurde, wird dabei im *Tristram*

Shandy in ihren komischen Aspekten gezeigt. Gemein ist beiden Entwürfen jedoch die Unhintergehbarkeit der suppliierenden Bewegung. Der Bewegung der unendlichen Supplementierung entspricht in *Tristram Shandy* das Erzählmittel der *digressions* als sprachlich fortlaufende Verschiebung.[74] Nach ironischen Ausführungen zu herkömmlichen mimetischen Verfahren und ihrer ›Exaktheit‹ erklärt der Erzähler die Darstellung des *Hobby Horse* (hier: Tobys Obsession für Belagerungen) zum Mittel seiner eigenen mimetischen Bemühungen: »A man and his HOBBY-HORSE, tho' I cannot say that they act and react exactly after the same manner in which the soul and body do upon each other: Yet doubtless there is a communication between them of some kind, and my opinion rather is, that there is something in it more of the manner of electrified bodies, – and that by means of heated parts of the rider, which come immediately into contact with the back of the HOBBY-HORSE. – By long journeys and much friction, it so happens that the body of the rider is at length fill'd as full of HOBBY-HORSICAL matter as it can hold; – so that if you are able to give but a clear description of the nature of the one, you may form a pretty exact notion of the genius and character of the other.«[75]

Damit ist aber nicht mehr das ›Subjekt‹ Gegenstand der Darstellung, sondern sein Hobby Horse, seine Verstrickung in die Medialität, wenn man so will, seine Ex-zentrizität. Und umgekehrt gibt es keinen archimedischen Blickwinkel, von dem aus der Erzähler diese Hobby Horses darstellen könnte. Denn die obsessive Beobachtung obsessiver Beobachter (Präsenzbelagerer, könnte man kalauern) ist ausgewiesenermaßen das Steckenpferd des ›Literatur‹ produzierenden Erzählers,[76] dessen mimetische (und natürlich komisch übertriebene) Detailgenauigkeit derjenigen Tobys in nichts nachsteht: Im vierten Band erreicht der Leser allmählich das Ende des ersten Tags in Tristrams Leben. Weil die Abfassung bis zu diesem Punkt genau ein Jahr gedauert hat, stellt Tristram der Erzähler fest, daß er ›364 mal langsamer schreibt, als er lebt‹ – was seine Absicht, sein ›Leben‹ aufzuschreiben, zu einem absurden Vorhaben werden läßt. Diese Karikatur der Mimologik des Romans zeigt die Komik dessen, was bei Thomas tragisch war: Wieder ist die Bemühung der Simulation vergeblich, wieder ist die Verstrickung in die Medialität nicht hintergehbar: »the more I write, the more I shall have to write – and consequently, the more your worships read, the more you will have to read. Will this be good for your worship's eyes? It will do well for mine; and was it not that my OPINIONS will be the death of me, I perceive I shall lead a fine life of it out of this self-same life of mine; or, in other words, shall lead a couple of fine lifes together.«[77]

Zwei Lektüren radikal verschiedener Texte aus extrem unterschiedlichen diskursiven Umfeldern erweisen erstaunliche, geradezu rätselhafte Analogien – bis hin zur Namensgebung der Protagonisten. Beide Texte zirkulieren um die Fra-

ge nach den Möglichkeiten der *Simulation:* Der Herstellung medialer Doppel des Wirklichen, die ständig zugleich den Phantomschmerz des *Entzugs* derselben Wirklichkeit miterzeugt. Der Fluchtpunkt des Beweises, der immer wieder angetreten wird – die Identität von Welt und Medium, die Verschmelzung von Wirklichkeit und Kommunikation – verweist auf ein Projekt, dessen Gelingen die Ernüchterung gleich miterzeugt: Der Versuch einer medialen *Simulation der Präsenz* reproduziert am Ende doch immer nur Signifikanten. In den Worten von Novalis: »Auf Verwechslung des *Symbols* mit dem Symbolisierten – auf ihre Identisierung – auf den Glauben an wahrhafte, vollstländige] Repraesentation – und Relation des Bildes und des Originals – [. . .] auf der Folgerung von äußerer Aehnlichkeit – [. . .] beruht der ganze Aberglaube und Irrthum aller Zeiten, und Völker und Individuen.«[78] Selbst wenn eine virtuelle Welt einmal ununterscheidbar wird von der richtigen Welt, dann haben wir eben noch eine Welt – *so what*?

