GOTTFRIEDS ›TRISTAN‹ UND DIE GENERISCHE PARADOXIE

Taking the example of Gottfried's ›Tristan‹ it can be seen how a paradoxical relationship between epic literature and *Minnesang* is being established which, far before the era of lyric poetry, allows a certain lyrical quality to appear in the narrative. The narrative, stressing the aesthetical effect of the *Sang* on different levels and even imitating it, leads – especially in ›Tristan‹ – to certain effects which can be described as »poetical emergence«. On the one hand Gottfried's narration – as in the *sang* – aims at overcoming its own undeniable temporal distance from the narrated by the contact-medium of voice. This is an attempt to sublimate the narrative into a presence of its own, which is why it fails in the narrative course. On the other hand Tristan's and Isolde's failure and, likewise, that of their story and of its narrator turns out to be the prerequisite for aesthetically realizing the ideal of a time-exempt presence.

I. Vorbemerkung

Die folgenden Überlegungen haben ein doppeltes Ziel: Sie möchten eine gattungstheoretische These aufstellen und sie am ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg praktisch verfolgen. Die gattungstheoretische Annahme sei zur Vereinfachung vorab genannt. Sie lautet, dass es zwischen Epik und Lyrik zu einem speziellen Ausschlussverhältnis kommen kann, das sich zugleich als Bedingungsverhältnis erweist. In diesem Falle beruht die epische Qualität narrativer Texte darauf, dass sie die lyrische Qualität in bestimmter Weise begrenzt, zugleich liegt aber in der lyrischen Qualität ein Präsenzversprechen, dem das Erzählen nachstrebt, ohne es je erreichen zu können. Umgekehrt muss dann gelten: die lyrische Qualität beruht darauf, dass sie Narrationen entgrenzt, was aber wiederum die Geschichte zu einer abwesenden Ursache für das lyrische Präsenzversprechen macht. Und das hieße für die Theoriefigur insgesamt: Das mögliche Spannungsverhältnis zwischen Epik und Lyrik beruht auf einer generischen Paradoxie.

Es wäre nun noch nicht richtig, nur zu sagen, dass Gottfrieds ›Tristan‹ zur Illustration dieser These dienen kann. Vielmehr hat es den Anschein, als ob der ›Tristan‹ sie exemplifiziert. Auf den genauen Gebrauch des Exempelbegriffs kommt es hier an, denn in ihm wird die typische Zirkularität der literarischen Interpretationsbewegung besonders akzentuiert: Das Exempel bringt eine allgemeine Erkenntnis ästhetisch in Erfahrung und ist damit der theoretischen Einsicht, auf der es jeweils fußt, praktisch

zugleich immer schon voraus.¹ Diese Definition vorausgesetzt, bestünde die besondere ästhetische Qualität des ›Tristan‹ dann darin, dass Gottfrieds Roman die Konsequenz aus einer gattungstheoretischen Einsicht zieht, die wiederum schon eine Folge des über den Text angestoßenen ästhetischen Prozesses ist: In dieser doppelten Kreisbewegung würde dann die Frage nach dem Vorrang von Literaturtheorie und Praxis der Literatur gegenstandslos, weil der ›Tristan‹ diese Frage mit Hilfe genau jener paradoxen Struktur auflöst, die er bei der Relationierung von epischer und lyrischer Qualität modellhaft verwendet.

Diese Vorannahmen erlauben es, sich im Folgenden praktisch auf den ›Tristan‹ zu konzentrieren. Die theoretischen Implikationen müssten sich im Interpretationsgang selbst aufklären, und man könnte ihre Ausformulierung hinten anstellen. Weil der implizite Theorievorschlag aber auch auf ein allgemeines Erklärungsmodell zielt, dürfte es die wissenschaftssystematische Einordnung erleichtern, wenn wenigstens dessen Eckpunkte als vorläufige Skizze expliziert werden, bevor es primär um den ›Tristan‹ geht.² Dass man die folgende Interpretation auch ohne explizierte Theorie-skizze lesen bzw. bei Bedarf die Lektüre der knappen Theorieexposition ans Ende stellen kann, müsste sich nach dem bisher Gesagten jedoch von selbst verstehen.

II. Generische Paradoxie und Emergenz

Die Rede von ›der Lyrik‹ ist nicht nur mit Blick auf die mittelhochdeutsche Literatur vorbegrifflich und unscharf, sie ist es offenbar immer. Einer allgemeinen theoretischen Fixierung hat sich die Lyrik jedenfalls bislang entzogen, was schon die Gegenüberstellung der Lyriktheorie zur ungleich stärker prosperierenden Erzähltheorie zu indizieren scheint;³ speziell mit

¹ Vgl. zur Begriffsverwendung Peter von Moos, *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die *historiae* im ›Policraticus‹* Johann von Salisbury, Hildesheim [u. a.] 1988 (Ordo 2), vor allem S. 25f. u. 61–67.

² Ich hoffe, das theoretische Modell an anderer Stelle ausführlicher darlegen zu können. Zu danken habe ich Ruth Florack und Katharina Philipowski für wichtige Hinweise und Caroline Emmelius für eindringliche Diskussionen.

³ Vgl. das jüngste Resümee bei Peter Hühn u. Jörg Schönert, *Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse*, in: Jörg Schönert [u. a.] (Hgg.), *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin, New York 2007 (Narratologia 11), S. 1–18, vor allem S. 3f. Vgl. als jüngere Versuche den Vorschlag eines ›Mehrkomponentenmodells‹ bei Eva Müller-Zettelmann, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg 2000 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 171), sowie die Problemskizze von Werner Wolf, *The lyric: prob-*

Blick auf die historische Situation des Mittelhochdeutschen führt zudem der poetische Status insbesondere des Minnesangs zu eigenen Schwierigkeiten, die sich am Gebrauch des Fiktionalitätsbegriffs seit längerem erweisen.⁴ Vielleicht zeigt sich damit aber gerade in der historischen Situa-

lems of definition and a proposal for reconceptualisation, in: Eva Müller-Zettelmann u. Margarete Rubik (Hgg.), *Theory into poetry. New approaches to the lyric*, Amsterdam [u. a.] 2005 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 89), S. 21–56, mit weiterer Literatur.

- ⁴ Es scheint die fehlende Differenzierung zwischen Fiktionalität und Poetizität zu sein, die in der einschlägigen Debatte Schwierigkeiten macht. So im zentralen Lösungsvorschlag von Jan-Dirk Müller, *Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs*, in: Albrecht Hausmann (Hg.), *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, Heidelberg 2004 (Beihefte zum Euphorion 46), S. 47–64. Weil die Selbstreferentialität, also die poetische oder ästhetische Funktion des Sanges bei Müller mit dem Stichwort der Fiktionalität erfasst werden soll (vor allem S. 62f.), hat man folgerichtig diese angebliche Fiktionalität als Gegenargument zu Müllers eigener These von der »pararituellen« Funktion des Minnesangs verwenden können (vgl. ders., *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang*, in: ders., *Minnesang und Literaturtheorie*, hg. v. Ute von Bloh, Armin Schulz, Tübingen 2001, S. 177–208, hier S. 179. Die Kritik bei Timo Reuvekamp-Felber, *Fiktionalität als Gattungsvoraussetzung. Die Destruktion des Authentischen in der Genese der deutschen und romanischen Lyrik*, in: Ursula Peters [Hg.], *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*, Stuttgart [u. a.] 2001 [Germanistische Symposien-Berichtsbände 23], S. 377–402, hier S. 401f.; als Fortführung ders., *Kollektive Repräsentation als soziale Funktion von Minnesang? Zur Pluralität und Variabilität der Ich-Figurationen in der Minnekanzone am Beispiel Friedrichs von Hausen*, in: Hausmann [Anm. 4], S. 202–224, hier S. 205f.). Weil aber der Begriff des »Pararituellen« die gesellschaftliche Rückkopplung der ästhetischen Freistellung für den Sang sehr gut beschreibt, erweist sich in dieser Kritik nur unfreiwillig die Problematik der Rede von Fiktionalität. Die Fiktionalität des Sanges kann man folglich bestreiten, ohne seinen Kunst- oder Inszenierungscharakter zu verfehlen (vgl. Gert Hübner, *Minnesang als Kunst. Mit einem Interpretationsvorschlag zu Reinmar MF 162,7*, in: Hausmann [Anm. 4], S. 139–164, hier S. 163). Das Begriffsproblem beginnt forschungsgeschichtlich mit der unkritischen Übernahme des Terminologievorschlags von Rainer Warning, *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Troubadours*, in: Christoph Corneau (Hg.), *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, Stuttgart 1979, S. 120–159. Ders., *Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hgg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 183–206. Aufgrund des antinarratologischen Impetus bei Warning verwundert es nicht, dass sich in der Narratologie die genau gegenteilige Begriffsbestimmung findet, nach der sich nämlich der Begriff des Fiktionalen gerade anhand der Lyrik als unangemessen erweist und durch den der Diktion zu ersetzen sei: Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 20–33. Außerdem zum problematischen Rollenbegriff Warnings die einfachen und klaren Einwände von Harald Haferland, *Was bedeuten die Aufrichtigkeitsbeteuerungen der Minnesänger für das Verständnis des Minnesangs?*, in: Thomas Cramer u. Ingrid Kasten (Hgg.), *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*, Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), S. 232–252, hier S. 236–238. Einen Ausweg bietet der Ansatz von Manuel Braun, *Autonomisierungstendenzen im Minnesang vor 1200.*

tion der mittelhochdeutschen Literatur, was es mit dieser Unschärfe zwischen Gattungstheorie und Poetizität auf sich hat: Es gibt hier offenkundig eine vielfältige poetische Praxis des Sanges, aber es gibt ebenso offenkundig noch keinen expliziten Gattungsbegriff ›Lyrik‹. Dies scheint weniger ein Problem der fehlenden Terminologie zu sein, als vielmehr das Ergebnis einer literaturphänomenologischen Aporie. In dem Maße nämlich, in dem die Lyrik literarhistorisch auf den Begriff kommt, verfehlt dieser Terminus, was er fixieren soll. Damit zeigt sich anhand der Lyrikgeschichte das literarische Gattungsproblem in seiner pointiertesten Form.⁵

Dieser Effekt hat gewiss etwas mit der uneingesesehenen Verbindung von Deskription, Induktion und Deduktion bei der Anwendung historischer Gattungsbegriffe zu tun. Ob es jedoch schon genügt, die Aporie des Lyrikbegriffs auf die ungerechtfertigte Ableitung allgemeiner Strukturprinzipien aus historischen Textgruppenbeschreibungen zurückzuführen,⁶ ist durchaus zweifelhaft. Bekanntlich geht eine begriffsorientierte Suche nach einer Gattung ›Lyrik‹ im Mittelalter und hier insbesondere im Mittelhochdeutschen weitgehend leer aus.⁷ Damit wiederholt sich im Speziellen jenes Problem, das auch bei der Rückprojektion der klassischen Gattungstrias des 18. Jahrhunderts auf die mittelhochdeutsche Literatur allgemein auftritt.⁸ Wenn man die Lyrik neben Epik und Dramatik als eine Textklasse

Das Beispiel der Kreuzlieder, in: Beate Kellner [u.a.] (Hgg.), *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190), S. 1–28.

⁵ Damit hängt offensichtlich der bekannte Effekt in der Theoriegeschichte zusammen, in der die Lyrik nachträglich dem aristotelischen Mimesiskonzept eingeschrieben wird und auf der Grundlage der daraus folgenden konzeptionellen Unvereinbarkeit mit den aristotelischen Ausgangsbegriffen unversehens zum Musterfall von Poetizität wird: Gérard Genette, *Einführung in den Architekt*, Stuttgart 1990, vor allem S. 30f. u. 73f.

⁶ So in dem immer noch maßgeblichen Problemaufriss von Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973 (Information und Synthese 1), vor allem S. 28 u. 224, sowie S. 69–73 in der Kritik an Staiger. Zusammenfassend Klaus W. Hempfer, [Art.] *Gattung*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1 (1997), S. 651–655.

⁷ Vgl. die terminologiegeschichtliche Bestandsaufnahme bei Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle/S. 1940 (Beihefte zur ZfomPh 92). Zur Stellung der Lyrik im Gesamtbereich der mittellateinischen Dichtung und Terminologie zusammenfassend Paul Klopsch, *Die mittellateinische Lyrik*, in: Heinz Bergner [u.a.] (Hgg.), *Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretation. Lyrik des Mittelalters I*, Stuttgart 1983 (RUB 7896), S. 19–196, hier S. 32f. Vgl. die entsprechenden Befunde für mhd. Gattungstermini im Bereich der Epik: Klaus Düwel, *Werkbezeichnungen der mittelhochdeutschen Erzählliteratur (1050–1250)*, Göttingen 1983 (Palaestra 277), vor allem S. 212.

⁸ Hugo Kuhn, *Gattungsprobleme der mittelhochdeutschen Literatur*, in: ders., *Dichtung und Welt im Mittelalter*, 2. Aufl., Stuttgart 1969 (H. K., Kleine Schriften 1), S. 41–61 u. 251–254, hier S. 42–44.

höchster Allgemeinheit definiert und dann in der Lyrik das Ideal einer Subjektivität verkörpert sieht, die sich, nachdem sie sich ihres Gegensatzes zur Welt bewusst geworden ist, auf sich selbst zurückzieht und unmittelbar auszusprechen versucht,⁹ so kommt man bei der Übertragung auf die mittelalterlichen Texte zu diffusen Ergebnissen. Dies bestätigt überzeugend die Annahme, dass Gattungsbegriffe, wie weit sie auch transzendiert werden, Abstraktionen literarhistorischer Zustände und damit deskriptiven Ursprungs sind. Nur ist in ihnen offenbar zugleich etwas erfasst, dessen Allgemeinheit die Möglichkeiten historischer Beschreibung übersteigt. Darum ist die terminologische Unschärfe zugleich von einer eigenen heuristischen Produktivkraft, sobald man die klassischen Begriffsbildungen auf das Mittelalter überträgt. Statt auf einen wohldefinierten Bezirk von Texten stößt man auf ein offenes Feld literarischer Möglichkeiten, in dem die Implikationen des klassischen Lyrik-Begriffs nicht etwa einfach nicht vorhanden, sondern vielmehr vor ihrer jeweiligen Konkretisierung aufgelöst sind: Es begegnet im Mittelhochdeutschen eine Vielfalt von sangbaren Formen, deren Sprechinstanzen nicht schon subjektiv, sondern zuerst rollenhaft agieren. Es begegnen Texte, deren Realisierung nicht schon auf eine Rückzugsbewegung aus-, sondern zuerst auf das öffentlich-performative Hinaustreten in die Welt des höfischen Publikums hin angelegt ist. Und die Konstituenten dieser Texte überlagern, mischen und verschieben sich beständig zwischen Performanz und Schrift, ihr Gebrauch schwankt zwischen symbolischer und ästhetischer Funktion, so dass sich weder eine klare Abgrenzung des lyrischen Feldes gegenüber anderen Gattungen noch eine sichere Untergliederung in Lyrikarten oder Genres vornehmen lässt.¹⁰ Angesichts dieser historischen Dynamik geraten entschiedenere

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1993 (G. W. F. H., Werke 15), S. 415–418. Auf Hegels Subjektivitätskonzept greift jetzt für die germanistische Mediävistik zurück Harald Haferland, Subjektivität, Fiktion und Realität in Reinmars Frauenliedern, in: ZfdPh 125 (2006), S. 368–389. Weit weniger entschieden die vorläufige Skizze von Christoph Huber, Ich – Du – Welt. Figuren des Subjektiven im Minnesang, in: Martin Baisch [u. a.] (Hgg.), Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein/Ts. 2005, S. 16–33, der ein »neuzeitliches Potential« (S. 31) von Subjektfigurationen im Minnesang konstatiert. Der Forschungskonsens zum Gebrauch der Hegelschen Terminologie dürfte immer noch markiert sein mit Klaus Grubmüller, Ich als Rolle. »Subjektivität« als höfische Kategorie im Minnesang?, in: Gert Kaiser u. Jan-Dirk Müller (Hgg.), Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983), Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), S. 387–406, vor allem S. 397.

¹⁰ Vgl. in Weiterentwicklung der Anregungen von Kuhn [Anm. 8] die zusammenfassende Skizze von Helmut Tervooren, Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik, in: ders., *Schoeniu wort mit süezem sange*. Philologische Schriften, hg. v. Susanne Fritsch u. Johannes Spicker, Berlin 2000 (Philolo-

literaturwissenschaftliche Kategorisierungsversuche in eine Verlegenheit, die ihnen zugleich eine ständige Herausforderung bietet. In dieser perpetuierenden Wissensbewegung kann man sich einrichten. Jedoch: Befriedigend ist das nicht.

