

KARL HEINZ GÖLLER

## Der mittelenglische 'Sir Tristrem': vom höfischen Lied zur *minstrel-roman*

1. 'Sir Tristrem': eine bisher vernachlässigte *romance*
2. Die Position 'Sir Tristrem's' in der Stoffgeschichte  
Bedeutung Tristans für England  
Lyonesse  
Illustrationen (*tryst*)  
Eindringen in Prosa-Zyklus  
Politische Implikationen
3. Metrische Form und Stil: Wiederholungen, Doppelungen
4. Doppelungen auf der Makroebene
5. Stoffliche Veränderungen gegenüber der Quelle: Tristan als Mittelpunkt
6. Der englische Charakter von 'Sir Tristrem'

### 1. '*Sir Tristrem*': eine bisher vernachlässigte *romance*

Daß die mittelenglischen *romances* von der modernen Literaturwissenschaft stiefmütterlich behandelt worden sind, ist mittlerweile ein Gemeinplatz der einschlägigen Fachliteratur<sup>1</sup>. Obwohl

---

<sup>1</sup> Die Handschrift enthält außer 'Sir Tristrem' den einzig erhaltenen Text von 'Lai le Freine', 'Roland and Vernagu', 'Otuel', 'Horn Childe'. Sie enthält ferner den ältesten Text von 'King of Tars', 'Amis and Amiloun', 'Sir Degare', 'Guy of Warwick', 'Beves', 'Arthour and Merlin', 'King Alisaunder', 'Orfeo', 'Richard Coeur de Lion', 'Floris and Blancheflur'. Nach: DEREK PEARSALL,

in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren zahlreiche Arbeiten zu dieser einstmals volkstümlichen und beliebten Gattung erschienen sind, haben einige Werke immer noch nicht die Beachtung gefunden, die sie ganz offensichtlich verdienen. Dazu gehört vor allem die mittelenglische romance 'Sir Tristrem' aus dem Auchinleck Manuskript in der Advocates' Library in Edinburgh, entstanden im späten 13. Jahrhundert, niedergeschrieben im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts.

Die erste gedruckte Ausgabe besorgte Sir Walter Scott im Jahre 1804<sup>2</sup>. Eine monumentale kritische Ausgabe legte EUGEN KÖLBING 1882 vor; sie gilt heute noch als Standardwerk. Ähnlich wie weitere Editionen des großen deutschen Gelehrten enthält die Textausgabe eine solche Fülle von teilweise nur aufgelisteten Materialien zu Sprach- und Editionsproblemen, daß nachfolgende Forscher offenbar abgeschreckt worden sind. Es gibt lediglich zwei nennenswerte Arbeiten über das Gedicht, und zwar von THOMAS C. RUMBLE<sup>3</sup> und CEDRICK E. PICKFORD<sup>4</sup>. Beide Autoren geben aber nur Anregungen für zukünftige Bearbeiter, sie stellen Desiderata zusammen, die für ein umfassenderes Verständnis des mittelenglischen Werkes notwendig wären, leisten diese Arbeit aber nicht selbst. Alle weiteren Erwähnungen von 'Sir Tristrem' im Zusammenhang von Literaturgeschichten bzw. fachwissenschaftlichen Werken zu übergeordneten mittelalterlichen Themen und Problemen werden dem Werk nicht gerecht; 'Sir Tristrem' wird im Vergleich mit der mutmaßlichen Quelle, dem 'Tristan' des Anglonormannen Thomas sowie der Thomas nachfolgenden Version Gottfrieds von Straßburg als minderwertig abqualifiziert. Generell kann daher gesagt werden, daß bisher nicht versucht wurde, die *romance* als Kunstwerk eigener Art und eigenen Rechtes zu würdigen.

Voraussetzung dafür ist, daß 'Sir Tristrem' nicht mit den Kriterien der französischen höfischen Literatur oder Chaucers und

---

Old English and Middle English Poetry. The Rutledge History of English Poetry, Vol. I (London, 1977), Appendix 2, p. 296.