Dagegen weiß jedoch sogar der ›naivste‹ Rezipient, wann er es mit einer künstlichen Realität zu tun hat – bis heute: »If you're ever confused about which reality you're in, you put your hand on your eyes and see if you're wearing Eye-phones or not.«[79]

Anmerkungen

1 Vgl. zum Paradigma der »Faszinationstypen« als historische Konstanten der Medienwirkung Martin Andree: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung)*, München 2005; hier findet sich eine umfassende kulturgeschichtliche Rekonstruktion der Simulation von der Antike bis zum *Cyberspace* (S. 33–155).

2 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 9. Aufl., Tübingen–Basel 1994; Gunter Gebauer, Gunter und Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek 1992; Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen–Basel 1998; Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954; Göran Sörbom: *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Bonniers 1966; Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur*, in: Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981.

3 Vgl. vor allem das Kapitel »Theorien des Bildes« in: Andree: *Archäologie der Medienwirkung*, S. 41–56, sowie Göran Sonesson: *Pictorial Concepts*, Lund 1989; Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1995 [1960]; ders.: *Pictorial Semiotics, Gestalt theory, and the ecology of Perception*, in: *Semiotica*, 99(1993), S. 319–399; ders.: *Die Semiotik des Bildes. Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 15(1993), S. 127–160; Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg/Br.–München 1991; Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989.

4 Arthur K. Bierman: *That there are no iconic signs*, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 23(1962), S. 243–249; Max Black: *Wie stellen Bilder dar?*, in: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, hg. von Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, Frankfurt/Main 1977;Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*, Tübingen 1993; Otto Haßelbeck: *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München 1979; Eckhard Lobsien: *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975; Marian Hobson: *The Object of Art. The Theory of ›Illusion‹ in 18th-Century France*, Cambridge et al. 1982; Werner Strube: *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Bochum 1971; Marie-Louise D'Otrange Mastai: *Illusion in Art. Trompe l'Oeil. A History of Pictorial Illusionism*, London 1976.

5 Nelson Goodman: *Seven Strictures on Similarity*, in: Goodman: *Problems and Projects*, Indianapolis 1972 [1970].

6 Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Aufl., neu bearbeitet von Elmar Seebold, Berlin–New York 1989, S. 673 [»simulieren«]; bereits die Antike kennt die *simulatio* als ›Vorspiegelung‹. Vgl. zum Begriff Bernhard J. Dotzler: *Simulation*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart–Weimar 2000 ff., Bd. 5.

7 Vgl. die Einführung in Andree: *Archäologie der Medienwirkung*.

8 Plinius Secundus der Ältere: *Naturkunde*, Lateinisch–deutsch, hg. und übersetzt von Roderich König, Darmstadt 1978, Bd. 35 , S. 55 [XXXV, 64–65].

9 Aristoteles: *Poetik*, Griechisch–Deutsch, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 53 f. [1455a].

10 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hg. von Ingrid Kreuzer, Stuttgart 1994, S. 122.

11 Vgl. zur Illusion bei Lessing auch Horst S. Dämmrich: *Illusion. Möglichkeiten und Grenzen eines Begriffs*, in: *Lessing Yearbook*, 1 (1969).

12 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1981, S. 220 (42. Stück). Dieser Topos findet sich immer wieder; ein weiteres Beispiel: »Sehr oft versetzt uns auch die erzählende Darstellung aus dem Gemütszustand der handelnden Personen in den des Erzählers, welches die zum Mitleid so notwendige Täuschung unterbricht.« Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 1–5, 8. Aufl., Darmstadt 1987. Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, S. 383 (*Über die tragische Kunst*).