Dabei darf man vermuten, dass ein Teil des vermeintlichen Gattungsproblems in der germanistischen Mediävistik sozusagen hausgemacht ist: Denn einerseits mag sich die Vorstellung, man könne deduktiv zu einer soliden Klassifikation literarischer Gattungen gelangen, vor allem bei einem Beschreibungsversuch des mittelhochdeutschen Minnesangs und Sangspruchs als ahistorische Illusion erweisen. Andererseits ist aber das Gattungsproblem mit der Wendung zur historischen Deskription gleichfalls nicht zu erledigen. Was nämlich der Deskription immer wieder entgleitet, ist weniger die Gattung, als vielmehr das Literarische oder Poetische an ihr. Auch dies zeigt sich wiederum im Umgang mit der mittelhochdeutschen Literatur. Wo man mit dem sogenannten erweiterten Literaturbegriff programmatisch die Differenz zwischen pragmatischen und poetischen, zwischen primär referentiellen und primär autoreferentiellen Texten einebnet, nivelliert man auch das Problem der literarischen Gattungen zum allgemeinen Gattungsproblem. Diese Sicht führt weiterhin zu der Feststellung, dass alle bisherigen Klassifikationsversuche im Bereich der mittelhochdeutschen Literatur unbefriedigend seien,¹¹ und sie zeigt außerdem, dass jedweden Gattungsbegriff bereits eine permanente historische¹² oder diskursive¹³ Dynamik eignet. Nur ist diese Dynamik im Bereich der poetischen oder literarischen Gattungen im Unterschied zu pragmatischen Texten keine unmerkliche, sondern ein spürbares und in seiner Spürbarkeit konstitutives Moment dessen,¹⁴ was man wohl als das auto-

gische Studien und Quellen 159), S. 163–174, vor allem S. 172f., in der Tervooeren sich Gattungen als historisch-dynamische Wahrnehmungsschemata denkt. Vgl. ferner nur noch den mediengeschichtlich fundierten Überblick bei Franz-Josef Holznagel, *Mittelalter*, in: ders. [u. a.], *Geschichte der deutschen Lyrik*, Stuttgart 2004, S. 11–94.

¹¹ Vgl. die Sicht von Volker Honemann, *Gebrauchskontexte historischer Gattungsgefüge am Beispiel eines spätmittelalterlichen Bibliotheksbestandes*, in: Barbara Frank [u. a.] (Hgg.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Tübingen 1997 (*ScriptOralia* 99), S. 101–116, hier S. 103–106.

¹² Vgl. Barbara Frank, ›Innensicht‹ und ›Außensicht‹. Zur Analyse mittelalterlicher volkssprachlicher Gattungsbezeichnungen. In: Frank [Anm. 11], S. 117–136, vor allem S. 122f., die einen aus der Alltagssprachlichen Kommunikation gebildeten Gattungsbegriff auf das Problem der volkssprachlichen mittelalterlichen Gattungsbezeichnungen überträgt.

¹³ Vgl. Peter Koch, *Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik*, in: Frank [Anm. 11], S. 43–79, hier S. 55ff.

¹⁴ Nachdrücklich zur besonderen Auffälligkeit von Varianz und Kompositionalität im literarischen Diskurs aus linguistischer Sicht Wulf Oesterreicher, *Zur Fundierung von Diskurstraditionen*, in: Frank [Anm. 11], S. 19–41, hier S. 30–35.

poietische Vermögen der Literatur bezeichnen darf. Ausgehend vom erweiterten Literaturbegriff wird so jene Struktur übersprungen, durch die das Problem der Beschreibung der literarischen Gattungen erst seine eigene Brisanz gewinnt. Weil ein literarisches ›System‹, oder besser: weil jedes systemische Zentrum im offenen literarischen Feld in seiner Selbstreferentialität einen eigenen Modus der Selbstbeschreibung besitzt, greifen fremde Beschreibungsmodi notwendig zu kurz.¹⁵ Die Beschreibungsschwierigkeiten der literarischen Gattung liegen demnach immer auch im nicht-literarischen Beschreibungsversuch selbst. Dagegen lassen sich pragmatische Texte eben ohne solche Diskrepanzen pragmatisch beschreiben.

Dieses Problem im Umgang mit den primär poetischen Texten lässt sich nicht unterlaufen, aber eben deshalb dürfte es immer noch aufschlussreich sein, sich entsprechender Versuche zu erinnern. Bekanntlich hat schon die hermeneutische Gattungstheorie der Nachkriegsgermanistik das Problem der literarischen Gattungen nicht auflösen können, indem sie unterhalb der Ebene der Oberflächenbeschreibungen auf einen ontologi-

¹⁵ Der Begriff des ›autopoietischen Systems‹ (Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1984 [stw 666], vor allem S. 60) wird hier nur mit einer kritischen Weiterung gebraucht, weil die Systemtheorie in der Wiederanwendung des Begriffs auf den für seine Bildung ursprünglich modellgebenden Bereich der Kunst oder Poesie anhand von deren Möglichkeit zur ›Selbstbeschreibung‹ (Ders., Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1995 [stw 1303], S. 41–48 u. 398f.) auf ihren Selbstwiderspruch stößt, der den verdeckten phänomenologischen Ursprung der Systemtheorie freilegt (vgl. in der Ausbildung des Ansatzes bei Niklas Luhmann, Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität, 4. Aufl., Stuttgart 2000 [UTB für Wissenschaft 2185]). Anhand der erhöhten Selbstreferentialität, in der poetische Verfahren sich selbst bespiegeln, wird dem Systemdenken das Differenzkriterium zum Problem, das es zur Erzeugung geschlossener Systeme ins Innere des Systems verlegen musste: »Von Anfang an ist die Selbstbeschreibung eines Systems ein paradoxes Unterfangen. Denn das Beobachten und Beschreiben setzt eine *Differenz* voraus zwischen dem Beobachter/Beschreiber und seinem Gegenstand; aber die Absicht der *Selbstbeschreibung* negiert genau diese Differenz. Anders gesagt: die Operation des Selbstbeschreibens führt zur Unterscheidung des Beschreibens und des Beschriebenen *im selben System*. Aber diese Unterscheidung erzeugt einen Überschuß an Möglichkeiten. Als Unterscheidung und als Überschuß mit vielerlei Realisationen läßt sie es fraglich werden, in welchem Sinne die Einheit des Systems noch Gegenstand der Beschreibung sein kann.« (Ders., Kunst der Gesellschaft, S. 487). D. h. aber, dass das ›System‹ am Beispiel der Kunst an jene phänomenale Offenheit erinnert wird, an der es noch als Teil einer Feldstruktur kenntlich ist. In deren Zusammenhang löst sich das Differenzproblem nämlich auf: In einem phänomenalen Feld erweist sich das Verfehlen des vollständigen systematischen Beschreibungsanspruchs als uneingesehene Bedingung der Möglichkeit der Beschreibung überhaupt. Dazu am Beispiel des Strukturalismus Eckhard Lobsien, Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft, München 1988 (Übergänge 20), vor allem S. 74f.

schen Grund zu kommen suchte, den sie als eine Art unmittelbar zugängliche Essenz der Gattungen postulierte. Nur bestand das Ergebnis dieses gescheiterten Vermittlungsversuchs von sprachlicher Oberfläche und wesenhafter Bedeutung in einem Begriff, der wichtig bleibt, gerade weil er das Vermittlungsproblem repräsentiert: der Begriff der generischen Qualität im Allgemeinen und den der lyrischen Qualität im Besonderen. Was diesen Begriff aktuell wieder interessant macht, das ist die Denkfigur, durch die er zustande kommt. Diese ähnelt nämlich auffällig den aktuellen Überlegungen im Rahmen der mediävistischen Präsenzdebatte.¹⁶ Darum lässt sich der Begriff der lyrischen Qualität auch mit Blick auf ein Stichwort weiterentwickeln, das in der aktuellen mediävistischen Präsenzdiskussion förmlich in der Luft liegt, bisher aber, obschon andernorts bereits wieder als Modeterminus abqualifiziert, noch nicht systematischer verwendet worden ist: das der Emergenz.¹⁷

Vorab ist allgemein zur generischen Qualität zu sagen: Wenn Gattungen keine beschreibbaren Formtypen sind, sondern auf Strukturen oder ›Qualitäten‹ zurückgehen, die sich in den Einzeltexten jeweils in individuellen Relationen manifestieren,¹⁸ dann existiert eine solche Gattung nicht real, sondern nur als ideale Konstruktion, die auf die Abweichung von ihren Regeln prinzipiell angewiesen ist, um eine fortgesetzte literarische Dynamik zu entfalten.¹⁹ Für die Vielfalt der mittelhochdeutschen Textformen hieße das zunächst schlicht nichts Neues: Diese Vielfalt spiegelt die Dynamik des poetischen oder literarischen Gattungsbegriffs. Diese Einsicht mutet geradezu banal an, ihre Konsensfähigkeit ist daher wohl kaum zu

¹⁶ Vgl. die Bestandsaufnahme von Christian Kiening, *Gegenwärtigkeit. Historische Semantik und mittelalterliche Literatur*, in: *Scientia Poetica* 10 (2006), S. 19–46. Im Unterschied zur allgemeinen Komplexitätsforderung Kienings demnächst entschiedener pointierend Katharina Philipowski, *Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Überlegungen zur Emotions- und Präsenzdebatte*, in diesem Heft, S. 62–81, die grundsätzlich auf die in der Präsenzdebatte auftretenden Widersprüche zwischen Performativitäts- und Narrativitätsparadigma aufmerksam macht. Philipowski steuert damit von Seiten der Narratologie auf genau jenen blinden Fleck zu, um dessen Aufklärung sich dieser Beitrag anhand des Präsenzeffektes der Lyrik bemüht.

¹⁷ Als einziger Versuch des Theorieimports in die Mediävistik bislang die knappe Anregung durch Hans Ulrich Gumbrecht, *Von der Lesbarkeit der Welt zu ihrer Emergenz. Eine Geschichte über den Dualismus zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften – mit zwei eher abrupten Enden*, in: *Universitätschriften der Fakultät für Geistes-, Sozial- und Erziehungswissenschaften. Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Magdeburg 2000*, S. 22–33, hier S. 31.

¹⁸ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 4. Aufl., Zürich 1959. Die nachträgliche Präzisierung der vorausgehenden Implikation erst hier, S. 237.

¹⁹ Zu dieser formalistischen Einsicht vgl. nur im Bereich der Germanistik stellvertretend Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München 1981 (Beck'sche Elementarbücher), S. 112–115.

bezweifeln, nur wird man auch die Konsequenz aus dieser Feststellung ziehen müssen: Dem Spektrum der Genres kann man dann nämlich nicht mehr durch die philologische Tugend geduldiger Beschreibungen Herr werden. Ansonsten kommt es zu einem eigentümlichen doppelten Widerspruch, wie er sich gerade an den prominenteren Äußerungen zu den Gattungen in der mittelhochdeutschen Literatur beobachten lässt. So kann man versuchen, das Gattungsproblem mit der Leitvorstellung des ›Texttyps‹ zu begreifen. Diese lässt sich jedoch nur im Rahmen der institutionell geregelten mittellateinischen Literatur verwenden, weil die Vorstellung vom Texttyp hier jeweils durch kontrollierte Einübung und Nachahmung abgesichert wird.²⁰ Unter den Bedingungen der Volkssprache zeigt sich dagegen, dass der ›Texttyp‹ eine ausgesprochen vorbegriffliche Kategorie ist. Sie fixiert lediglich heuristisch wahrnehmbare Ähnlichkeiten in Form, Funktion oder Gebrauch und enthält damit selbst schon jene Vagheit, die sie zu klären vorgibt, aber letztlich nur als historische Vielfalt bewundern kann.²¹

²⁰ Vgl. den Hinweis auf die Rolle der schulischen Vermittlung des Lateinischen und die Orientierung an autoritativen ›Schreibmustern‹ bei Thomas Haye, *Das lateinische Lehrgedicht im Mittelalter. Analyse einer Gattung*, Leiden [u. a.] 1997 (Mittellateinische Studien und Texte 22), S. 2. Zur Rolle musterbildender Autoritäten ähnlich auch Fidel Rädle, *Literatur gegen Literaturtheorie? Überlegungen zu Gattungsgehorsam und Gattungsverweigerung bei lateinischen Autoren des Mittelalters*, in: Frank [Anm. 11], S. 221–234, hier S. 222–226. Die These der Orientierung an autoritativen Vorbildern wird zur Lösung des volkssprachigen Gattungsproblems vorgeschlagen bei Klaus Grubmüller, *Gattungskonstitution im Mittelalter*, in: Nigel F. Palmer u. Hans-Jochen Schiewer (Hgg.), *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung*, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 193–210, hier S. 209.

²¹ Vgl. den schulbildenden Ansatz von Kuhn, der sich Systematisierungen durch ein Verfahren konsequenter Vorläufigkeit verweigert hat (z. B. Kuhn [Anm. 8], S. 44 u. ö.) und die damit gewonnene Offenheit noch in seinen Begriff vom Typus hineinnimmt, z. B.: »Was hier der Begriff Typ besagen will [...], lässt sich keinesfalls mit Definitionen beantworten.« (Hugo Kuhn, *Versuch einer Literaturtypologie des deutschen 14. Jahrhunderts*, in: ders., *Liebe und Gesellschaft*, hg. v. Wolfgang Walliczek, Stuttgart 1980 [H. K., *Kleine Schriften* 3], S. 121–134, hier S. 127). Weil dies bei Kuhn mit einer durchgängigen Verwechslung der Begriffe von Phänomenologie und historischer Heuristik einhergeht (symptomatisch z. B. die Rede von ›historischer Phänomenologie‹ in ders., *Aspekte des 13. Jahrhunderts in der deutschen Literatur*, in: ders., *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters*, Tübingen 1980, S. 1–18, hier S. 4f.; ders., *Aspekte des 13. Jahrhunderts*, in: ebd., S. 19–56, hier S. 20 u. ö.), kehrt in den Kuhnschen Erkundungsgängen letztlich eine fast positivistisch anmutende historische Faszination der Gegenstände wieder, die er schließlich als Funktionszuschreibung an die Literatur in seinen Ansatz integriert hat (ders., *Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur*, in: ders., *Liebe und Gesellschaft* [Anm. 21], S. 135–155, hier S. 144–151). Da sich so am Ende erweist, wovon Kuhns Überlegungen von Anfang an eigentlich abhingen, wären die Vorschläge vom unausgeschöpften Faszinationsbegriff noch einmal zu durchdenken.

Die andere Spielart des Widerspruchs besteht darin, dass eine theoretische Akzentuierung der prinzipiellen Dynamik von Gattungen geboten wird, die durch ihren eigenen systematischen Anspruch an der Gattungsdynamik scheitert. Weil die Gattungsdynamik in der Modellvorstellung des Systems schon in der Theorie an seine Grenzen stößt, fällt auch die systematische Beschreibung hinter den eigenen Anspruch zurück und ergibt eine recht starre Taxonomie.²² Die Forschung bringt demnach so oder so jene Schwierigkeiten erst hervor, an denen sie sich dann endlos und zunehmend lustlos abarbeitet.

Ich möchte daher vorschlagen, die Vorzeichen energischer umzukehren, und zwar gerade am Beispiel jener sangbaren Genres, die für die skizzierten Schwierigkeiten besonders signifikant zu sein scheint. Damit käme man zum besonderen Aufschlusswert der lyrischen Qualität. Wenn es als ausgemacht gilt, dass es z. B. das Lyrische als reine Form gar nicht geben kann, weil das Ideal in jeder Form immer nur durch einen Widerspruch zu ihm aufscheint, durch diesen Widerspruch aber in besonderer Weise ›gegenwärtig‹ ist, dann wäre nicht nach der Vorgeschichte von Formen, es wäre vielmehr nach der Vorgeschichte einer Struktur zu fragen, in der die lyrische Qualität in Emergenz übergeht. Denn der Begriff der Emergenz bezeichnet genau jene paradoxe Struktur einer zeitlich schwebenden Gegenwärtigkeit oder Präsenz, die auf ein vergangenes System rekurriert, weil sie aus ihm hervorgeht, aber dieses System als Vergangenheit zugleich negiert, weil sie nicht vollständig aus ihm ableitbar ist.²³ Im histori-

²² Hans Robert Jauss, *Theorie der Gattungen und der Literatur des Mittelalters*, in: ders. u. Erich Köhler (Hgg.), *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 1: *Généralités*, Heidelberg 1972, S. 103–138. Demgegenüber die Taxonomie in ders., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, in: ders., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 9–47. Dazu die Kritik bei Grubmüller [Anm. 20], S. 199.