<sup>2</sup> 'Sir Tristrem'; a Metrical Romance of the Thirteenth Century; by Thomas of Ercildoune, called the Thymmer. Edited from the Auchinleck Manuscript by WALTER SCOTT, Esq., Advocate (Edinburgh, London, 1804).

<sup>3</sup> THOMAS C. RUMBLE, "The Middle English Sir Tristrem: Towards a Re-appraisal", *Comparative Literature*, 11 (1959), 221-228.

<sup>4</sup> CEDRICK E. PICKFORD, "Sir Tristrem, Sir Walter Scott and Thomas", in: W. ROTHWELL ET AL., eds., *Studies in Medieval Literature in Memory of Frederick Whitehead* (Manchester, 1973), pp. 219-28.

Gowers beurteilt wird, sondern entsprechend dem Kunstwollen des Autors. Das ist keine leichte Aufgabe, denn schon die Zeitgenossen haben mit unserer *romance* ihre Schwierigkeiten gehabt. So sagt Robert Mannyng of Brunne (ca. 1330 AD) über 'Sir Tristrem', einfache Leute könnten dieses rhetorisch verschlüsselte, in merkwürdigem Englisch verfaßte Gedicht nicht verstehen. In fast jedem Zeilenpaar fehlte etwas (*of som copple som is away*, V. 102), Beweis dafür, daß nicht einmal der *minstrel* selbst sich den komplizierten Text richtig hätte merken können. (*Non þam says as þai þam wroght*, V. 95).

Aber auch Mannyng beurteilt 'Sir Tristrem' aus einer ganz bestimmten Perspektive, nämlich der des kleinen Mannes (*Bot for þe luf of symple man, þat strange Inglis can not ken*, V. 77-78). Von Mannyng erfahren wir, daß 'Sir Tristrem' eben nicht für "simple men" gedacht war, sondern in vornehmen Kreisen vorgetragen werden sollte. Aussagen solcher Art über das intendierte Publikum sind im Mittelenglischen selten. Wir müssen sie vor allem dann ins Gedächtnis zurückrufen, wenn wir über Verbürgerlichung (*embourgeoisement*) der höfischen Literatur in den mittelenglischen *romances* sprechen. Gerade im Falle von 'Sir Tristrem' haben wir beim Vergleich mit den Vorlagen den Eindruck, daß ein soziologisch anders strukturiertes Publikum angesprochen werden sollte.

Um darzulegen welches die Intention des Autors war und wie er sein Werk für das Zielpublikum veränderte, sollen einige zentrale Aspekte herausgegriffen werden, die den Charakter des Werkes erhellen können. Meine These läuft nicht darauf hinaus, daß wir 'Sir Tristrem' den literarischen Meisterwerken des englischen Mittelalters zurechnen müssen; wohl aber hoffe ich zeigen zu können, daß es sich dabei um eine stimmige, rational durchgeformte *minstrel romance* handelt, die den Rahmen bisheriger Klischeevorstellungen bezüglich der Gattung erheblich erweitert.

## 2. Die Position 'Sir Tristrem's' in der Stoffgeschichte

Die Geschichte des Tristan-Stoffes in England ist umfassend untersucht worden<sup>5</sup> und soll uns daher nicht beschäftigen. Haupt

---

<sup>5</sup> Thomas of Britain, 'Romance of Tristram and Ysolt', transl. by R.S. Loomis (New York, 1931). G. Schoepperle, *Tristan and Isolt* (New York, Frankfurt/M., 1913). Vgl. Merrit R. Blakeslee, *Love's Masks: Identity, Intertextuality, and Meaning in the Old French Tristan Poems* (Cambridge, 1989).

quelle der mittelenglischen *romance* ist das Werk des Anglonormannen Thomas (ca. 1185 AD)<sup>6</sup>, das leider nur in Fragmenten erhalten ist<sup>7</sup>. Mehrere Episoden der *romance* weisen aber auch Ähnlichkeiten mit Eilhart, Béroul und dem Prosaroman auf, so daß wir entweder eine verlorene Quelle oder eklektisch auswählende Komposition aufgrund der Kenntnis mehrerer mündlicher und schriftlicher Traditionen (ähnlich wie in Frankreich) annehmen müssen.