13 Mendelssohn: *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hg. von Otto F. Best, Darmstadt 1974, S. 170 (*Von der Herrschaft über die Neigungen*, § 11).

14 Strube: *Ästhetische Illusion*, S. 95.

15 Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke*, hg. von Friedrich Voit, Stuttgart 1992, S. 376 (*Anmerkungen übers Theater*).

16 M. Dauthendey: *Der Geist meines Vaters*, 1925, abgedruckt in dem dokumentarischen Teil bei Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970, S. 230. Der Vater Dauthendeys war einer der ersten Photographen in Deutschland.

17 Florian Rötzer: *Ästhetische Herausforderungen von Cyberspace*, in: *Raum und Verfahren*, hg. von Jörg Huber und Alois Martin Müller, Basel–Frankfurt/Main 1993 (= Interventionen 2), S. 31.

18 Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien*, Mit einem Anhang von Oswald Wiener, übersetzt von Ulrike Bockskopf und Ronald Voullié, München 1991, S. 70.

19 Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*, 2., neu bearb. Aufl., Stuttgart–Weimar 2000, S. 196.
20 Platon: *Werke*, Griechisch und deutsch, hg. von Günther Eigler, übersetzt von Friedrich D. E. Schleiermacher, Bd. 1–8, Darmstadt 1990. Bd. 3, S. 547 [*Kratylos*, 432b–c].
21 Ebd., S. 549 [*Kratylos*, 432d]; die Absurdität einer solchen Vorstellung hat Swift durch die ›Gelehrten von Balnibarbi‹ karikiert, welche nicht mehr durch Sprache kommunizieren, sondern die Gegenstände selbst mit sich herumtragen; siehe Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*, hg. von Peter Dixon und John Chalker, London u.a. 1985, S. 230.
22 Umberto Eco: *A Theory of Semiotics*, Bloomington 1976, S. 68; vgl. Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nitzsche, Rilke, and Proust*, New Haven–London 1979, S. 9: »The interpretation of the sign is not, for Peirce, a meaning but another sign; it is a reading, not a decodage, and this reading has, in its turn, to be interpreted into another sign, and so on *ad infinitum*.«
23 Derrida greift hier vor allem zurück auf Peirces Auffassungen einer unbegrenzten Semiose.
24 Jørgen Dines Johansen: *Dialogic Semiosis. An Essay on Signs and Meaning*, Bloomington, Indianapolis 1993, S. 90.
25 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/Main 1994 [1967], S. 120.
26 In der Zeit »unserer Ahnen«, als es um die Kunst noch nicht so geistlos bestellt war, berichtet Plinius, hatte man »aus Wachs modellierte Gesichter«, die »in einzelnen Schränken verteilt[waren], um Bilder zu haben, welche die Leichenbegängnisse edler Geschlechter begleiteten«; Plinius Secundus der Ältere: *Naturkunde*, Bd. 35, S. 17 [XXXV, 6].
27 Roland Scotti: *»Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Wahrheit tragen"*, in: *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*, Ausstellungskatalog Köln, hg. von Bodo von Dewitz und Roland Scotti, Köln 1996, S. 18.
28 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main 1989, S. 17.
29 Dieser Text ist im Umfeld des anglonormannischen Königshofs Heinrichs II. und Eleanore von Aquitanien entstanden und in mehreren Fragmenten überliefert, die insgesamt jedoch nur etwa ein Neuntel des ursprünglichen Umfangs ausmachen; die Textlücken können jedoch durch eine altnordische Prosabearbeitung geschlossen werden, die 1226 angefertigt wurde, und die sich im Vergleich zu den erhaltenen Partien des Thomas als die verhältnismäßig immer noch treueste Wiedergabe ausweist; eine Vielzahl weiterer Fassungen, unter anderem von Gottfried von Straßburg und Berol, können ebenfalls herangezogen werden. Vgl. zu Entstehung und Überlieferung das Vorwort von Bonath in Thomas d'Angleterre: *Tristan*, eingeleitet, textkritisch überarbeitet und übersetzt von G. Bonath, München 1985 (= Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21).
30 Vgl. dazu auch Renée L. Curtis: *Tristan Studies*, München 1969, S. 36–41 (»Love and Death in Thomas' Tristan«).
31 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 154 (V.1062).
32 Ebd., S. 154 (V. 1060–1061).
33 Ebd., S. 279 (V. 2406–2409): »Cars nuls human ne me put garir / Fors sulement reine Ysolt. / Ele le puet fere, s'el le seüst, / De cel mal aider me poüst«.
34 Ebd., S. 112 (V. 688).
35 Vgl. Merritt R. Blakeslee: *Love's Masks. Identity, Intertextuality, and Menaning in*