²³ Den Vorschlag, den Emergenzbegriff auf das Gattungsproblem anzuwenden, macht Bianca Theisen, *Zur Emergenz literarischer Formen*, in: Thomas Wägenbaur (Hg.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000 (Hermeia 1), S. 211–227, ausgehend von der Anregung Luhmanns, *Die Kunst der Gesellschaft* [Anm. 15], S. 122: »Die Beobachtung der Kunst ist die Beobachtung einer emergenten Ordnung«. Emergenz ist für Luhmanns Kommunikationsbegriff generell konstitutiv und bildet damit in dessen Modell eine Leerstelle, die sich dem systemtheoretischen Zugriff entzieht, von dem er aber abhängt: Dies zeigt sich etwa an den Definitionen in ders., *Was ist Kommunikation?*, in: ders., *Soziologische Aufklärung VI: Die Soziologie und der Mensch*, Opladen 1995, S. 113–124, hier S. 115 u. 117. Zur zeitlichen Paradoxie im Emergenzbegriff Elena Esposito, *Ist ein Gedächtnis der Emergenz möglich?*, in: Wägenbaur [Anm. 23], S. 75–86. Zur Geschichte des Begriffs Achim Stephan, *Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation*, Dresden 1999 (Theorie und Analyse 2). Zur Leistung im Kontext ästhetischer Begriffe bestehend klar Thomas Wägenbaur, *Emergenz in Kommunikation, Ästhetik und Literaturwissenschaft – oder was es heißt, daß nur als ästhetisches Phänomen*

schen Verlauf hieße das: Die Lyrik, oder besser: das Lyrische, es mag zwar in der historischen Situation des 18. Jahrhunderts zu sich selbst kommen. Das Lyrische, es wäre in diesem historischen Moment vielleicht bestimmbar über das paradoxe Nebeneinander von Übereinstimmung und Gegensatz zwischen Ich und Welt, Sprache und Gegenstand, Raum und Zeit, als Illusion einer Präsenz, die um die Distanz als Bedingung ihrer Möglichkeit weiß, da sie über die Opposition zu vorhandenen Diskursen in einer Rückzugsbewegung auf das Subjekt des Sprechers entsteht.²⁴ Dieses ›Lyrische‹ wäre dann aber keine Form, es wäre auch keine Essenz, es handelte sich um einen Effekt poetischer Emergenz.

Solche Gegenwärtigkeit ist als Zeiteffekt auch notwendig ein Raumeffekt: Die Präsenz setzt die räumliche Distanz voraus, die sie tilgt und in unmittelbare Nähe verwandelt. Folglich spielen in der mediävistischen Präsenzdebatte Deiktika eine große Rolle, weil sie Distanz überbrücken,²⁵ ja es scheint auf den ersten Blick sogar folgerichtig zu sein, sich der existentialphilosophischen Annahme zu bemächtigen, wonach der Kontakt mit den Dingen im Raum einen Aspekt der Möglichkeit darstellt, einen unmittelbaren Zugang zu deren Bedeutung zu erlangen. Aber in diesem Vorgehen steckt jedesmal eine frühe hermeneutische Wunschvorstellung, die den Sinn, den Zeichen konstituieren, mit der Bedeutung, auf die das Zeichen verweist, kurzschließt.²⁶ Im Zuge der Hoffnung, die Bedeutung ge-

das Dasein der Welt gerechtfertigt sei, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 11), S. 143–157. Zuletzt die allgemeinen Anregungen der Begriffsübertragung von Kirsten Dickhaut, *Liebe, ›Kulturgedächtnis‹ und Emergenz. Kulturwissenschaftliche Perspektiven eines disziplinären Konzeptbands*, in: dies. u. Dietmar Rieger (Hgg.), *Liebe und Emergenz. Neue Modelle des Affektbegreifens im französischen Kulturgedächtnis um 1700*, Tübingen 2006, S. 1–30, hier S. 6, denen der entsprechende Sammelband indes mit einer Ausnahme nicht entschiedener nachkommt.

²⁴ Heinz Schlaffer, *Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik*, in: *Poetica* 27 (1995), S. 38–57.

²⁵ Vgl. besonders im verschiedentlich vorgetragenen Ansatz von Horst Wenzel, vgl. etwa ders., *Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur*, in: ders. u. C. Stephen Jaeger (Hgg.), *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten*, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 17–43.

²⁶ Geradezu als Bekenntnis zu diesem Kurzschluss liest sich der anregende Essay von Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004 (edition suhrkamp 2364), vor allem S. 70–107, der sich philosophischer Anregungen bedient, sich dann aber einer näheren philosophischen Begriffsdiskussion zum Sinnbegriff der Einfachheit halber ausdrücklich verweigert (vgl. S. 126). Dadurch bleibt jene fortwährende Vermischung eines phänomenologischen Gesichtspunktes (mit der Frage nach der wahrnehmbaren Wirklichkeit) mit einem hermeneutisch-ontologischen (d.h. der Frage nach dem Verstehen der Wahrheit) unaufgeklärt, die Gumbrechts Argumentation letztlich trägt. Gegen Gumbrechts Annahme, die den eigenen produktiven Irrtum

wissermaßen berühren zu können, wird dann der räumliche Imaginationsprozess, den ein Text anregt, mit der Räumlichkeit des Textes verwechselt. Das Sehen und Berühren in Texten gerät zum konkreten Modell für das Sehen und Berühren des Textes. Bei solchen Überlegungen ist jedoch festzuhalten, dass Texte gewiss Räume evozieren können, gleichwohl selbst nicht räumlich sind. Folglich können Texte sichtbare Bilder erzeugen, diese Imaginationsleistungen sind jedoch sekundär, ihnen ist die zeichenhafte Distanz immer schon eingeschrieben. Das heißt nicht, dass die primäre Berührung durch den Text nicht möglich wäre. Nur ist die gesuchte Kontaktkategorie, in der die Distanz zum Text im Raum aufgehoben wird, nicht der Blick, sondern die der Stimme. Erst der Klang der Worte kann das Ohr unmittelbar berühren. Das hieße dann abschließend für das Präsenzproblem: Der Linearität der Zeit, die in der Gegenwart aufgehoben ist, entspricht der lineare Prozess der zeichenhaften Sinnkonstitution, die im Klang gegenwärtig wird. Das in der zeitlichen Wortfolge Gemeinte scheint durch den Klang der Stimme direkt hörbar zu sein. Im Wortklang emergiert Bedeutung.²⁷

Im Theorieproblem der Lyrik bildet sich diese emergente Qualität gewissermaßen ab. Äußeres Indiz dafür ist das latente Fortwirken des stimmlichen Klanges in der neuzeitlichen Lyrik, das gerade im Übergang zur Leselyrik nachdrücklich ins Bewusstsein tritt und im Begriff der lyrischen Qualität daher immer mitzudenken ist.²⁸ Zugleich bestimmt sich die so verstandene lyrische Qualität hier so sehr in Bezug auf ein jeweils Anderes,²⁹ ihm Äußeres, dass man in der Theorie immer nur auf ein leeres

dem Modell einer ›Präsenzkultur‹ zuschreibt, ist die Differenz von Sinn und Bedeutung auch für das Mittelalter entschieden festzuhalten, weil von deren Überbrückung sonst nicht gesprochen werden kann. Vgl. zu den Termini Gottlob Frege, Über Sinn und Bedeutung, in: ders., Funktion – Begriff – Bedeutung, hg. v. Mark Textor, Göttingen 2002 (Sammlung Philosophie 4), S. 23–46.

²⁷ Vgl. zu genau diesem Effekt den transmedialen Begriff der Stimme nach Paul Zumthor, Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft, München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18), vor allem S. 30–33 u. 95. Allgemeiner und emphatischer ders., Einführung in die mündliche Dichtung, Berlin 1990, S. 12f. u. 143–146.

²⁸ Vgl. zur Illustration das Diktum Hegels [Anm. 9], das sich heute fast wie ein Resümee der mediävistischen Präsenzdiskussion liest, S. 320: »Die Werke der Poesie müssen gesprochen, gesungen, vorgetragen, durch lebendige Subjekte selber dargestellt werden wie die Werke der Musik. Wir sind zwar gewohnt, epische und lyrische Gedichte zu lesen [...]; aber die Poesie ist ihrem Begriffe nach wesentlich tönend, und dies Erklängen darf ihr, wenn sie *vollständig* als Kunst heraustreten soll, um so weniger fehlen, als es ihre einzige Seite ist, nach welcher sie mit der äußeren Existenz in realen Zusammenhang kommt.« (Hervorhebung im Original).

²⁹ Vgl. den Begriff des Anti-Diskurses bei Karlheinz Stierle, Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma, in: ders. u. Odo Marquard (Hgg.), Identität, München 1979 (Poetik und Hermeneutik 8), S. 505–552, vor allem S. 514.

Zentrum von Unbestimmbarkeit stößt, dem die ästhetische Erfahrung dauerhaft vorausbleibt. Das gibt der Vermutung eine gewisse Plausibilität, solche Lyrik sei die nicht-theoriefähige Stelle des literarischen Feldes.³⁰ Es ist dann aber eine historische Phase denkbar, die wiederum dieser Unbestimmbarkeit vorausliegt und in der die Konstituenten von Strukturen der Emergenz mit ihren Präsenzeffekten noch in der poetischen Praxis sichtbar bleiben. Und dies führt über den Ansatz einer Gattungsgrenze hinaus: Die lyrische Qualität ist, wenn man den Begriff akzeptiert, nicht an die Existenz einer Gattung Lyrik gebunden, sie ist vielmehr geradezu darauf angewiesen, immer wieder in unterschiedlicher Gestalt literarische Prägnanz zu gewinnen. Theoriefähig wäre sie dann aber besonders in den nicht primär-lyrischen Gattungen. Man darf vermuten: Die lyrische Qualität mit ihren Präsenzeffekten wird theoriefähig, wenn man sie mit der Zeitstruktur der Geschichte zusammendenkt und also in Erzähltexten aufsucht.

Auf diese These scheint die Literaturtheorie seit längerem hinzuarbeiten. Ich verstehe jedenfalls die Vorstöße der Narratologie, die nach der Überschneidung von neuzeitlicher Epik und Lyrik fragen, als Versuche in diese Richtung, auch wenn sie die narrative Struktur oder deren Vermittlungsinstanzen zur allein entscheidenden Basiskategorie erheben.³¹ Für die deutsche Literatur des Mittelalters ist die Verflechtung von epischen und lyrischen Formen ebenfalls ein vermehrt diskutiertes Phänomen: Im Minnesang kommt die Lyrik von Anfang an immer wieder und im Medienwechsel von der Performanz zur Schrift zusehends ins Erzählen.³² Die

³⁰ So René Wellek, Gattungstheorie, das Lyrische und »Erlebnis«, in: ders., Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik, Stuttgart [u. a.] 1972 (Sprache und Literatur 75), S. 124.

³¹ Vgl. ergänzend zu Anm. 3 vor allem Jörg Schönert, Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich, in: Fotis Jannidis [u. a.] (Hgg.), Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), S. 289–294; ders., Normative Vorgaben als »Theorie« der Lyrik? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision, in: Gustav Frank u. Wolfgang Lukas (Hgg.), Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft, Passau 2004, S. 303–318. Daneben zu stellen wäre, weil im Gegensatz zu Schönert und Hühn statt auf der *discours*-Ebene auf der *histoire*-Ebene operierend, der Vorschlag von Ralf Simon, Handlungstheorie des Lyrischen. Mit Analysen zu Hölderlins »Heidelberg«, Mörikes »Die schöne Buhe« und Georges »Wir werden heute nicht zum garten gehen«, in: Peter D. Krause (Hg.), Rhetorik und Anthropologie, Tübingen 2004 (Rhetorik 23), S. 50–80.

³² Die Reihe der Beiträge von Volker Mertens arbeiten diese These bereits aus. Volker Mertens, Erzählerische Kleinstformen. Die genres objectifs im deutschen Minnesang: »Fragmente eines Diskurses über die Liebe«, in: Klaus Grubmüller [u. a.] (Hgg.), Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn [u. a.] 1988 (Schriften der Universität-Gesamthochschule-Paderborn. Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), S. 49–65; ders., Intertristiani-

Epik übernimmt wie im Gegenzug Sprache, Bilder, ja Figuren der Minnelyrik und entwickelt damit narrative Problemkonstellationen, die gelegentlich zu Gattungskonflikten mit radikalen ästhetischen Konsequenzen führen.³³ Dies scheint insgesamt ein Prozess zu sein, der sich immer wieder ereignen kann und sich auch in der neueren deutschen Literatur fortsetzt.³⁴ Das erlaubt es aber – und damit wäre die Eingangsthese erreicht – nicht nur von Übergängen, Mischungen oder Interferenzen von Gattungsregeln zu sprechen. Vielmehr gibt es genügend Indizien dafür, dass es sich bei der Relation von epischer und lyrischer Qualität um ein paradoxes Bedingungs- und Abgrenzungsverhältnis handelt, dessen Strukturen mit Blick auf mögliche Emergenzeffekte zu beschreiben wären.

sches – Tristan-Lieder von Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke, in: Johannes Janota (Hg.), Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991, Bd. 3: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis, Tübingen 1993, S. 39–55; ders., Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadloub, in: Elizabeth Andersen [u. a.] (Hgg.), Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 200–210; ders., ›Biographisierung‹ in der spätmittelalterlichen Lyrik. Dante – Hadloub – Oswald von Wolkenstein, in: Ingrid Kasten [u. a.] (Hgg.), Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transferts culturels et histoire littéraire au moyen âge, Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43), S. 331–344; ders., Fragmente eines Erzählens von Liebe. Die Konstruktion von Subjektivität bei Heinrich von Morungen, in: Baisch [Anm. 9], S. 34–55. Vgl. daneben vor allem Müller, Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung [Anm. 4], sowie Wolfgang Haubrichs, Die Epiphanie der Person. Zum Spiel mit Biographiefragmenten in mittelhochdeutscher Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Andersen [Anm. 32], S. 129–147; Manfred Eikermann, *wie sprach sie dô? war umbe redte ich dô niht mê?* Zu Form und Sinngehalt narrativer Elemente in der Minnekanzone, in: Michael Schilling u. Peter Strohschneider (Hgg.), Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), S. 19–42; Hartmut Bleumer, Walthers Geschichten? Überlegungen zu narrativen Projektionen zwischen Sangspruch und Minnesang, in: Helmut Birkhan (Hg.), Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer. Vorträge gehalten am Walther-Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vom 24. bis 27. September 2003 in Zeiselmauer (Niederösterreich), Wien 2005 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte 721), S. 83–102.

³³ Vgl. zur Illustration einen der paradigmatischen Texte in der ebenso paradigmatischen Analyse von Susanne Köbele u. Christian Kiening, Wilde Minne. Metapher und Erzählwelt in Wolframs ›Titurel‹, in: PBB 120 (1998), S. 234–265; sowie ferner zuletzt für die Figurengestaltung in narrativen Texten: Patrick Fortmann, *... und sanc ir sîniu liet*. Der Auftritt des Sängers in der Epik, in: ZfdPh 125 (2006), S. 342–367.

³⁴ Vgl. in auffälliger Ähnlichkeit zu den Befunden der germanistischen Mediävistik die Skizze von Heinz Schlaffer, Orientierung in Gedichten. Text und Kontext der Lyrik, in: Poetica 36 (2004), S. 1–24, der für die neuzeitliche Lyrik einen Prozess der Dekontextualisierung ihrer ursprünglichen Pragmatik und Wiedereinschreibung in narrative Kontexte geltend macht, wobei die Kategorie des stimmlich-sanglichen Vortrags auch in der Schrift als Implikation konstitutiv bleibt.

Insbesondere am ›Tristan‹ Gottfrieds lässt sich dies praktisch untersuchen. An diesem Erzähltext mit seinem bekannten Spannungsverhältnis zum Minnesang geht es im Folgenden um die Annahme, dass das Lyrische nicht nur im Epischen erscheinen kann, sondern das Epische unter bestimmten Bedingungen auf das Lyrische geradezu angewiesen ist, wie auch umgekehrt die lyrische Qualität ohne die Vorstellung eines narrativen Entwurfs nicht auskommt.³⁵ Diese Annahme lässt sich nun vorab konkretisieren: Im Erzählen von Tristan und Isolde entwirft ein narrativer Text sein generisches Korrelat, dem er notwendig zustrebt, das er aber zugleich abweisen muss, um sich zu behaupten. Die Erzählung von Tristan und Isolde ist nur zu haben, weil es in diesem Erzählen einen Begriff von lyrischer Präsenz gibt. Aber deren Ideal lässt sich nicht erreichen, ohne dass die Geschichte als Struktur einer prozessualen Zeitkonfiguration aufgehoben wird.³⁶ Und so führt die Selbstbehauptung des Erzählens im ›Tristan‹ zum Scheitern einer lyrischen Präsenz, die freilich auf der Grundlage dieses Scheiterns überhaupt erst emergiert.

III. Autor und Erzähler oder Dichter und Sänger?

Alle traditionsbildenden Epiker an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert – Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg – sind, jedenfalls nach Ausweis der

³⁵ Mit der rechten Entschiedenheit als Gattungsproblem begriffen hat dies nur Ulrike Draesner, *Zeichen – Körper – Gesang. Das Lied in der Isolde-Weißhand-Episode des ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg*, in: Schilling u. Strohschneider [Anm. 32], S. 77–101, freilich mit gegenteiliger Zielrichtung: sie sieht die Liedsituationen im ›Tristan‹ als Indikator für die Gattungsgrenze von Epik und Lyrik (S. 81 u. 98). Draesners kluge Argumentation lässt sich ferner, dazu passend, auf ein Denken in Oppositionen zurückführen, das letztlich auf einen binären Begriff des sprachlichen Zeichens zuläuft, dessen Überwindung m. E. im ›Tristan‹ gerade ansteht. Vgl. dazu Hartmut Bleumer, *Wahrnehmung literarisch – Ein Versuch über ›Parzival‹ und ›Tristan‹*, in: ders. u. Steffen Patzold (Hgg.), *Wahrnehmungs- und Deutungsmuster im europäischen Mittelalter*, Berlin 2004 (Das Mittelalter 8, 2003, H. 2), S. 137–155, hier S. 140–143, 149–152. Ferner zum Verhältnis zur Lyrik allgemein bekannte Beobachtungen pointierend die Umschreibungen von Daniel Rocher, *Between epic and lyric poetry: The originality of Gottfried's ›Tristan‹*, in: Will Hasty (Hg.), *A companion to Gottfried von Strassburg's ›Tristan‹*, Rochester/NY 2003, S. 205–221.