Die Tristansage gehörte in England seit dem 13. Jahrhundert zu den beliebtesten Erzählstoffen, ja man kann sogar behaupten, daß sie hinsichtlich Verbreitung und Volkstümlichkeit jeden anderen Sagenkreis einschließlich der *Matière de Bretagne* überflügelte. Das muß nicht unbedingt mit der Herkunft des Stoffes aus dem piktesisch-schottischen Raum zusammenhängen. Drust war der Sohn des piktesischen Königs Talorc, und das kann noch aus walisischen Quellen, etwa den Triaden, belegt werden. Aber die historischen Fakten und Daten sind für die Entwicklung der Legende weniger bedeutsam. Lyonesse, die Heimat Tristans mag ursprünglich Lothian in Schottland gewesen sein, in den bekannten literarischen Versionen aber war dieses Land Teil von Cornwall. Es wurde nach der Legende und wahrscheinlich auch in der historischen Wirklichkeit von einer Sturmflut überschwemmt und versank im Meer. Schon im Mittelalter war Lyonesse somit eine Art Atlantis im zauberhaften Zwielficht zwischen Realität und *romance*. Bis heute hat diese Vorstellung nichts von ihrem Reiz für Dichter und Leser eingebüßt<sup>8</sup>.

Der mittelenglische Dichter John Gower sagte von den Liebenden in seinem Gedicht 'Confessio Amantis':

*In every mannes mouth it is  
How Tristram was of love drunke  
With Bele Isolde, whan they drunke  
The drink which Brangweine hem betok*<sup>9</sup>.

(In jedermanns Mund ist es, wie Tristram vor

---

<sup>6</sup> Edition der Fragmente: J. BÉDIER, ed., Thomas, Tristan (Paris, 1902-5). B.H. WIND, Fragments du Tristan de Thomas (Leiden, 1950).

<sup>7</sup> Da aber auch Gottfried und der altnordische Tristram auf dieses Gedicht zurückgehen, können wir den wesentlichen Inhalt des Werkes rekonstruieren.

<sup>8</sup> JUTTA UND KARL HEINZ GÖLLER, Sylvia Plath's 'Lyonesse': Word-play and Mythical Meaning, im Druck.

<sup>9</sup> The English Works of John Gower, ed. G.C. MACAULAY, EETS ES LXXXII (London, 1901, repr. 1957), hier: Confessio Amantis, VI. 470-475.

Liebe trunken ward zu Isolde, nachdem sie getrunken hatten den Trank, den Brangweine ihnen gereicht).

Die Liebesgeschichte zwischen Tristan und Isolde war, wie R.S. LOOMIS überzeugend nachgewiesen hat, der beliebteste *romance*-Gegenstand für Gemälde, Illustrationen, Elfenbeinschnitzereien, Emailarbeiten und Stickereien<sup>10</sup>. Die Geschichte der beiden Liebenden war nicht nur an den Höfen der Könige und der Adeligen bekannt und beliebt, sondern auch in der Provinz und in den Klöstern. Eines der häufigsten Motive der weltlichen Ikonographie — vielleicht überhaupt das verbreitetste — ist das sogenannte "Stelldichein unter dem Baum", im Englischen als "tryst beneath the tree" bekannt<sup>11</sup>. Tristan und Isolde treffen sich unter einem meist kugelrunden Baum, in dem sich Marke versteckt hat, um die Liebenden zu überführen. Was die Künstler an dieser Szene so sehr fasziniert hat, ist schwer zu sagen. Jedenfalls ist sie in Zyklen ebenso häufig dargestellt worden wie in Einzelbildern.

Schwer zu erklären ist auch die Verlagerung des Interesses von den dichterischen Tristanversionen auf die Prosaerzählungen. Der französische Prosaroman des 13. Jahrhunderts steht der ursprünglicheren, teilweise archaischen Betrachtungsweise der frühen Tristangedichte näher als der höfischen Konzeption Thomas'<sup>12</sup>. GASTON PARIS spricht von einem nachgerade unverdaulichen Machwerk, in dem Reste alter Gedichte erhalten seien inmitten chaotischen Plunders, der ständig durch nachfolgende Bearbeiter aufgeschwellt worden sei<sup>13</sup>. Eine solche französische Prosaersion diente Thomas Malory als Grundlage für seinen Tristan-Teil<sup>14</sup>.