the Old French Tristan Poems, Woodbridge 1989, S. 103. Hier werden weitere Belege für Tristans Genitalverletzung ausführlich diskutiert.

36 »El beivre fud la nostre mort«; Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 286 f. (V. 2495).

37 Vgl. generell zur Thematik des Zaubertranks Dieter Beyerle: *Der Liebestrank im Thomas-Tristan*, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 14(1963). Beyerle stellt zwar richtig fest, daß Thomas die Bedeutung des Liebestranks tendenziell gegenüber den anderen erhaltenen Tristandichtungen zurücknimmt; dennoch bleibt der Trank, wie die oben zitierte Stelle belegt, der Auslöser der Liebestragödie.

38 Jacques Derrida: *Platons Pharmazie*, in: Derrida: *Dissemination*, hg. von Peter Engelmann, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Wien 1995 [1972], S. 111: «Das *pharmakon* ist die Bewegung, der Ort und das Spiel (die Hervorbringungen der) Differenz. Es ist die *différance* der Differenz", heißt es später (S. 143); dies entspricht exakt Derridas Auffassung von Schrift (als Medialität).

39 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 36 (analog der Saga).

40 Vgl. ebd., S. 35–48.

41 Derrida: *Grammatologie*, S. 250.

42 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 58.

43 Übersetzung Bonaths, von mir oben leicht verändert; im Original: »Le nun, la belté la reine / Nota Tristrans en la menschine: / Pur le nun prendre ne la volt / Ne pur beltè, ne fust Ysolt. / Ne fust ele Ysolt apelee, / Ja Tristrans amer ne la poüst; / Pur le nun et pur la belté, / Que Tristrans en li ad trové, / Chiet en desir e en voleir / Que la menschine volt aveir.«; ebd., S. 78 (V. 273–284).

44 »Car l'une me covient trair / E decevrë e enginnier / U anduis, ço crei jo, trichier«; ebd. S. 98 [V. 514–516].

45 Derrida: *Grammatologie*, S. 266.

46 Schon der Begriff Paradies geht zurück auf persische Ursprünge und bezeichnet eine ›Einzäunung‹. »Das Paradies gehört zum festen Bestand der mittelalterlichen Erdkunde«, es ist lokalisierbar und wird in den meisten Fällen weit im Osten kartographiert; vgl. Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/Main 1990, S. 17.

47 Vgl. Blakeslee: *Love's Masks*, S. 55 f.

48 Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 141–143.

49 Konrad Fleck: *Flore und Blanscheflur*, hg. von W. Golther, Stuttgart o. J. (= Deutsche National-Litteratur 5, 3. Abteilung), V. 1991–2046.