³⁶ Darauf hat Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*, München 1988 (Übergänge 18/I), S. 52f., in seiner ausführlichen Erörterung der Möglichkeiten narrativer Zeitaneignungen am Beispiel der Zeitvorstellung von Augustinus hingewiesen: anhand der Aporie des Geschichtsdenkens, die Zeitlichkeit in der Ewigkeit aufheben zu wollen, aber stattdessen die Zeit im narrativen Prozess zu intensivieren und zu vertiefen.

Überlieferung, sowohl Epiker als auch Lyriker gewesen. Das ist so offensichtlich, dass man es für unwichtig halten mag. Noch die Autorbilder, mit denen sich Forschungspublikationen zu diesen Erzählern heute schmücken, sind Ergebnisse der Kontamination lyrischer und epischer Projektionen, wie sie sich in den großen Minnesangsammlerhandschriften manifestiert haben. Doch in dieser Beziehung zwischen lyrischem Dichter und epischem Autor, d.h. zwischen den komplementären Konzeptionen von Stimme und Schrift, Sang und Narration, Präsenz und Repräsentation, liegt ein komplexes Spannungsverhältnis.³⁷ So stilisiert sich etwa der Erzähler im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach gerade dort als Minnesänger, wo er sein Autorkonzept andeutet. Bezeichnenderweise geht dieser Minnesänger Wolfram als illiterater Dilettant buchstäblich vor dem weiblichen Publikum baden (Parz. 114, 5–116, 4),³⁸ indem er andeutet, den Körper des Sängers in der Wanne entblößen zu wollen. Das heißt, der Bezug auf die schriftlose Minnesängerrolle wird im schriftlichen Erzähltext vorausgesetzt, aber in der explizierten Erzählerfigur über den minnesängerischen Fauxpas gezielt komisch gebrochen: Das profiliert den impliziten Autor.³⁹ Das Verhältnis zum Minnesang deutet sich damit als ein distanzisiertes Bedingungsverhältnis an.

Für den Erzähler Gottfrieds von Straßburg scheint das Verhältnis zum Sang dagegen genau umgekehrt zu sein. Gerade die Nähe zur Gestalt des Sängers wird hier gesucht. Als auffälligstes Indiz dafür gilt der Literaturexkurs Gottfrieds, der inmitten der Darstellung von Tristans Schwertleite jene Stelle markiert, in der die soziale Exposition des Protagonisten vorläufig abgeschlossen ist. Der Erzähler Gottfrieds sucht nach Worten, die Hauptfigur seiner Geschichte zu beschreiben, weil seine Ausdrucksschwierigkeiten – wie sich zunehmend erweisen wird – mit denen Tristans konvergieren. In seiner topischen Unfähigkeitsbeteuerung beruft sich dieser Erzähler zuerst auf das Stilideal Hartmanns von Aue, den er gleichfalls als Erzähler begreift, aber dann kippt der Dichterkatalog zunehmend

³⁷ Vgl. dazu die Anmahnung einer der historischen Komplexität angemessenen Modellbildung bei Rüdiger Schnell, Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs, in: Ursula Peters [Anm. 4], S. 96–149, hier S. 102–109, die sich selbst dadurch bestätigt, dass Schnells erhellende Fallstudien zum Weg des mündlichen Minnesangs in die schriftliche Narrativität die von ihm aufgestellten Eingangskategorien an Komplexität wieder übersteigen.

³⁸ Wolfram von Eschenbach, Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schiroke, Berlin, New York 1998.

³⁹ Zur Geschichte des Begriffs und seinen Möglichkeiten Tom Kindt u. Hans-Harald Müller (Hgg.), The Implied Autor. Concept and Controversy, Berlin, New York 2006 (Narratologia 9), vor allem S. 158–180.

von der Epik in den Minnesang. Und die letzten Vorbilder des Erzählers sind dann gar keine Erzähler mehr.⁴⁰

Dieser vieldiskutierte Paradigmenwechsel, mit dem das epische Muster allmählich zugunsten eines lyrischen verlassen wird, scheint sich schon bei der Berufung auf Hartmann anzudeuten. Gewiss gilt Hartmann als derjenige, der eine Geschichte (*maere*, V. 4622)⁴¹ sprachlich luzide darzustellen versteht. Aber er kann das darin enthaltene Geschehen (*aventure*, V. 4627) zugleich so ausschmücken, dass der Schmuck der Rede zu einem unmittelbaren Sinnerlebnis beim aufnahmewilligen Rezipienten führt (V. 4621–37). Die narrative Distanz, die eine unabdingbare Bedingung jedes Erzählens darstellt, wäre damit aufgehoben.⁴² Das Problem dieser Distanz zeigt sich, wenn man die Erzählebene der Geschichte forciert ausgestaltet. Der namenlose Antagonist des Gottfriedschen Erzählideals, der zu der Gruppe der *vindaere wilder maere*, / *der maere wildenaere* (V. 4665f.) zählt, kann durch die Überlastung der Geschichtebene nur Undurchsichtiges von sich geben. Dass diese Undurchsichtigkeit kein allgemein sprachliches, sondern ein dezidiert narratives Problem ist, zeigt sich im weiteren Verlauf des Exkurses. Denn Durchsichtigkeit der Sprache lässt sich offenbar besser preisen, wenn man die Kategorie der Geschichte in

⁴⁰ Zu dem daraus resultierenden Dilemma der Forschung, im Lob der Lyriker durch den Erzähltext wenigstens einen kritischen Unterton heraushören zu müssen, das Resümee von Rüdiger Krohn, Gottfried von Straßburg und der Minnesang. Anmerkungen zu einem heiklen Verhältnis, in: Danielle Buschinger (Hg.), *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986*, Göttingen 1987 (GAG 474), S. 199–211, der den konstruierten Gegensatz zwischen Epikerlob und angeblicher Sängerkritik zwar abschwächen möchte, die These von Gottfrieds Distanzverhältnis zum Minnesang aber gleichwohl latent fortschreibt (S. 202 u. 203). Als ausgesprochener Höhepunkt des Lobs gilt der Rekurs auf die Minnesänger dagegen z.B. bei Alois Wolf, *Venus versus Orpheus. Reinmar, Walther und die ›Renaissance des 12. Jahrhunderts‹*, in: Guntram A. Plangg u. Eugen Thurnher (Hgg.), *Sprache und Dichtung in Vorderösterreich. Ein Symposium für Achim Masser zum 65. Geburtstag am 12. Mai 1998*, Innsbruck 2000 (Schlern-Schriften 310), S. 75–98, S. 87; vgl. ders., Gottfried von Straßburg und die Mythe von Tristan und Isolde. Darmstadt 1989, S. 106f.

⁴¹ Gottfried von Straßburg, *Tristan*. Mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch, nach dem Text v. Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar u. einem Nachwort v. Rüdiger Krohn, 3 Bde., 10. Aufl., Stuttgart 2003 (RUB 4471).

⁴² Diese narratologische Grundbestimmung ist offenbar derart basal, dass sie gelegentlich vergessen wird, was freilich im Kontext der aktuellen Präsenzdebatte bedeutet, dass die Fragen nach den Möglichkeiten von Präsenzeffekten in der Narrativik gegenüber jenem Spannungsmoment blind bleiben, das ihre Beobachtungsebene erst konstituiert. Vgl. die theoriegesättigte Studie von Christina Lechtermann, *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200*, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 191), vor allem S. 108–114, die hochdifferenzierte Vorstellungen von Präsenz entwickelt, aber entgegen ihrem Titel keinen rechten Begriff vom Erzählen hat.

Klang auflöst. Dies ist der Fall im Lob auf Bligger von Steinach: Dessen Worte seien wie eine von Frauen in einem Webrahmen angefertigte wunderbare Textilie: *si worhten vrouwen an der ram / von golde und ouch von siden* (V. 4694f.). Über den Sinn seiner Worte heißt es:

*sinen sin den reinen
ich waene daz in feinen
ze wundere haben gespunnen
und haben in in ir brunnen
geliutert unde gereinet.
er ist binamen gefeinet.
sin zunge, diu die harpfen treit,
diu hât zwô volle saelekeit:
daz sint diu wort, daz ist der sin.
diu zwei diu harpfent under in
ir maere in vremedem prise.* (V. 4699–4709)

Beim Text Bliggers von Steinach, dem ›Umbehang‹, dürfte es sich um eine Fiktion Gottfrieds handeln. Sie ist zugleich die Fiktion des Literarischen selbst, denn dieses Werk wäre der ideale Text, eine *textura*, ein Gewebe in einem Rahmen, gesponnen wie von Feenhand, das seine Textur durch seine Klarheit zum Verschwinden bringt und damit verspricht, jede Interpretationsanstrengung überflüssig zu machen.⁴³ Hervorgebracht wird der Text durch die Zunge des Dichters, die wie eine Harfe einen Klang erzeugt, in dem Wort und Sinn offenbar eins sind. Das heißt aber schon hier: Ein solcher Dichter wäre ein Klangkünstler, ein Sänger.⁴⁴ Dieser Sänger scheint das *maere* in Klang zu verwandeln und damit aufzuheben. Ist er dann aber noch ein Erzähler?

Am Beispiel Heinrichs von Veldeke stellt sich diese Frage erneut: *von Veldeken Heinrich / der sprach ûz vollen sinnen. / wie wol sang er von minnen!* (V. 4726–28). Heinrich tut also beides, sprechen und singen. Dann neigt sich die Waage indes vollends zur Seite des Sanges und kommt gleichzeitig in der Gegenwart des Erzählvorgangs an. Und im Jetzt Gott-

⁴³ Daher eignet sich die Stelle in der Tat hervorragend zur Illustration – und Kritik – des aktuell diskutierten Präsenzphantasmas: Bruno Quast, Gottfried von Straßburg und das Nichthermeneutische. Über Wortzauber als literarästhetisches Differenzkriterium, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 51, H. 3 (2004), S. 250–260.

⁴⁴ Vgl. am Beispiel Bliggers zum Gattungsübergang auch Ulrich Wyss, Tristan und die ›Nachtigallen‹, in: Christoph Huber u. Victor Millet (Hgg.), Der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg. Symposion Santiago de Compostela 5. bis 8. April 2000, Tübingen 2002, S. 327–338, hier S. 337. Zuvor allgemein zum Übergang des Liebeskonzepts der Trobadorlyrik in die Epik Alois Wolf, Die ›große Freude‹. Vergleichende Betrachtungen zur Eros-*exsultatio* in Minnekanzonen, im ›Erec‹ und im ›Tristan‹, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 34 (1993), S. 49–79, hier S. 64 u. 75–77, sowie sehr allgemein Peter Thurlow, Gottfried and Minnesang, in: German Life and Letters 48 (1995) S. 401–412.

frieds geht es nur noch um die Gruppe der Sänger, die Nachtigallen. Diese metaphorische Ausdrucksweise ist bedeutsam, denn sie korreliert mit einem veränderten Zeichengebrauch. Historisch angeführt werden die Sänger von Reinmar, der indes nur als Nachtigall *von Hagenouwe* (V. 4779) erscheint, in der Gegenwart des Erzählers verkörpert Walther ihr Ideal, der freilich nur als Nachtigall *von der Vogelweide* (V. 4801) bezeichnet wird. Beide Sänger tragen damit durch ihre fiktiven Herkunftsbezeichnungen eine charakteristische ›Signatur‹, doch sie haben keine Namen.⁴⁵ Und an diesen namhaft-Namenlosen definiert Gottfried nun geradezu, in wiefern der Minnesang als ›Lyrik‹ zu verstehen ist.

Das mittelalterliche Handbuchwissen zur Bedeutung des Wortes ›Lyrik‹ geht über das, was man in Lehrbüchern der Germanistik findet, hinaus.⁴⁶ Lyrik, das Wort geht auf die Bezeichnung für die Leier zurück. ›Leier‹, d. i. griechisch *λύρα*; *λυρικὸς*, dazu lateinisch *lyricus*: das bedeutet ›zum Spiel der Lyra gehörig‹ – soviel ist auf der Grundlage basaler Lateinkenntnisse klar. Aber die mittelalterliche Etymologisierung über griech. *λῆρεῖν* verweist auf ein aufgeregtes Durch- und Miteinander von Wort und Stimme.⁴⁷ Lyriker wären also Sang- und Klangkünstler, nur dass der Sang nicht nur durch den Klang des Instruments begleitet wird. Nicht hier die Lyra, dort die Stimme, sondern die Stimme und das Instrument sind eins, ebenso wie Sprache und Klang ineinander übergehen. Entsprechend unmittelbar soll die Wirkung der stimmlichen Klangkunst im ›Tristan‹ auf den Hörer sein: Die Lyriker (*nahtegalen*) erzeugen einen starken sinnlichen Eindruck, dessen auditive Qualität sich topisch besonders über die Geschmacksmetapher bezeichnen lässt. Der Klang der Lyrik ist süß, die Sänger *singent wol ze prîse / ir süeze sumerwîse* (V. 4757 f.), und dieser Klang geht unmittelbar zu Herzen: *sie gebent der werlde hōhen muot / und tuont rehte in dem herzen wol* (V. 4760 f.). Der Sinn der sprachlichen Zeichen ist im Klang sinnlich wahrnehmbar.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. die Paradoxierung des Begriffs bei Jacques Derrida, Signatur Ereignis Kontext, in: ders., Randgänge der Philosophie, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291–314 u. 361 f., vor allem S. 311–314.

⁴⁶ Vgl. stellvertretend Dieter Burdorf, Einführung in die Gedichtanalyse. 2. Aufl., Stuttgart 1997 (Sammlung Metzler 284), S. 2 f.

⁴⁷ Vgl. Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX, hg. v. Wallace M. Lindsay, Oxford 1911, III, 22, 8: *Lyra dicta ἀπὸ τοῦ λῆρεῖν, id est a varietate vocum, quod diversos sonos efficiat*. ›Lyra wird abgeleitet von τὸ λῆρεῖν [griech. ›das Schwatzen‹], das bedeutet von einer Verschiedenheit an Stimmen, weil sie verschiedene Klänge hervorbringt.‹

⁴⁸ Vgl. zur postulierten Einheit von Wort und Klang vor dem Hintergrund der rhetorischen Tradition besonders Winfried Christ, Rhetorik und Roman. Untersuchungen zu Gottfrieds von Straßburg ›Tristan und Isold‹, Meisenheim/Glan 1977 (Deutsche Studien 31), S. 268–272.

Was der Klang leistet, ist damit aber etwas Paradoxes. Denn das sprachliche Zeichen ist eine Distanzkategorie, die Stimme dagegen eine Kontakt-kategorie.⁴⁹ Die Semantik des Zeichens beruht auf der unhintergehbaren Trennung von Signifikant und Signifikat. Die Distanz zwischen dem Zeichen und seinem Sinn ist der Preis für die Semantik. Wo diese Distanz endet, gibt es keinen Sinn. Der Klang der Stimme dagegen berührt körperlich unmittelbar. Aber er ist asemantisch. Das ist der Preis für die Unmittelbarkeit. Der Sang der als *nahtegalen* apostrophierten Minnellyriker hebt diese Gegensätze auf, da das Zeichen durch den Klang einen unmittelbaren zugänglichen Sinn gewinnt, in einem Akt performativer Konsonanz.⁵⁰ Vielleicht brauchen die Minnellyriker bei Gottfried deshalb auch keinen Namen: Sie hinterlassen im Sang ihre unvermittelte Signatur, d.h. eine klanglich authentifizierte Zeichenspur, die den jeweiligen Sänger hörbar vergegenwärtigt. Die Voraussetzung für diese sinnliche Präsenz bleibt damit aber in jedem Fall eine unausgesetzte, nur ästhetisch überspielte Distanz, weil ohne diese auch der Sinn selbst aufgehoben wäre.⁵¹

Dass man diese paradoxe Klangwirkung eines sinnlichen Sinns auf das Herz des Rezipienten dezidiert als ›lyrisch‹ bezeichnen darf, macht insbesondere die Anspielung auf den Orpheus-Mythos deutlich, die Gottfried verwendet, um Reinmar zu charakterisieren: *ich waene, Orphêes zunge, /*

⁴⁹ Vgl. Zumthor [Anm. 27].