Der Grund für die plötzliche Metamorphose des Tristan-Romans liegt wahrscheinlich in der Verschmelzung des zunächst un-

---

<sup>10</sup> ROGER SHERMAN LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*. Part II in Collaboration with LAURA HIBBARD LOOMIS (New York, 1938, Kraus Reprint 1975), Chapter IV.

<sup>11</sup> LOOMIS, *Arthurian Legends*, pp. 65-66.

<sup>12</sup> Vgl. ROBERT BOSSUAT, *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen age* (Melun, 1951), p. 157.

<sup>13</sup> GASTON PARIS, Vorwort zu J. BÉDIER, *Le Roman de Tristan et Iseut* (Paris, 1922), p. III.

<sup>14</sup> Vgl. EUGENE VINAVER, *Etudes sur le Tristan en prose* (Paris, 1925), p. 13.

abhängigen Tristan-Stoffes mit der Artusliteratur. Im Bannkreis des Artusromans geriet der Tristan in ein neues Kraftfeld, das die Romanliteratur des 13. Jahrhunderts beherrschte. Tristan ist nun keine autonome, isolierte Gestalt mehr, sondern Mitglied einer hochgeschätzten und mächtigen Rittersrunde um König Arthur. Der Ritter wird aus dem fatalen Dilemma zwischen Leidenschaft und Pflicht herausgehoben; er wandelt sich zum Abbild ritterlicher Vollkommenheit. Der Höhepunkt des Tristan romans ist nicht mehr das Waldleben, sondern Tristans Erhebung zum Ritter der Tafelrunde. Seine letzten Worte gelten nicht mehr der Geliebten, sondern seinem Schwert und seinem Rittertum. Der Liebestrank und ähnliche Motive der klassischen Liebesgeschichte werden zwar noch tradiert, gehen aber in übergeordneten Zusammenhängen (etwa der Rivalität mit Palamedes) unter. Aus diesem Grunde ist von FRIEDRICH RANKE<sup>15</sup>, EUGEN VINAVER<sup>16</sup> und anderen behauptet worden, es gäbe im Prosaroman keine "ethischen Grundgedanken" mehr, die Reflexion sittlicher Probleme und Antagonismen sei durch Episodenhäufung ersetzt worden. Das Interesse gelte nicht mehr der Idee, sondern den Ereignissen. Der Autor liefere, was der Leser verlange, *matière pure et simple*.

Ob allerdings kein *sens* mehr durchscheint, wie VINAVER postuliert, darf bezweifelt werden. Arthur ist von seinem ersten Auftreten in der Literatur an eine politisch äußerst brisante Figur. Er wird den regierenden Monarchen immer wieder als *exemplum monens* oder *trahens* gegenübergestellt, und mehrere englische Könige haben sich als Nachfolger Arthurs gesehen. Es hat daher sicherlich Bedeutung, wenn Tristan sich lange weigert, an Arthurs Hof zu gehen, um Mitglied der Tafelrunde zu werden, wenn er bei Turnieren gegen Arthur selbst kämpft oder Gegner Arthurs unterstützt. Vor allem aber bleibt in Erinnerung, daß Tristan nach Meinung der Autoren der beste Ritter der Welt ist und Arthurs Vasallen sein Format nicht erreichen, sondern nur bewundern können. Es drängt sich der Eindruck auf, daß Tristan Arthur gegebenübergestellt, ihm gleichgeordnet, wenn nicht gar übergeordnet werden soll. Das wird besonders deutlich in dem Wiener Codex 2537, einer illustrierten Prachthandschrift aus der Bibliothek des Herzogs von Berry<sup>17</sup>. Tristan trägt hier durchgängig

---

<sup>15</sup> FRIEDRICH RANKE, Tristan und Isolde. Bücher des Mittelalters (München, 1925), p. 5.

<sup>16</sup> VINAVER, Etudes, p. 13.