50 »Molt la baise quant est haitez, / Corrusce soi, quant est irez, / [. . .] Qu'ele mette lui en obli / Entur li este e nuit e jor / E si la sert e la losange, / E sovent de lui la blestange. / [. . .] Quant il pense de tel irur, / Donc mustre a l'image haiur, / Nient ne la volt esgarder, / Ne la volt veoir n'emparler: / Hidonc emparole Brigvain [. . .] Quanqu'il pense a l'image dit; / [. . .][Hidonc plure e merci li crie [. . .] Por iço fist il ceste image / Que dire li volt son corage«; Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 144–149 [V. 954–986].

51 Ebd., S. 173.

52 Ebd., S. 230 f. (V. 1778–1782): »Par une herbe tut les deceit / Sun vis em fait tuz eslever. / Cum se malade fust, emfler: / Pur sei seürement covrir, / Ses pez e ses mains fait vertir«.

53 Ebd., S. 262 (V. 2219 f.): »Jon ai el quer si grant dolur / A poi ne muer de la tristur«.

54 Ebd., S. 265 (V 2251–2254: »Par fei, amis, / Vus n'estes cil qui tant a pris! / Jo sai que, si Tristran fuissez, / La dolur que j'ai sentissez, / Car Tristran si ad amé tant / Qu›il set ben quel mal un amant.«

55 Das gilt im übrigen auch für viele zeitgenössische Texte, in denen sich Anspielungen auf Tristans sprichwörtliches Leid finden. Vgl. Blakeslee: *Love's Masks*, S. 16.
56 »Embrace le e si s'estent, / Baise li la buche e la face / E molt estreit a li l'enbrace, / Cors a cors, buche a buche estent, / Sun espirit a itant rent, / E murt dejuste lui issi / Pur la dolur de sun ami.« Thomas d'Angleterre: *Tristan*, S. 338–341 (V. 3114–3120).
57 Derrida: *Grammatologie*, S. 268.
58 Vgl. Curtis: *Tristan Studies*, S. 40 f.
59 Die wichtigen Stellen der weit gestreuten Partikel dieser Episode sind Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, hg. von Ian Campbell Ross, Oxford–New York 1983, S. 68, 72, 75, 152, 166, 190.
60 Ebd., S. 369 (VI, 32).
61 Vgl. Murray Krieger: *Poetic Presence and Illusion. Essays in Critical History and Theory*, Baltimore 1979, S. 166.
62 Es ist nicht von ungefähr, daß Gombrich das ›Steckenpferd‹ zu einem Arche-typ für einen vielbeachteten Aufsatz über die Illusion in der Kunst gewählt hat; siehe Ernst H. Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse*, in: Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, London 1994 [1963].
63 Siehe Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, S. 75 (II, 5).
64 Ebd., S. 69 (II, 1).
65 Vgl. ebd., S. 529 (IX, 26).
66 Vgl. zum Thema der Obsessionen in dem Roman auch Wolfgang Iser: *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, Cambridge et al. 1988, S. 23 f.; im Text selbst wird nicht das Wort ›Obsession‹ verwendet, sondern – analog der zeitgenössischen Anthropologie der *humours* – der Begriff der *ruling passion*; vgl. zu diesem Zusammenhang ebd., S. 48 ff.
67 Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, S.. 73 (II, 3).
68 Ebd., S. 79 (II, 5).
69 Ebd., S. 80 (II, 5).
70 Ebd., S. 364 (VI, 27).
71 Ebd., S. 359 (VI, 23).
72 Ebd., S. 358 (VI, 23).
73 Krieger: *Poetic Presence and Illusion*, S. 167.
74 Vgl. zum Thema der *digressions* auch Iser: *Laurence Sterne: Tristram Shandy*, S. 71–82.
75 Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, S. 61 (I, 24).
76 Vgl. ebd., S. 471 (VIII, 31).
77 Ebd., S. 228 (IV, xiii, 228).
78 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 1–3, München–Wien 1978, Bd. 2, S. 637.
79 Rudy Rucker, R. U. Sirius, Queen Mu (Hg.): *Mondo 2000. A User's Guide to the New Edge*, New York 1992, S. 264.