⁵⁰ Vgl. zur *consonantia* die wegweisende Studie von Christoph Huber, Wort-Ding-Entsprechungen. Zur Sprach- und Stiltheorie Gottfrieds von Straßburg, in: Klaus Grubmüller [u. a.] (Hgg.), Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft. Fs. Hans Fromm, Tübingen 1979, S. 268–308, hier S. 272–282, die freilich übervorsichtig nur die Zeichen-seite des Begriffs akzentuiert. Darum kommt Huber hier zwar zur Ablehnung der These von der sinnstörenden Verselbstständigung des Klanges z.B. bei Karl Bertau (Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, Bd. 2: 1195–1220, München 1973, S. 929–933; vgl. auch ders., Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200, München 1983, S. 129, 136 u. ö.), bleibt freilich selbst durch den Zeichenbegriff bei jener binären Sichtweise, die die *consonantia* lediglich als Einklangs-Metapher auffassen kann. Ganz als musiktheoretischen Begriff, d.h. mit einer Überakzentuierung von Klang und Harmonie fasst die *consonantia* hingegen William T. H. Jackson, Der Künstler Tristan in Gottfrieds Dichtung, in: Alois Wolf (Hg.), Gottfried von Straßburg, Darmstadt 1973 (WdF 320), S. 280–304, hier S. 292, auf. Das entschiedene Plädoyer für ein Zusammenspiel von Klang und Sinn bei Christ [Anm. 48], S. 271, ist also festzuhalten.

⁵¹ Das zeigt sich unfreiwillig in der engagierten, aber zirkulären Argumentation von Anna Sziráky, Éros Lógos Musike. Gottfrieds ›Tristan‹ oder eine utopische renovatio der Dichtersprache und der Welt aus dem Geiste der Minne und Musik?, Bern [u. a.] 2003 (Wiener Arbeiten zur Germanischen Altertumskunde und Philologie 38), die mit ihrer Generalthese einer Identität von Klang und Wort und Minne, vor allem S. 162–164, jene Distanz aus dem Text nimmt, die das Desiderat jener Präsenz erst schafft, die mit der Identitätsthese erklärt werden soll.

diu alle doene kunde, / diu doenete ûz ir munde (V. 4790–92).⁵² Der Orpheus-Mythos, wie er z. B. durch Vergil, Ovids ›Metamorphosen‹, Boethius' ›Consolatio Philosophiae‹, die ›Ecloga Theoduli‹ sowie durch eine breite Auslegungstradition überliefert ist, kennt Orpheus nicht nur als Sohn des Apollon, Gott der Musik. Orpheus ist der mythische Kitharode oder Lyra-Spieler schlechthin. Dabei beruht die besondere Wirkung seines Gesanges darauf, dass dieser zugleich Dichtung, d. h. auch sprachlich ist.⁵³ Über die Metapher von ›Orpheus' Zunge‹ kommt damit vollends erkennbar der Lyrikbegriff ins Spiel, der durch die Rede vom *harpfen* von *wort* und *sin* bei Bigger von Steinach schon vorbereitet worden war. Der Begriff ist doppelt bestimmt: Orpheus singt aus Liebe und erzeugt mit seinem Sang eine charakteristische ästhetische Wirkung. Lyrik wird zur Lyrik durch die Verbindung von Thema und Klang.

Die Struktur dieser Verbindung kommt über den Orpheus-Mythos buchstäblich ins Bild. Bei Ovid, ›Metamorphosen‹ 10, 11 ff., kann man lesen: Nach dem Tod Eurydikes steigt Orpheus aus Liebe, sein Instrument spielend, in die Unterwelt hinab, um seine Frau zurückzuholen. In seinem Gesang beruft er sich auf die Macht Amors, und sein Gesang bringt alle die ewig wiederkehrenden Bewegungen in der Unterwelt zum Stillstand: ›Tantalus griff nicht nach der fliehenden Welle, staunend stand Ixions Rad still, die Vögel zerfleischten nicht die Leber des Tityos, die Beliden ließen ihre Krüge stehen, und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein.‹⁵⁴ Eurydike erscheint und folgt dem Sänger auf dem Weg zurück. Doch Orpheus missachtet ein Gebot: Er darf sich auf dem Rückweg nicht umsehen, um Eury-

⁵² Vgl. dazu schon Louise Gnaedinger, Musik und Minne im ›Tristan‹ Gotfrids von Straßburg, Düsseldorf 1967 (Beihefte zur Zeitschrift ›Wirkendes Wort‹ 19), S. 44 f. Eine kritische Haltung zu Orpheus behauptet Wolf, Venus versus Orpheus [Anm. 40], S. 78, die ich am Text nicht erkennen kann.

⁵³ Vgl. im immer noch maßgeblichen Überblick von Klaus Heitmann, Orpheus im Mittelalter, in: Archiv für Kulturgeschichte 45 (1963), S. 253–294, der für den Mythos festhält, dieser stehe nicht nur für die Macht der Musik, sondern, »da Orpheus Sänger und Dichter in einem war, für die von Musik und Dichtung zusammen.« (S. 267). Diesen Zusammenhang erhellt besonders das Orpheus-Gedicht bei Boethius, ›Consolatio Philosophiae‹, III, 12, 12, das die Sang- und Klangwirkung des Orpheus als Beispiel für die vollkommene Übereinstimmung von Wort und Sache verwendet. Ferner für einen allgemeineren Überblick John Block Friedman, Orpheus in the middle ages, Cambridge/Mass. 1970, S. 86–210. Zur volkssprachigen Rezeption der Überblick bei Manfred Kern, [Art.] Orpheus, in: ders. u. Alfred Ebenbauer (Hgg.), Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, Darmstadt 2003, S. 443–446.

⁵⁴ *nec Tantalus undam / captavit refugam stupuitque Ixionis orbis, / nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.* Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Lateinisch/deutsch, übers. und hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1997 (RUB 1360), 10, 41–44.

dike anzuschauen. Kurz von dem Ziel fürchtet er, Eurydike sei ermattet. Er blickt zurück, und dadurch verliert er sie.

Der Mythos scheint geradezu das Paradox der Minnelyrik zu erzählen – und beschreibt zugleich, in Wiederholung der Paradoxie, die eigentümliche Macht ihrer ästhetischen Wirkung: Die Lyrik des Orpheus überwindet die Zeit. Sie stellt alle Bewegungen in der Unterwelt still. Die Hörer sind durch den Gesang der Zeit enthoben. Zugleich enthält der Sang des Lyrikers die Aussicht auf Erlösung. Das Innehalten in der Bewegung bedeutet für die Gestalten in der Unterwelt die Hoffnung auf ein Ende der ewig wiederkehrenden Qualen, es bedeutet für Orpheus und Eurydike die Hoffnung auf Vereinigung: das wäre ein gutes Ende aller Geschichten. Aber das Ende der Qualen und die Vereinigung der Liebenden, sie sind Emergenzeffekte der Lyrik und wirken damit im narrativen Rahmen utopisch. Für die Liebenden wird dies durch ein Tabu bezeichnet: Dem Sang des Sängers kann die Geliebte folgen, aber der Sänger darf sie selbst nicht ansehen. Als er es versucht, verschwindet sie. Das Bild aus dem Schattenreich, es ist in der Lyrik gegenwärtig, aber es lässt sich außerhalb der lyrischen Gegenwart nicht konkret greifen, wirkliche Erlösung gibt es hier nicht. Die Erlösung durch die Lyrik bleibt sogar im Mythos selbst ein Versprechen. Als narrative Form mit absolut verzeitlichender Struktur kann auch der Mythos nur vom Scheitern der Liebeshoffnung erzählen, weil er selbst keine lyrische Präsenz erreicht.⁵⁵

Auf den ›Tristan‹ und das Lob der Minnesänger bezogen hieße das: Der Minnesang ermöglicht, soweit er lyrisch ist, als Klangkunst, die von der Liebeserfüllung kündigt, eine besondere Art von Vergnügen, das den Hörer der Zeit enthebt. Die zeitenthobene Gegenwart der lyrischen Emergenz und die Utopie des lyrischen Inhaltes gehören zusammen. Der Mythos kann diese unmittelbare Verknüpfung von Zeitlosigkeit und Liebeserfüllung vorführen, als Erzählform setzt er sich selbst aber auch notwendig zu dieser Zeitlosigkeit in Widerspruch. Folglich müsste man sich vorrangig an die Verbindung von Thema und Klang halten und die Geschichte verlassen. Entsprechend wird beim Lob Walthers von der Vogelweide das Thema der Lyrik, und zwar im Rekurs auf Mythisches, festgelegt: Lyrik ist Minnelyrik, sie wird klanglich variiert *in dem dône / dâ her von Zythêrone / dâ*

⁵⁵ Zum Mythos-Begriff Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2. Teil: *Das mythische Denken*, 9., unveränd. Aufl., Darmstadt 1994, allgemein S. 39–66, zum Symbol und Zeichenbegriff S. 284–286, zur Verabsolutierung der Zeit im Mythos S. 129–145. Zum Stand der Begriffsdiskussion in der germanistischen Mediävistik die Übersicht bei Udo Friedrich u. Bruno Quast, *Mediävistische Mythosforschung*, in: dies. (Hgg.), *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin, New York 2004 (*Trends in Medieval Philology* 2), S. IX–XXXVII, hier S. XV–XXXV.

diu gotinne Minne / gebiutet ûf und inne! (V. 4807–10). Walther verkörpert hier ganz offensichtlich das lyrische Ideal. Die Minne wäre damit das Grundthema der Lyrik, Minne ist auf die Lyrik angewiesen, kann sich in dieser Ausdrucksform auf ästhetisch stärkste Weise realisieren, und umgekehrt ist die ästhetische Wirkung von Lyrik auf das Thema der Minne angewiesen. Vereinfacht gesagt: Ohne Liebe keine Lyrik, ohne Lyrik keine Liebe. Und Lyrik hat in der Liebe nur noch ein Thema, sie überschreitet die konkrete Geschichte und hebt sie auf.⁵⁶

Für einen Erzähltext, der von einer Liebesgeschichte handelt, bedeutet dies dann aber, wie schon im Mythos, ein erhebliches Problem. Der Erzähler ist kein Sänger und verfehlt durch die narrative Form seines Zeichenarrangements von vornherein, was er anstrebt. Wie soll man von Liebe erzählen, wo man doch von ihr singen müsste?

IV. Epische Figuren lyrischer Provenienz

Innerhalb der Handlung des ›Tristan‹ wird dieses Problem noch einmal vorgeführt. Bevor der Literatur- bzw. Lyriker-Exkurs den vorläufigen Höhepunkt von Tristans Laufbahn markiert, wird dieser zum Sänger des Hofes. Das hebt Tristan aber in einer Weise von den Regeln der epischen Welt ab, die wieder auf das Gattungsproblem führt. Denn Tristan ist nicht nur der höfische Künstler schlechthin, er wird, ebenso wie später sein weibliches Gegenstück Isolde, durch die Lyrik selbst zu einer Kunstfigur.

Die von Tristan am Hofe eingeführte ästhetische Überhöhung des Jagdrituals hat dem Hof Markes zunächst eine neu akzentuierte Form gegeben und darüber den Jüngling bereits zu einem Zentrum der neuen höfischen Umgangsformen werden lassen.⁵⁷ Seine Pointe findet diese höfische Überformung aber erst in dem Moment, als der Sang ins Spiel kommt, welche die Wirkung des Rituals geradezu ›pararitual‹ übersteigt.⁵⁸ Tristan selbst wird zum *niuwe[n] spilman* (V. 3563) des Hofes. Das Zentrum der Markewelt ist letztlich lyrisch.

⁵⁶ Vgl. als Parallele dazu von Seiten der Emotionsforschung der am ›Tristan‹ exemplifizierte Vorschlag von Niklaus Largier, Liebe als Medium der Transgression. Überlegungen zu Affektgemeinschaft und Habitusformung in Gottfrieds ›Tristan‹ (mit einer Anmerkung zur ›Hohelied-Mystik), in: Alois Hahn [u.a.] (Hgg.), Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierungen literarischer und sozialer Interaktion im Mittelalter, Berlin 2006 (Geschichte. Forschung und Wissenschaft 24), S. 209–224, hier S. 210f., die Liebe selbst als kulturell-habituallisierte transgressive Struktur zu begreifen.

⁵⁷ Vgl. Hans Jürgen Scheuer, Die Signifikanz des Rituals. Zwei Tristan-Studien, in: PBB 121 (1999), S. 406–439, hier S. 425–438.

⁵⁸ Vgl. zum Begriff Müller, Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung [Anm. 4], S. 179.

Zuerst erkennt Tristan die von Markes bisherigem walisischen Harfner vorgetragene Melodie zum *leich* [...] *von Gurûne* (V. 3517 u. 3526), den er schon auf der Grundlage seines Klanges thematisch identifiziert und dann in der bretonischen Urfassung zum Vortrag bringt. Die Wirkung dieses für den Markhof neuartigen Klanges ist so stark, dass die ganze Hofgesellschaft zusammenläuft. Dann wechselt der Vortrag über zum *leich* [...] / *von der vil stolzen vriundin / Grâlandes des schoenen. / do begunde er suoze doenen / und harpfen sô ze prîse / in britûnischer wise, / daz maneger dâ stuont unde saz, / der sîn selbes namen vergaz. / dâ begunden herze und ôren / tumben unde tôren/ und ûz ir rehte wanken.* (V. 3586–95).

Mit einem Wort: Tristans Kunst ist betörend. Die ästhetische Wirkung des Vortrags lässt die Zuhörer geradezu bewusstlos in der Gegenwart des Klanges aufgehen, und diese Wirkung überträgt sich auf den Protagonisten. Das Neue an der Lyrik dieses neuen Spielmannes, das nie Dagewesene, übertrifft das Alte und wird zugleich zu einer vollkommenen Gegenwart, die das Vergangene vergessen macht. Der Sang hat die paradoxe Struktur der Emergenz. Tristans erstaunliche Karriere, in der er zukünftig in der Lage sein wird, jede denkbare Position der Geschichte einzunehmen, beruht auf dieser ästhetischen Wirkung, die sinnliche Präsenz so sehr in den Vordergrund stellt, dass sie die Möglichkeit der distanzierten Reflexion ausschließt. Tristan verkörpert darin die Macht einer ungeschiedenen Sinntotalität.

Deren Konstituenten werden schrittweise vorgeführt. Tristans Kunst ist zunächst rein musikalisch, dann aber auch sprachlich verfasst.⁵⁹ Die Umschreibung, dass Tristan auf bretonische Weise *suoze doenen / und harpfen* beginnt, wirkt in ihrer Doppelung undeutlich, sie meint aber offenbar noch nicht die Stimme, sondern nur das Instrument des Sängers. Aber schon der Klang realisiert das Thema einer Geschichte: Das Thema der Lieder wird am Klang erkannt. Als Tristan schließlich den Lai von Pyramus und Thisbe zu Gehör bringt, wird die Doppelformel aus *doenen* und *harpfen* klarer aufgelöst:

*rîliche huob er aber an
einen senelîchen leich als ê
de la cûrtoise Tispê
[...]
den harpfete er sô schône
und gie den noten sô rehte mîte
nâch rehte meisterlichem site,
daz es den harpfaer wunder nam.
und also ez ie ze staten kam*

⁵⁹ Vgl. Gnaedinger [Anm. 52].

*sô lie der tugende rîche
 suoze unde wunneclîche
 sîne schanzûne vliegen in.
 er sanc diu leichmotelîn
 britûnsche und gâloise,
 latînsche und franzoise
 sô suoze mit dem munde,
 daz nieman wîzzen kunde
 wederez sîezer waere
 oder baz lobebaere,
 sîn harpfen oder sîn singen. (V. 3614–33)*

Die Lais, von denen hier die Rede ist, sind bekannt. Sie sind damit alt, sie werden neu gehört, aber in einer intensiven Verbindung von Wort und Klang vorgetragen, die den Gegensatz von Alt und Neu in der Gegenwart aufhebt. Diese Struktur ist indes nicht nur die des Vortrages, sie ist den vorgetragenen Lais bereits eingeschrieben. Dabei handelt es sich sämtlich um Gesänge über unglückliche Liebesgeschichten. Thematisch lassen sie sich mit dem ›Tristan‹ in Zusammenhang bringen. Das Thema des ersten Lais, des ›Lai de Guiron‹, ist die zu einer Rachehandlung konkretisierte, später weit verbreitete epische Variante der lyrischen Herzensmetapher:⁶⁰ das Motiv vom gegessenen Herzen.⁶¹ Ein Ritter hat eine ehebrecherische Liebesbeziehung zu einer verheirateten Dame. Der Ritter wird vom Ehemann der Dame getötet, der Ehemann reißt dem Liebhaber das Herz aus der Brust und setzt dann seiner Frau das Herz ihres Geliebten als Speise vor. Diese verzehrt das Herz des Geliebten. Als der Ehemann ihr gegenüber zur Sprache bringt, was sie gegessen hat, begeht sie Selbstmord. Im Tode sind so die Geliebten vereint.