<sup>17</sup> Vgl. 'Tristan und Isolde' gemäß der Handschrift des 'Tristan romans'

den Schild mit drei goldenen Kronen. Dabei handelt es sich eindeutig um Arthurs Schildsymbol, das dem Britenkönig in vielen literarischen Werken und in den meisten *Nine-Worthies* Darstellungen als Attribut zugeordnet wird<sup>18</sup>.

Der mittellenglische 'Sir Tristrem' bezeichnet in dieser Beziehung eine ältere Position, die aber auch politisch aussagefähig ist. Hier trägt Tristan als Schildsymbol einen Löwen<sup>19</sup>, das wohl am häufigsten vorkommende Emblem des Ritters. Wir finden es auch in zahlreichen bildlichen Darstellungen Tristans, z.B. auf den sogenannten 'Chertsey Tiles'. Die literarische Quelle dieser Kachelbilder war mit Sicherheit Thomas, der Tristan ebenfalls den Löwenschild beigab: rot, ein aufgerichteter Löwe, gold. Das ist insofern bedeutsam, als Thomas am Hofe Heinrichs II. und Eleonors gearbeitet hat. Die Tochter des Königspaares trug auf ihrem *gown* einen aufgerichteten Löwen, und auch für Heinrichs Bruder William ist dieses Schildsymbol belegt. Wir dürfen daher annehmen, daß der Löwe das erste Schildsymbol der angevinischen Könige war. Es liegt auf der Hand, daß es von den Dichtern und Malern Tristan nicht ohne Absicht zugeteilt wurde<sup>20</sup>.

### 3. Metrische Form und Stil: Wiederholungen, Doppelungen

Ein guter Teil der Verständnisschwierigkeiten des Textes geht auf die komplizierte Strophenform zurück, die vor 'Sir Tristrem' in der mittellenglischen Dichtung nicht nachweisbar ist.

1	<i>I was a(t Erceldown,)</i>	<i>a</i>
	<i>Wiþ Tomas spak y þare;</i>	<i>b</i>
	<i>þer herd y rede in roune,</i>	<i>a</i>

---

aus dem 15. Jahrhundert, Einleitung von DAGMAR THOSS, Text von GABRIEL BISE (Wien, o. J.), pp. 44, 45, 46, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 68, 72/73, 90/91, 96/97, 105, 110, 114/115. Vgl. pp. 102/103: Arthur trägt einen Schild azur, mit drei goldenen Kronen.

<sup>18</sup> HORST SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst* (Göttingen, 1971). KARL HEINZ GÖLLER, *Die Wappen König Arthurs, Anglia*, 79 (1962), 253-266.

<sup>19</sup> p. 20, Str. XCV, V. 1035-40: *Moraunt... wiþ a launce unliþt... smot him in þe Lyoun*. Nach Ausweis dieser Strophe trägt Moraunt einen Drachen als Schildsymbol.

<sup>20</sup> Zur politischen Bedeutung der Wappen vgl. GÖLLER, *Die Wappen König Arthurs, passim*.

- Who Tristrem gat and bare; b  
 5 Who was king wiþ crown, a  
 And who him fosterd þare, b  
 And who was bold baroun, a  
 As þair elders ware. b  
 Bi þere c  
 10 Tomas telles in toun a  
 Þis auentours, as þai ware. b<sup>21</sup>

Ich war in Erceldoun  
 Mit Tomas sprach ich dort.  
 Da hörte ich in Dichtung vorgetragen  
 Wer Tristrem zeugte und gebar,  
 Wer König mit Krone war  
 und wer ihn bereitwillig aufzog  
 und wer ein kühner Baron war  
 wie die Vorfahren es gewesen  
 vor Zeiten  
 Tomas erzählt zu Hause  
 diese Erlebnisse, wie sie stattfanden.

Das Reimschema ist allerdings nicht ganz konsistent. Die meisten Strophen folgen dem Schema ab ab ab ab cbc. Die rehte Zeile reimt also anders als in der von mir zitierten ersten Strophe mit der zweiten, vierten, sechsten, achten. Die neunte Zeile ist immer ein sogenannter *bob* (deutsch etwa "(kurzer) Kehrreim"); er besteht aus nur einem Versfuß und führt in jedem Fall den dritten Reim, d.h. den c-Reim ein.