⁶⁰ Den Zusammenhang von Metaphernstruktur, Liebesthematik und Gattungswechsel zwischen Lyrik, Epik und geistlicher Literatur erhellt anhand der Metaphernvariante vom ›Wohnen im Herzen‹ klassisch: Friedrich Ohly, *Cor amantis non angustum*. Vom Wohnen im Herzen, in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 128–155. Aus der weiteren Literatur zum Metaphernfeld sei nur die jüngere summarische Skizze genannt von Sebastian Neumeister, *Das Bild der Geliebten im Herzen*, in: Ingrid Kasten [Anm. 32], S. 315–330. Die Feststellung »Keine Minnemetapher dient im ›Tristan‹ so sehr der sprachlichen Vermittlung der unbedingten Zusammengehörigkeit [...] wie die Herzmetapher« von Franziska Wessel, *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik im Gottfrieds von Straßburg ›Tristan und Isolde‹*, München 1984 (*Münstersche Mittelalter-Schriften* 54), S. 480, findet ihre Bestätigung darin, dass die Herzenstausch-Metapher (die Beobachtung, ebd. S. 476) hier fehlt: Bei der im ›Tristan‹ postulierten Herzenseinheit ist die Möglichkeit des Austausches zweier Herzen aufgehoben.

⁶¹ Das Material bei Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*. Vol. V: L–Z, Copenhagen 1957, Q 478, 1; David Blamires, *Konrads von Würzburg ›Herzmaere‹ im Kontext der Geschichten vom gegessenen Herzen*, in: *JOWG* 5 (1988/1989), S. 251–261; Albert Gier, [Art.] ›Herzmaere‹, in: Rolf Wilhelm Brednich [u.a.] (Hgg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 6, Berlin, New York 1990, Sp. 933–939.

Die Nennung dieser Geschichte hat ganz offensichtlich einen poetologischen Signalcharakter für den ›Tristan‹: deshalb hat Konrad von Würzburg den Kern des ästhetischen Programms Gottfrieds später noch einmal in seiner Erzählung vom ›Herzmaere‹ durchgespielt, das eben dieses Motiv in signifikanter Variation verarbeitet.⁶² Nur ist der Lai keine primär narrative Form. Das illustriert ein Rückblick auf den ›Tristan‹ des Thomas von Britannien. Dort wird der Lai nämlich von Isolde gesungen, und es scheint sich nicht um den einfachen sanglichen Vortrag einer Geschichte zu handeln, vielmehr um einen Gesang, der über deren Thema gemacht wird. Das narrative Moment des Lai ist lyrisch überformt.⁶³ Dieses Verhältnis von Thema und Geschichte kommt umgekehrt in der weiteren Motivtradition vor. Auserzählt wird die Geschichte in der Trobador-*vida* des Guillem de Cabestanh. Weil die *vidas* nachträgliche Narrativierungen zum Zwecke der Erklärung oder Präsentation vorhandener lyrischer Texte sind, ist das Verhältnis zur Lyrik hier genau umgekehrt: Es handelt sich um eine nachträgliche narrative Ausgestaltung aus lyrischem Anlass.⁶⁴ Überhaupt wäre zu fragen, was das Wort *leich/lai* im ›Tristan‹ bedeutet. Bekanntlich unterscheidet die Romanistik zwischen dem narrativen und dem lyrischen Lai, ohne dass über die begriffsgeschichtliche Priorität letzte Klarheit zu gewinnen wäre.⁶⁵ Auch der ›Tristan‹ Gottfrieds kennt eine solche Klarheit nicht. Damit kehrt hier indirekt etwas wieder, was in der französischen Tristan-Tradition deutlicher ausgeprägt zu sein scheint: Das stetige

⁶² Vgl. dazu insbesondere die Deutung von Bruno Quast, Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen, in: ZfdA 129 (2000), S. 303–320, hier S. 313–317. Zum Übergang zwischen Lai, Vida und Erzählung wäre anzuknüpfen an Hans-Jörg Neuschäfer, Die [sic] ›Herzmäre‹ in der altprovenzalischen Vida und in der Novelle Boccaccios, in: Poetica 2 (1968), S. 38–47, der die Ausfaltung des lyrischen Themas in Exempel einerseits und Kasus andererseits diskutiert.

⁶³ Thomas, Tristan. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet u. übers. v. Gesa Bonath, München 1985 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21), V. 833–46. Vgl. zum lyrischen Lai mit Bezug auf die Sangesdarbietungen der Tristanfigur Beate Schmolke-Hasselmann, Tristan als Dichter, in: Romanische Forschungen 98 (1986), S. 258–276, hier S. 258.

⁶⁴ Vgl. Eckhart Höfner, Interdependenzen, Interferenzen, Intertextualitäten. Narrativik im provenzalischen Lied und in seinem Umkreis, in: Hedda Ragotzky [u. a.] (Hgg.), Fragen der Liedinterpretation, Stuttgart 2001, S. 158–187, hier S. 167–172 u. 176. Zum Verhältnis von abnehmender Ritualisierung und zunehmender Narrativierung Michael Bernsen, Die Abkehr von der ritualisierten Aufführung altokzitanischer Trobadorichtung und die Herausbildung eines modernen Autortyps in den *razos* des 13. Jahrhunderts, in: Hausmann [Anm. 4], S. 225–242, vor allem S. 225.

⁶⁵ Vgl. die Übersicht zu den terminologischen Varianten bei Christoph März, [Art.] Lai/Leich, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2., neubearbeitete Ausg., Kassel [u. a.] 1996, Sachteil 5: Kas – Mein, Sp. 852–867, hier 853f.

Schwanken zwischen epischen und lyrischen Formen.⁶⁶ Was zuerst da war, der Sang oder die Geschichte, ist angesichts des Themas nicht zu sagen. Beides scheint gleichursprünglich.

So gilt die besagte Ambivalenz auch für die zweite sangliche Darbietung des Protagonisten, einen *leich* von der *vil stolzen vriundin* / *Grâlandes des schoenen* (V. 358f.). Zunächst scheint dies ein klarer Hinweis auf eine narrative Form zu sein. Der ›Lai de Graelant‹, der u. a. dem ›Lai de Lanval‹ der Marie de France sehr nahesteht, fungiert in der Forschung sogar als Muster für das besonders wirkmächtige narrative Schema der sog. keltischen Feenliebesgeschichte bzw. das Muster der ›gestörten Martenehe‹.⁶⁷ Nur ist die Beziehung zur Liebeslyrik für diesen Erzähltyp gerade entscheidend. In ihm kommt es zu einer deutlichen Umsetzung der lyrischen Minneparadoxie. Diese Umsetzung ist auch für den ›Tristan‹ von Bedeutung, was ein Blick auf die Handlungsstruktur zeigen kann.

Der besagte ›Lai de Graelant‹ erzählt, wie der Ritter Graelant von der Königin Ginover bedrängt wird, mit ihr eine ehebrecherische Liebesbeziehung einzugehen. Eine solche Beziehung ist unmöglich, stattdessen wird aber die Liebesgeschichte Graelants mit einer Fee erzählt und damit ins Irreale ausgelagert. Graelant trifft auf der Jagd auf diese Fee, überschreitet mit ihr die Grenze zur Anderswelt und verbindet sich dort mit ihr. Auf der Beziehung liegt ein Redetabu: Die Erwähnung der Liebesbeziehung in der gesellschaftlichen Realität führt zum Verlust der Geliebten. Bei der Rückkehr des Mannes in die Gesellschaft kommt es zum Tabubruch und folglich zum Verlust. Der Mann begibt sich daraufhin auf die Suche und erlangt die Fee schließlich wieder, womit er zugleich aber erneut und endgültig räumlich und zeitlich aus der Realität ins Feenreich entrückt ist.⁶⁸

Vergleicht man diesen Handlungsverlauf mit dem Minneparadox des Hohen Sangs, so sind die Bezüge deutlich: Die Minnedame im Sang ist ständisch überhöht und prinzipiell unerreichbar. Die Vereinigung mit ihr ist eine Utopie, aber gerade in der beständigen Entrückung der Minneherin findet der Dienst Antrieb und idealisierende Überhöhung zugleich. Da-

⁶⁶ Vgl. anhand des ›Prosatristan‹ mit seinen 37 lyrischen Einschüben Schmolke-Hasselmann [Anm. 63], die vom ›Prosatristan‹ ausgehend auch entwicklungsge-
schichtlich entschieden für den Primat des lyrischen Lai gegenüber dem narrati-
ven plädiert. Besonders zu den Lais der Marie de France S. 267–269.

⁶⁷ Zum Schema zuletzt Armin Schulz, Spaltungsphantasmen. Erzählen von der ›ge-
störten Mahrtenenehe‹, in: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 233–262, hier vor allem
die knappe Charakterisierung zum Funktionszusammenhang höfischer Liebe,
S. 237; vgl. ferner Christoph Huber, Mythisches erzählen. Narration und Rationali-
sierung im Schema der ›gestörten Mahrtenenehe‹ (besonders im ›Ritter von Stau-
fenberg‹ und bei Walter Map), in: Friedrich u. Quast [Anm. 55], S. 247–273.

⁶⁸ The Lays of Desiré, Graelent and Melion, hg. u. eingeleitet v. E. Margaret Grimes,
New York 1928, S. 76–101.

bei darf die Herrin im Minnesang vom Sänger niemals mit Namen genannt werden. Im Lai entsprechen der utopischen Beziehung zur fernen Herrin demnach die in der Anderswelt angesiedelte Beziehung zur fernen Fee und das Redetabu. Die Feenliebesgeschichte der Lais wäre damit die Narrativierung eines lyrischen Programms.⁶⁹ Und das Ziel der Liebe ist jeweils Zeitenthobenheit. Endgültig erzählen lässt sie sich nicht, darum bleibt nur der Weg aus der Geschichte. Im Feenland bleibt man schließlich auf ewig, daraus gibt es keine Wiederkehr: diese ewige Gegenwart erträumt sich die Lyrik ebenfalls.

Das besagte lyrische Verhaltensmuster ist erwähnenswert, weil es nicht nur über den Sang Tristans aniziert wird, sondern sogar personalisiert am Markehof auftaucht: In Gestalt des singenden Minnedieners Gandin. Dieser war zuvor bereits Isoldes *ritter unde [...] amîs / [...] gewesen manege wis* (V. 13127f.). Gandin erscheint geradezu als Inkarnation des Sanges, da er als *ritter mit der rotten* auftritt, der sein Instrument niemals ablegt.⁷⁰ An eine konkrete Realisierung der im Dienst dieses Sängers angestrebten Minne ist offenbar zunächst gar nicht gedacht. Der Dienst an Isolde durch den Sang ist, so will es die Minnesangideologie, darauf angelegt, den Sänger und seine Herrin über die bloße Imagination der Liebeserfüllung vor der höfischen Öffentlichkeit zu veredeln. Gandin ist in Irland nämlich bereits eine Berühmtheit (13104–12), und er begrüßt Isolde wie ein von ihm geschaffenes Bild: *bêle Îsolt, / schoene und schoener danne golt / in Gandînes ougen* (V. 13135–37).

Marke versteht die Erscheinung ausdrücklich nicht, so wie er alle literarischen Inszenierungen der erzählten Welt nicht versteht. Der Text mar-

⁶⁹ Huber [Anm. 67] insistiert daher zu Recht auf der Funktion des Tabus und dem mit dem Raumwechsel verbundenen Konzeptwechsel, den er allerdings noch ganz im Rahmen des narrativen Schemas betrachtet. Dass Huber dazu den ambiguen Sujet-Begriff Lotmans in Anschlag bringt, ist kein Zufall, denn dieser hat durch seine metaphorische Auffassung des ›Raumes‹ auch auf narrative Formen der Lyrik Anwendung finden können. Vgl. Rainer Warning, Pastourelle und Mädchenlied, in: Johannes Janota [u. a.] (Hgg.), Festschrift Walter Haug u. Burghart Wachinger, Bd. 2, Tübingen 1992, S. 709–723.

⁷⁰ Eine parodistische Spitze gegen das Minnesängertum vermutete schon Wolfgang Mohr, ›Tristan und Isold‹ als Künstlerroman, in: Wolf [Anm. 50], S. 248–279, hier vor allem S. 255. Vgl. den Hinweis bei Gert Dicke, *GOUCH GANDIN*. Bemerkungen zur Intertextualität der Episode von ›Rotte und Harfe‹ im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg, in: ZfdA 127 (1998), S. 121–148, hier S. 141. Unausgesprochen gegen die übliche Deutung der Figur als adlig dilettierenden Minnesänger hat Marion Oswald, ›Kunst um jeden Preis‹. Gabe und Gesang in Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹, in: Beate Kellner u. a. (Hgg.), Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, Frankfurt a. M. [u. a.] 2001 (Mikrokosmos 64), S. 129–152, hier S. 131f., Gandin als ›Spielmann‹, d. h. in der Rolle des Lohnsängers gesehen, was die Pointe des Auftritts eher unterläuft.

kiert dieses Missverständnis über einen Ebenenfehler, in dem der Gattungsunterschied von Epik und Lyrik nivelliert wird. Als Gandin von Marke gebeten wird, auf seiner Rotte zu spielen, erhält er das Vorbehaltlose Versprechen, d. h. für seinen Dienst, der in der Sangesdarbietung besteht, darf er jeden konkreten Lohn verlangen. Damit wird die Minnesangprojektion der Liebeserfüllung plötzlich konkret: Wie die Logik des *rash boon* es erwarten lässt, verlangt der Sänger für seine Musikdarbietung die Königin, d. h. hier: Isolde. So realisiert sich der Minnedienst, den es zuvor nur als eine spielerische gesellschaftliche Handlung gegeben hat, durch den episch gebundenen Sang auf erstaunlich direkte Weise: Der Minnediener singt für den Gatten der eigenen Minneherrin und erhält dafür von ihm dessen Frau als konkreten Lohn.

Diese verblüffende Pointe bedarf der Korrektur. Ebenso wenig wie ein adliger Minnesänger für konkreten Lohn singt, ebenso wenig bringt der Minnesang dem Sänger die Geliebte jemals konkret ein. Das ist auch hier nicht anders, denn Isolde ist über ihre Entführung unglücklich. Erst als Tristan an den Markhof zurückkehrt, sich eilig mit seiner Harfe bewaffnet und dann Gandins Handlung repliziert, kommt heraus, worauf es im Sang eigentlich ankommt. Tristan, der Sänger des Hofes, er singt Isolde gewissermaßen an den Hof zurück. Gandin und Isolde warten noch auf das Schiff, das sie wegbringen soll. Tristan gibt sich seinerseits als Sänger aus, der nun wiederum vor Gandin gegen Lohn singen darf. Die Replik der List aber rückt die Relationen zurecht: Die Inszenierung des Sängers im Minnesang beruht auf einem Rollenspiel, dessen spielerischer Charakter im ästhetischen Prozess vorübergehend suspendiert wird. Und ebenso inszeniert sich Tristan, im Unterschied zu Gandin, in der Rolle des Sängers. Entsprechend ist die ästhetische Wirkung. Das Spiel wirkt echt, durch den Sang ist Tristan zugleich der Sänger, der er nur zu sein vorgibt, und der Sang Tristans lässt Gandin die Zeit vergessen, so dass der richtige Zeitpunkt zum Aufbruch verpasst wird und Tristan Isolde listig zurückerobern kann: die ästhetische Erfahrung durch Lyrik hat seine typische entzeitlichende Wirkung: Die Begegnung ist »auf ›Orpheisches‹ hin stilisiert«. ⁷¹

Der lyrische Präsenzeffekt hat wiederum eine narrative Grundlage. Was Gandin nämlich zu hören wünscht, ist der *leich von Dîdône* (V. 13347).

⁷¹ Dicke [Anm. 70], S. 144. Dicke denkt bei dieser Formulierung nicht an das Gattungsproblem, stößt aber anhand der Abweichungen vom sonstigen Gebrauch des *rash boon*-Motivs auf die motivgeschichtlichen Rekonstruktionen der älteren Forschung, die aufgrund des eigentümlichen ästhetischen Überschusses der Szene schon bei Thomas für diesen aus dem mittellenglischen ›Sir Orfeo‹ einen ›Lai d'Orphée‹ als Quelle rekonstruiert hat, was bei Dicke noch nicht zu einem Argument für die lyrische Wirkung, sondern nur für ein mythisches Erzählsubstrat wird.

Der Witz dieses Wunsches besteht darin, dass die Geschichte vom Unglück Didos darauf beruht, dass Aeneas sein Schiff besteigt und Dido verlässt, weil sein Schicksal dies vorsieht. Dass Gandin selbst Isolde unfreiwillig verlassen wird, ist ihm so schon im eigenen Wunsch vorgezeichnet.⁷² Ebenso wie die Geschichte von Dido und Aeneas, so geht auch die Geschichte von Gandin und Isolde unweigerlich zu Ende. Mit Blick auf Isolde kommt dagegen schon zuvor die Emergenzwirkung der Minnelyrik ans Licht: *Tristan harphete an der stunde / sô rehte süezen einen leich, / der Îsôte in ihr herze sleich / und ir gedanken alle ergie / sô verre, daz s'ir weinen lie / und an ir amîs was verdâht* (V. 13320–25). Isolde ist also nicht etwa darüber erfreut, dass Tristan konkret in der Handlung anwesend ist. Vielmehr lässt die Lyrik des Sängers in Isolde die Vorstellung des Geliebten emergieren. Das *verdenken* meint eine imaginäre Gegenwart, die Isoldes Trauer aufhebt.⁷³ Tristan ist als vollkommene Kunstfigur bereits die Verkörperung dieser lyrischen Imagination in der epischen Handlung, aber sein Sang evoziert seine Gestalt in Isolde erneut. Real wird die Liebeserfüllung dadurch gerade nicht. Sie liegt nicht auf der Ebene des zweifelhaften praktischen Erfolgs Gandins, sondern vollzieht sich parallel zum Zeitverlauf der Geschichte in der ästhetischen Erfahrung, wie die Lyrik sie bietet. Wenn sie dann aber dennoch in der Epik zur Sprache kommen soll, so bedarf es eines lyrischen Registers. Ob Tristan und Isolde auf dem Rückweg an den Markehof die Gelegenheit zur konkreten Vereinigung wahrgenommen haben, darüber mag der Erzähler zwar keine Vermutungen anstellen, aber die Sprache hält die Möglichkeit bildlich offen: *ob s'under wegen under in / iender ze vröuden kaemen / ruowe in den bluomen naemen, / daz wil ich âne waenen lân* (V. 13432–35).

V. Lyrische Präsenz im epischen Verlauf

Als Gegenstück zu diesem ästhetischen Effekt lässt sich jene Szene gegen Ende des Tristan-Fragments heranziehen, in der sich der epische Held selbst zum Gegenstand des Sanges macht und sich seine Geliebte nur

⁷² Anders Hannes Kästner, *Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*, Tübingen 1981 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 30), zur Episode S. 70–73, der die Rolle des Aeneas auf Tristan beziehen möchte (S. 72), dabei aber selbst bereits Widersprüche konstatiert.

⁷³ Vgl. zum *verdenken* zwischen Epik und Lyrik kurz Joachim Bumke, *Die Bluts tropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach*, Tübingen 2001 (Hermæa N. F. 94), S. 29f., wobei festzuhalten ist, dass auch die memoriale Vergegenwärtigung auf die vorgängige Dynamik des Imaginationsprozesses angewiesen ist.

noch imaginär vergegenwärtigen kann, weil sie konkret verloren ist: Nach seiner Trennung von Isolde singt Tristan zunächst *den edelen leich Tristanden / den man in allen landen / sô lieben und sô werden hât / die wîle und disiû werlt gestât* (V. 19201–204). Dieser Sang übersteigt die Zeit in doppelter Hinsicht. Der Leich ist einerseits nach Bekunden des Erzählers noch in aller Munde, er geht der Erzählung voraus und er übersteigt ihre Dauer, da er noch bis zum Ende der Zeit Bestand haben wird. Die lyrische Form hat damit eine jederzeitliche Präsenzwirkung, die das Erzählen niemals haben kann. Andererseits kommt dem Leich im Erzählen genau jene lyrische Qualität zu, die in der aktuellen Diskussion um den Minnesang offenbar so schwer zu fassen ist. Auch dies führt wieder auf eine Verwerfung in der Zeitstruktur.

Die geliebte *frouwe* des Sängers ist im Minnesang eine Fiktion mit gesellschaftlicher Verbindlichkeit, die das weibliche Publikum identifikatorisch auf sich beziehen mag. Entsprechend kann die zweite Isolde den Sang Tristans von der ersten Isolde auf sich beziehen. Und dies ist nicht zuerst eine Frage der Namensgleichheit der beiden Isolden.⁷⁴ Im deutschen Minnesang liegt die Voraussetzung eines solchen identifikatorischen Bezugs mit den Liedinhalten ja gerade darin, dass der Name der *frouwe* nicht genannt wird. Bekanntlich ist die Namensnennung im mittelhochdeutschen Minnesang darum immer ein Irritationssignal, das die Inszenierung des Sanges zu fiktionalisieren droht.⁷⁵ Und so ist es auch in der Erzählwelt von Gottfrieds Roman ausdrücklich erst eine in der klanglich artikulierten Emphase des Sängers verbürgte besondere Authentizität des Sanges,⁷⁶ welche die Fiktion überspielt und den Kurzschluss der imaginierten mit der anwesenden Figur ermöglicht:

»Îsôt ma drûe, Îsôt m'amie, / en vûs ma mort, en vûs ma vie«! / und wan er daz sô gerne sanc, / sô was ir aller gedanc / und wänden ie genôte, / er meinde ir Îsôte (V. 19213–18, Hervorhebung von mir, H. B.). Es ist also nicht schon der Name, es ist der im Lied erzeugte eindringliche

⁷⁴ Diese Auffassung dagegen in der Zeichen-zentrierten Deutung von Draesner [Anm. 35], S. 83.

⁷⁵ Darum bildet sie den klassischen Diskussionspunkt in der Fiktionalitätsdebatte: Müller, Die Fiktion höfischer Liebe [Anm. 4], S. 56.

⁷⁶ Dies hat Peter K. Stein gesehen, der deshalb betont, dass Tristan hier »zum ersten Mal nicht mehr kalkulierende[r] Künstler« sei (Die Musik in Gotfrieds von Straßburg ›Tristan‹ – Ihre Bedeutung im epischen Gefüge. Vorstudie zu einem Verständnishorizont des Textes, in: ders. [Hg.], Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und Germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg, Göttingen 1980 [GAG 304], S. 569–694, hier S. 620). Die Stelle müsste daher Leistung und Probleme des in der Minnesangforschung von Harald Haferland, Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (Beihefte zur ZfdPh 10), vertretenen Authentizitätspostulats illustrieren.

Klang des Namens, seine lyrische Präsenz, die für Tristans Publikum den Anschein erzeugt, der Liedinhalt müsse sich auf die real gegenwärtige Isolde beziehen.⁷⁷ Damit wird aber der lyrische Sang im narrativen Verlauf der Geschichte unversehens zur konkreten Werbung: Der bekannte ästhetische Effekt des Sanges offenbart im Kontext des epischen Missverständnisses seine paradoxe Struktur: Die Vergegenwärtigung der Geliebten durch den Sang erzeugt einen Effekt, der die Vergangenheit auslöschen soll, von der er selbst abhängt – einen Effekt der Emergenz.⁷⁸

Ins Positive gewendet wird dieser Effekt dagegen in den wohl wichtigsten lyrischen Darbietungen von Tristan und Isolde. Sie ereignen sich im Zentrum des Textes: in der Minnegrotte. Isolde und Tristan sind das ideale Liebespaar, weil sie künstlerische Ebenbilder sind. Diese Ebenbilder erzeugen sich wechselseitig auf der Grundlage des minnesängerischen Erziehungsmodells. Denn nicht nur Tristan ist der ideale Sänger. Wie die ideale *frouwe* im Minnesang durch den Sänger entworfen wird, so wird Isolde erst durch Tristan als ihren Erzieher in Irland geformt und verkörpert dann als vollkommene adelige Schönheit das Ideal der Sangeswirkung im epischen Kontinuum. Schon am Hof Markes vermittelt Tristan »seinen Eindruck von Isolde sozusagen in der Form eines epischen Minneliedes«.⁷⁹ Und Isolde ist selbst wiederum eine Sängerin. Schon der Erzähler Gottfrieds hatte sich in seinem sogenannten »Musenanruf« für seine Kunst eine ausgesprochen lyrische Inspiration gewünscht, in dem er Apoll als den Herrn der neun Sirenen anrief (V. 4871 f.). Und die betörende Sangeskunst der Sirenen hat ihr Pendant auf der Figurenebene in Isolde. Immer ist die Kunst sprachlich und klanglich, wobei die Sprache im Klang aufgehoben ist. Isolde ist von Tristan in Irland in Saitenspiel und Gesang ausgebildet worden. Und schon in Irland erzeugte sie bei ihrem Publikum

⁷⁷ In der Interpretation Draesners wird diese Differenz zwischen lyrischer Präsenz und narrativer Distanz getilgt, die diesen Effekt erst auslöst, da sie auch Tristans Sang wie einen narrativen Text betrachtet und unversehens den performativen Sängerbegriff mit dem schriftlichen Autorbegriff vertauscht, wenn es heißt, dass Tristan sich als »Autor durch die Abfassung von Liedern selbst zum Gegenstand des Erzählens macht und seine Liebe in eine Geschichte verwandelt.« Draesner [Anm. 35], S. 93.

⁷⁸ Vgl., ohne das Stichwort, zur Struktur der Vergegenwärtigung Klaus Ridder, Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder, Blanschefflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde, in: LiLi 27, 105 (1997), S. 62–85, hier S. 68.

⁷⁹ Manfred Kern, Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik, Amsterdam 1998 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 135), S. 170, der in seiner Darstellung der intertextuellen Funktionen der mythologischen Anspielungen öfter die Nähe zur lyrischen Wirkung beschreibt und Gottfrieds poetisches Konzept mit der ästhetischen Wirkung Morungens parallelisiert, vor allem S. 159 u. 193. Zuvor zu dieser Lyrik-Parallele eindringlich Mohr [Anm. 70], S. 268 u. 270.

eine staunenswerte ästhetische Wirkung: *von ir wart manc herze vol / mit senelîcher trahte* (V. 8076f.), erklärt der Erzähler, und fährt mit dem Vergleich fort: *Wem mag ich sî gelîchen / [...] wan den Syrênen eine* (V. 8085–87); *diu junge sîeze kûnegîn / alsô zôch sî gedanken in / ûz maneges herzen arken / als der agestein die barken / mit der Syrênen sange tuot* (V. 8107–11). Isolde ist in jeder Hinsicht das Ideal der Minnelyrik. Sie emergiert in ihrem eigenen Gesang. Und wie die Sirene im Musenanruf des Erzählers wird sie später der Antrieb für Tristans Kunst, in der er selbst aufgeht.

Für die Liebe von Tristan und Isolde forciert diese Korrelation aber nur die konkrete Problematik, denn diese Liebe ist ebenso ideal wie ungesellschaftlich. Daher muss sie entweder in der Handlung heimlich realisiert oder jenseits der Handlung in einen transzendenten Bereich verschoben werden. »In der Mâr von Tristan und Isolde haben wir es mit der epischen Gestalt des Liebesparadoxes zu tun«, hat daher zuletzt Ulrich Wyss zutreffend resümiert.⁸⁰ Die lyrischen Varianten dazu wären: Einerseits das Tagelied mit seiner narrativen Tendenz, das die heimliche Form der realisierten Liebesbeziehung vorstellt, dafür aber den Wunsch nach zeitenthobener Gemeinsamkeit in einen ewigen Wechsel aus schmerzhafter Trennung und der Sehnsucht nach Wiedervereinigung verwandelt; diesen Prozess führen die verschiedenen heimlichen Liebesbegegnungen im Tristanroman zur Genüge vor. Andererseits die klassische Minnekanzone des Hohen Sanges, die das Ideal der zeitenthobenen Liebesvereinigung stets als Ziel vorstellt, ohne es aber zu erreichen; dazu scheint die Begegnung in der Minnegrotte zu passen. Mehr noch: Sie scheint als Ort geeignet, die Gegensätze der Modellvarianten aufzuheben. Aus einer Vorzeit entstammend, war die Grotte als gesellschaftlicher Nicht-Ort der Liebe zugleich schon immer ein Ort der Zeitlosigkeit. In ihm kreuzen sich narrativer Zeitentwurf und lyrische Präsenz als Bedingungs- und Ausschließlichkeitsverhältnis.⁸¹

Vor der Minnegrotte sehen die Handlungen von Tristan und Isolde so aus: *dâ sâzen sî z'êin ander an / die getriuwen senedaere / und triben ir senemaere / von den, die vor ir jâren / von sene verdorben wâren* (V. 17182–86). Die beiden Künstler erzählen unglückliche Liebesgeschichten. Damit holen sie über die erzählten Geschichten die Dynamik von Zeitabläufen gerade an den Ort zurück, der außerhalb der Zeit liegt. Zu den Beispielen gehört hier nicht zufällig wieder die Geschichte vom Unglück Didos im Eneasroman. Denn diese ist nun, im Gegensatz zur Gandin-Episode, von der Seite der Liebeserfüllung her lesbar. Nur kommt damit ge-

⁸⁰ Wyss [Anm. 44], S. 331.

⁸¹ Jan-Dirk Müller, Zeit im ›Tristan‹, in: Huber u. Millet [Anm. 44], S. 379–397, hier S. 393–396.

rade hier pointiert die generische Paradoxie wieder zum Vorschein: Im Rahmen von narrativen Entwürfen enden alle Liebesgeschichten unglücklich. Denn dies ist das prinzipielle Dilemma der Liebe im Rahmen der narrativen Struktur. Diese Struktur hat einen Anfang und sie realisiert sich notwendig zuerst über die Setzung eines Endes. Aber Liebe will ewig und damit endlos sein. Die tragische Liebesgeschichte, sie kann die Intensität der Liebe zwar repräsentieren, aber der Liebeserfüllung selbst keine Präsenz verleihen. In der narrativen Distanz erfüllt sich die Liebe nur in ihrem sehnsvollen Scheitern. Aber über alledem schwebt in der amoenen Atmosphäre bereits der Sang der Vögel, der Nachtigallen und anderer, wie ein noch uneingelöstes lyrisches Versprechen (V. 16887–93).⁸²

Ganz anders ist dies in der Minnegrotte. Diese ist der Ort der Liebesfreude: *Sô s'aber der maere denne / vergezzen wolten under in / sô slichen s'in ir clûse hin / und nâmen aber ze handen, / dar an s'ir lust erkan- den, / und liezen danne clingen / ir harphen unde ir singen / senelichen unde suoze. / si wehselten unmuoze / mit handen und mit zungen. / si harpheten, si sungen / leiche unde noten der minne* (V. 17200–11). Die Liebenden vollziehen einen Gattungswechsel, aber sie bleiben beim Thema: Vor der Minnegrotte wird abwechselnd von Minne in Geschichten (*maeren*) erzählt, in der Minnegrotte erzeugen Tristan und Isolde gemeinsam Minnelyrik.⁸³ Vor der Grotte führt die Sehnsucht nach Liebeserfüllung zum Vortrag von Geschichten, in den erzählten Geschichten wird diese Sehnsucht wiederholt, das Ziel der Liebe wird damit im Erzählen aber nie erreicht, es bleibt stets fern. Diesen Widerspruch scheint es in der Lyrik nicht in der gleichen Weise zu geben. Gleichwohl stellt die Lyrik einen Rückzug dar, der die narrative Distanz nur verdecken kann, weil er von ihr abhängt: Tristan und Isolde wollen ›die Geschichten vergessen‹ (V. 17200f.). So treibt das Erzählen die Abkehr von ihm hervor und legt zugleich den Ursprung für das Begehren einer lyrischen Präsenz, in der auch die Liebenden selbst vorübergehend der Dynamik der eigenen Geschichte enthoben sind. Die Lyrik ist also eine besonders geeignete Kunstform, in der sich die Liebesgeschichte von Tristan und Isolde geradezu erfüllt.

So ist es gewiss kein Zufall, dass die Tristan-Minne wiederum ein beliebtes Thema in der okzitanischen Lyrik war und dass Heinrich von Veldeke und Bernger vor Horheim im Mittelhochdeutschen auf das Thema der Tris-

⁸² Vgl. die Beobachtung z.B. bei Gnaedinger [Anm. 52], S. 82; Jackson [Anm. 50], S. 302.

⁸³ Wolf, *Venus versus Orpheus* [Anm. 40], S. 93, spricht von ›Minnemusik‹, was offenbar in diese Richtung zielt. Vgl. gleichlautend ders., *Gottfried von Straßburg und die Mythe von Tristan und Isolde* [Anm. 40], S. 220.

tanminne angespielt haben.⁸⁴ Ist die Lyrik dann aber nicht doch eine grundsätzliche Konkurrenz zu Gottfrieds Erzählen? Man könnte für den Tristanroman jedenfalls folgern: Gottfried müsste singen können, wenn er die Geschichte von Tristan und Isolde in einer ästhetisch angemessenen Weise zum Ziel bringen will. Dazu lässt sich, unter Überpointierung eines frühen Diktums von Friedrich Ranke, die These wagen: Gottfried singt.⁸⁵ Genauer gesagt: Gottfrieds Erzählen schreibt sich selbst Qualitäten zu, die ihn dem Sprachverständnis nach als Lyriker ausweisen.

VI. Die *süeze* des Sinns

Die spezifische ästhetische Qualität der Lyrik wird bei Gottfried wiederholt über die Geschmacksmetapher angesprochen, der Sang hat eine besondere Süße. Die paradoxe Struktur jeder Metapher ist für den ›süßen Sang‹ besonders deutlich: Gerade weil Geschmack und Gehör kategorial verschiedene Sinne sind, gerade weil man das, was man hört, nicht schmecken kann, steht die Süße als Ergebnis eines Kategoriensprungs für die besondere Qualität des klanglichen Sinnenerlebnisses: diese Lyrik *ist* süß.⁸⁶ Im narrativen Text wird diese Paradoxie prozessiert und noch einmal gesteigert: in der Geschichte, in der die Liebe schließlich scheitert, kann diese Süße nur gemeinsam mit ihrem Gegenstück erscheinen, sie ist zugleich auch voll Bitternis. In der bitteren Süße kann die reine Süße aufscheinen, gerade weil sie nie erreicht wird; die Geschichte von Tristan und Isolde kann das Ideal einer sinnlichen Präsenz der Liebe nicht einholen, eben dies macht nicht nur die Sehnsucht nach Präsenz so stark, es erzeugt erst jene sinnerfüllte Gegenwart, die Präsenz heißt.⁸⁷

⁸⁴ Wyss [Anm. 44] zählt 37 Anspielungen. Vgl. zuvor ausführlicher die Interpretationen bei Wolf, Gottfried von Straßburg und die Mythe von Tristan und Isolde [Anm. 40], S. 8-18, der die Geschichte des ›Tristan-Mythos‹ geradezu in der Lyrik beginnen lässt, freilich ohne daraus die konzeptionellen Schlussfolgerungen zu ziehen. Vgl. ferner die Zusammenstellung bei Mertens, Intertristanisches [Anm. 32].

⁸⁵ »[D]er Vortrag von Gottfrieds Versen steht näher bei der gesungenen Lyrik als bei der Prosa«. Friedrich Ranke, Zum Vortrag der Tristanverse, in: Festschrift Paul Kluckhohn u. Hermann Schneider. Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, hg. v. ihren Tübinger Schülern, Tübingen 1948, S. 528–539, hier S. 539.

⁸⁶ Gegen Wessel [Anm. 60], S. 509, Anm. 1765, die der *süeze* im Rahmen der Betrachtung der Speisemetaphern nur noch eine weitgehend abstrakte Bedeutung zumisst und ihr daher den metaphorischen Wert aberkennt, ist an der Sinnlichkeit der *süeze* und mithin der Klassifikation als Metapher entschieden festzuhalten, weil ohne diese die Rede von der *süeze* vollends sinnlos wird.

⁸⁷ Zum Metaphernbegriff Paul Ricoeur, Die lebendige Metapher, München 1986 (Übergänge 12), zum Paradox besonders S. 35–36, 55 u. 263. In der germanistischen Mediävistik hat die Paradoxie in jüngerer Zeit mit aller Deutlichkeit Peter Czerwinski, Allegorealität, in: IASL 28 (2003), S. 1–37, dargestellt, für dessen Ansatz das Denken in diesem metaphorischen Paradoxon generell charakteris-

Die narrative Seite dieses Bedingungsverhältnisses trifft der Ausdruck *senemaere* sehr präzise, mit dem Gottfried seine Geschichte bezeichnet. Vom Rezipienten des ›Tristan‹ wird entsprechend verlangt, die Paradoxie innerlich nachzuvollziehen: Wer *saemet in eime herzen treit / ir süeze sūr, ir liebez leit / ir herzeliep, ir senede nôt / ir liebez leben, ir leiden tôt / ir lieben tôt, ir leidez leben* (V. 59–63), verdient Gottfrieds berühmte Bezeichnung als *edelez herz* (V. 47 u. ö.) und seine *werlde* (V. 44 u. ö.). Es ist kein Zufall, dass mit der Herzmetapher wiederum eine der prominentesten Metaphern des Minnesangs benutzt wird. Im Herz sind nicht nur die Gegensätze von Verstandestätigkeit und Emotion aufgehoben, das Herz ist in der Lyrik sowohl der metaphorische Ort einer zeitenthobenen Gemeinschaft mit dem oder der Geliebten als auch der Ort, an dem die Metaphorizität der Metapher selbst sichtbar wird. In der Transponierung der Metapher auf die Bedingungen eines narrativen Gegenstandes wird der paradoxe Kern der vorgeblichen Präsenz des Anderen im Herzen in den Vordergrund gespielt: Die Anwesenheit des oder der Geliebten im Herzen ist auch im Sang nur die Gegenbewegung zur Abwesenheit des Partners in der äußeren Welt. Wenn nun von einer Handlung in der äußeren Welt erzählt wird, so ist die narrative Distanz die Voraussetzung dafür, dass die Präsenz im Herzen ersehnt werden kann. Dieses Sehnen verwandelt die erzählte Welt in eine Innenwelt der *edelen herzen*.

Damit diese Integrationsleistung vollbracht werden kann, befinden sich alle Ebenen des Textes sozusagen im Gleichklang. Die Geschichte erzählt in perfekter Symmetrie von den gegensätzlichen Qualitäten aus Feindschaft und Minne, die in der Minne in Freude und Leid, Glück und Schmerz, schließlich sogar in Leben und Tod überführt werden. Diese Symmetrie beginnt genealogisch. Tristan tötet Isoldes Mutterbruder Morold für seinen Mutterbruder Marke. Dafür hasst Isolde Tristan unversöhnlich, bis durch den Minnetrank die Feindschaft in Minne umschlägt. Die Minne wiederum erzeugt all die Gegensätze aus inszenierter Öffentlichkeit und heimlicher Intimität, Trennung und Vereinigung, Handlung und Ruhe, die das Geschehen auf ein Ende hintreiben, das die Liebenden sterben, aber im Tode vereint sein lässt. Die gleiche Struktur kehrt in der Sprache des Erzählers wieder, sie setzt Antithesen in Oxymora um. *ir liebes leben, leiden tôt, lieben tôt, leides leben*.⁸⁸ Die Sprache schon des Prologs – und

tisch ist, ebenso charakteristisch ist freilich auch die Kippfigur von der Metapher in die Allegorie, deren Differenz bildende Leistung bei Czerwinski unterschätzt wird.

⁸⁸ Zur Verwendung der Oxymora im Bereich der Liebesdarstellung allgemein Wiebke Freytag, *Das Oxymoron bei Wolfram, Gottfried und anderen Dichtern des Mittelalters*, München 1972 (*Medium aevum. Philologische Studien* 24), S. 186–206.

im weiteren Verlauf des Erzählens setzt sich dieser Sprachgebrauch fort – bildet so sprachlich jenes Paradox ab, von dem der Text dann auch beständig erzählt: Sie formt zunächst chiasmatische Gegensätze: Liebe – Leid; Leben – Tod. Diese Gegensätze bestimmen die narrative Handlung, sie treiben sie voran. Nur dass diese Gegensätze sich nicht ausschließen dürfen, weil dies der narrativen Struktur Probleme macht. Doch ebenso wie in der Geschichte das Unmögliche geschieht, indem nämlich durch das Zusammenwirken der Tristanfigur mit dem Minnetrank der nach der Tötung Morolds so manifeste Gegensatz zwischen Marke und Gurmun oder Tristan und Isolde überwunden wird, so soll auch die Sprache mit Hilfe der Figur des Oxymorons die eingeführten Gegensätze aufheben. Die semantischen Oppositionen gehen im Oxymoron eine Verbindung ein, durch die sich eine eigenwillige Spannung ergibt, die eine neue Sinnfülle erzeugt: sowohl in der Geschichte als auch in der Sprache.⁸⁹

Der Rezipient nimmt diesen Effekt unmittelbar wahr: Oppositionen wie Liebe und Hass, Freude und Leid, Leben und Tod beinhalten jeweils jene schon mehrfach angedeutete doppelte Relation: Einerseits können Liebe und Hass, Freude und Leid, Leben und Tod in der Zeit nicht gleichzeitig erscheinen, in dieser Hinsicht schließen sie sich aus: Wer tot ist, kann nicht gleichzeitig leben, wer jetzt lebt, ist noch nicht tot. Das wäre die Ebene der Antithese. Die Begriffe von Hass und Liebe, Freude und Leid, von Leben und Tod entstehen aber in einem Bedingungsverhältnis: Ohne Tod kein Leben, ohne Freude kein Leid. Diese Relation holt die Sprache des Oxymorons gegen die Zeit zurück.⁹⁰

Im Zeitverlauf der narrativen Handlung erzeugt das Oxymoron so einen unlösbaren Widerspruch: Wenn Freude und Leid, Leben und Tod in einem Bedingungsverhältnis stehen, dann müsste große Freude auch größtes Leid, Leben auch Tod bedeuten. Genau das erzählt der ›Tristan‹, und daran scheitert seine Geschichte. Das Paar stirbt in der Geschichte, es soll aber in der Erzählung weiterleben. Weil aber jede Geschichte ein Ende haben muss, da sie sonst keine Geschichte wäre, muss auch jede Erzählung ein Ende haben. Folglich müsste die Geschichte immer wieder erzählt werden. Das Erzählen von Tristan und Isolde wäre damit eine narrative Sisyphusarbeit.

⁸⁹ Zu dieser strukturellen Konvergenz von Geschichte und Sprache in der Figur des Oxymorons die Argumentationsfigur von Scheuer [Anm. 57].

⁹⁰ Vgl. Burkhard Hasebrink, *ein einic ein*. Zur Darstellbarkeit der Liebesinheit in mittelhochdeutscher Literatur, in: PBB 124 (2002), S. 442–465, hier S. 460 f., der von einem, wenngleich auch komplexen, Chiasmus ausgeht und für den ›Tristan‹ dann nach einer Kontaktkategorie sucht, die das im Chiasmus enthaltene Differenzkriterium überwindet. Genau diese Differenz wird aber im Oxymoron behauptet und aufgehoben, indem es Oppositions- in Bedingungsverhältnisse verwandelt.

Um auf den Orpheusmythos zurückzukommen: So wie der Sang des Orpheus dem Sisyphus bei Ovid vorübergehend Erlösung bringt, so verspricht auch im ›Tristan‹ die lyrische Qualität einen Ausweg aus diesem Dilemma. Gleichwohl ist diese Qualität im Rahmen der Geschichte nur die Kehrseite des narrativen Problems. Deutlich wird dies insbesondere in der Minnegrottenzene. Wenn das Erzählen von Tristan und Isolde in der Minnegrotte in eine Art lyrische Situation gerät, in der die ideale Vereinigung des idealen Paares imaginierbar ist, dann hätte die Tristan-Geschichte mit dem Erreichen der Minnegrotte aufhören können. Aber was für eine Geschichte wäre das? Man muss zugeben: gar keine.

Erst der Klangfigur des Textes gelingt es, dieses generische Problem aufzuheben. In den Oxymora kann man den Selbstwiderspruch der Tristanliebe ständig hören, aber eben darauf beruht ihre Emergenz: Das Thema der Tristanliebe ist in den sprachlichen Figuren ständig neu gegenwärtig. Diese neue Gegenwärtigkeit des Themas in der Strukturierung der Sprache hebt den Zeitverlauf der Geschichte auf. Darum ist die erzählte Geschichte wie das süße Brot der Eucharistie (V. 233–240). Der Text verspricht, wie die heilige Kommunion, eine Präsenz des Sinns durch das Wort. Und die Sprache, in der das Versprechen gegeben wird, enthält ihrerseits bereits in ihren rhetorischen Figuren die Struktur, über die das Versprechen eingelöst werden soll. Diese Struktur wäre dann der ›Klang‹ des ›Tristan‹ und die ›Signatur‹ Gottfrieds, der als Erzähler im Text, wie die Minnesänger im Literaturexkurs, keinen Namen hat, aber durch seine Sprache emergiert.

Die paradoxe Verbindung aus Sprachklang und Wortsinn gibt dem Text die sinnliche Qualität, die als seine Süße angesprochen wird. Eine solche Süße – ohne Bitternis – wäre eine Qualität der Lyrik. Zwischen Klang und Sinn verschwindet die Geschichte. Die Handlung ist nicht mehr als Ganzes nötig, die Tristanliebe wird zwar über eine Geschichte entfaltet, aber immer wieder und immer schon ist die entscheidende Spannung ihres Themas in der Sprache Gottfrieds sinnlich zu vernehmen.

Die Tragik und das Glück der Tristanliebe, sie sind im Text immer schon zu vernehmen, ohne dass man die Geschichte dazu als Ganzes lesen müsste. Und so könnte man die abgebrochene Geschichte des Tristanfragments als ein Scheitern des narrativen Entwurfs interpretieren,⁹¹ aber genauso scheint im Scheitern seine Erfüllung zu liegen. Denn dass man die Geschichte dennoch als ganze lesen will, weil die Sinnfülle des Themas in narrativen Sinnentwürfen konkreter zu werden verspricht, hat einen doppelten Effekt. Einerseits büßt das Thema in der narrativen Distanz notwendig an Gegenwärtigkeit ein, das wäre, wenn man so will, die Tragik

⁹¹ Vgl. Müller [Anm. 81], S. 396.

der narrativen Struktur. Aber andererseits hat das lyrisch überformte Erzählen, das man vielleicht als »an der Formidee des lyrisch unverstandenen epischen Leichs orientiert«⁹² bezeichnen darf, den Vorzug, dass man in diesem speziellen Erzählen das Thema der Liebe immer wieder in jenen neuen klanglichen Variationen hören kann, die immer wieder einen Präsenzeffekt erzeugen. Der Erzähltext bricht ab, aber so wie der ›Lai Tristan‹ erst in ihm emergiert, so bleibt auch die Sprache Gottfrieds gegenwärtig und wird damit wiederum die Vorbedingung des Desiderats neuer Lektüre der Narration.⁹³ Und wenn das Thema der Tristanliebe überdies in der Situation des Minnesang um 1200 noch gar nicht in derart radikaler Zuspitzung sagbar gewesen sein sollte, wie es der ›Tristan‹ präsentiert,⁹⁴ dann wäre die Narration sogar der einzige Raum, in dem das Lyrische zu sich selbst kommen kann. In diesem komplexen Sinne enthielte der Text dann aber sowohl eine epische als auch eine lyrische Qualität. Diese sind, wie Tristan und Isolde, aufeinander angewiesen und bilden doch einen Gegensatz. Der ›Tristan‹ wäre damit ein Beispiel für die generische Paradoxie.

VII. Ausblick

Mit Blick auf den Ansatz wären die Beispiele zu vermehren, um die weitere Tragfähigkeit der postulierten Theoriefigur zu erproben. Als Gegenstück zum ›Tristan‹ wäre zweifellos sofort der ›Titulek‹ heranzuziehen, also jener Text, der nicht nur rein äußerlich mit seiner strophisch-fragmentarischen Form eine merkwürdige Schwebelage zwischen Sang und Erzählung einhält, sondern einerseits die paradoxe Struktur der Metapher tiefgreifend in das Erzählen und die Erzählwelt einführt und sie andererseits noch im fragmentierenden Lektüreversuch seiner Hauptfigur angesichts der unglücklichen, aber offenbar abgeschlossenen Liebesgeschichten in der Brackenseilinschrift sichtbar macht. Zu fragen wäre aber auch nach der Relevanz des intradiegetisch realisierten lyrischen Handlungsentwurfes, wie er etwa im ›Moriz von Craûn‹ begegnet. Und welchen Stellenwert hat vor diesem Hintergrund der ambivalente Status von lyrischer Figurenrede in epischen Kontexten, deren uneingeschene Implikationen so wirksam sind, dass sie etwa im ›Nibelungenlied‹ anlässlich der lyrisch-laudativen Rede

⁹² Bertau, Über Literaturgeschichte [Anm. 50], S. 173.

⁹³ Vgl. Draesner [Anm. 35], S. 97.

⁹⁴ So die Vermutung von Rüdiger Krohn, Der Minnesänger Gottfried von Straßburg. Noch ein Plädoyer für ein erweitertes Autor-Verständnis, in: ders. (Hg.), *dâ hoeret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günter Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstags, Stuttgart, Leipzig 1995, S. 89–102, hier S. 96 u. 102.

Kriemhilds auf Siegfried die gesamte Gesellschaft der Burgunden in den Untergang treiben? Oder wie sind Figuren lyrischer Provenienz in Epen-texten näher funktionalisiert, wie sie etwa im Minnediener und -sänger Gasozein in der ›Crône‹ begegnen?

Systematisch gegenläufig zeigen sich narrative Phänomene im Bereich des Minnesangs. Das Erzählen zeigt sich hier ebenso fragmentarisch und in Mikrostrukturen, es konkretisiert sich in einzelnen Genres wie eben dem des Tageliedes oder des Kreuzliedes. Die Transformationen des Narrativen in den lyrischen Protoformen im Übergang zur Schriftüberlieferung, die vom Erzähllied schließlich auf den Weg zur Ballade führen, schließen sich hier an: All diese Spielarten von Gattungswechseln sind bekannt, oft genannt, aber sollten sie dann nicht unterschiedener als Bedingungsverhältnisse in den Blick genommen werden?

Und nicht zuletzt wäre nach dem Verhältnis von Autonarration und lyrischer Präsenz in einem ganz anderen Bereich zu fragen, dessen Metaphorik dem Minnesang derart verwandt ist, dass gerade ausgehend vom ›Tristan‹ zu pauschal auf sie verwiesen wurde: die Mystik. Wie es scheint, heben sich gerade in diesem Bereich manche Gegensätze zwischen Narration und lyrischer Qualität, die in weltlicher Literatur und hier insbesondere im ›Tristan‹ bestehen, unversehens auf. Vielleicht könnte es dann aber einen nachdrücklicheren Versuch wert sein, die generischen Spannungsverhältnisse auf einen theoretischen Nenner zur bringen und mit ihm das Verhältnis der literarischen Gattungen noch einmal genauer zu vermessen.

GÖTTINGEN

HARTMUT BLEUMER