Angesichts der komplizierten Strophenform ist es nicht verwunderlich, daß die Reime recht uniform sind und häufig wiederkehren. Bei den insgesamt 606 a- bzw. b-Reimen gibt es nur 66 verschiedene Reimkombinationen, bei den c-Reimen sogar nur 59. Häufig sind die beiden Reimwörter gleich, entweder in Form und Bedeutung identisch oder in grammatischer Abwandlung eines Wortstamms (wie z.B. in V 8 und 11, *wise*, adj. V. 1377, n. V. 1385). Offenbar hatte der Autor große Schwierigkeiten, pro Strophe vier bzw. fünf Reimwörter zu finden. Die daraus resultierende Einförmigkeit ist schon von KÖLBING als nicht "rühmenswerth" getadelt worden<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> 'Sir Tristrem', V. 1-11.

<sup>22</sup> KÖLBING, 'Sir Tristrem', p. XXXVII.

Damit ist aber längst noch nicht alles gesagt. Die zahlreichen Wiederholungen, Wiederaufnahmen, Parallelen und Doppelungen entsprechen nämlich offenbar dem Kunstwillen des Autors und haben ganz bestimmte Funktionen. Wohlbekannt ist die sogenannte Strophenverknüpfung, im Englischen "stanza linking" genannt, die darin besteht, daß Gedanken des Strophenschlusses in der folgenden Strophe wieder aufgenommen werden<sup>23</sup>. Der Kunstgriff hat zur Folge, daß die einzelnen Strophen nicht autonom nebeneinander stehen, sondern sich aufeinander beziehen, Anfang und Ende dichterischer Einheiten in sichtbare und hörbare Konvergenz bringen.

Der Begriff der Doppelung ist auch zur Kennzeichnung des Charakters früher altfranzösischer Werke benutzt worden. E.R. CURTIUS verwendet ihn bei der Analyse des Stils des Rolandsliedes<sup>24</sup>. "Das Verfahren der Doppelung beherrscht das ganze Rolandslied... Die Doppelung kann verschieden ausgeführt werden. Sie bringt bisweilen im zweiten Glied eine Spezifizierung oder eine leichte Abänderung des Gedankens, häufiger jedoch eine durch synonymes Gefüge bewirkte Wiederholung, die pleonastisch wirkt"<sup>25</sup>. Bei der historischen Untersuchung dieses rhetorischen Kunstgriffs kommt CURTIUS zu dem Ergebnis, daß sein Gebrauch schon in der Herennius-Rhetorik (ca. 86 v. Chr.) als Variationsmittel empfohlen wurde und daß sich bei Vergil zahlreiche Beispiele finden. Im 12. und 13. Jahrhundert wurde die Technik in den Lateinschulen gelehrt und anhand von Vergil exemplifiziert. Wenn Dichter sie verwendeten, hielten sie sich "weniger an Modelle als an rhetorisch-poetische Vorschriften"<sup>26</sup>. Auch bei Chrétien de Troyes ist die Doppelung eine ins Auge fallende Stileigenheit. An dieser Stelle sollte daran erinnert werden, daß Chrétien einen uns leider nicht erhaltenen Tristan-Roman geschrieben hat.

Es ist daher nicht gerechtfertigt, die Wiederholungen und Doppelungen als englisch, heimisch, zur germanischen bzw. angelsächsischen Tradition gehörig zu bezeichnen. Nicht einmal die starke Verwendung von Alliteration zur Hervorhebung der Paral-

---

<sup>23</sup> Vgl. dazu MARGARET P. MEDARY, Stanza-Linking in Middle English Verse, *Romanic Review*, 7(1916), 243-70.

<sup>24</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, Zur Literaturästhetik des Mittelalters... Rolandslied und epischer Stil, *ZRPh*, 58 (1938), 215-232.

<sup>25</sup> CURTIUS, p. 217.

<sup>26</sup> CURTIUS, p. 230.

lelität ist ausgesprochen englisch — wir finden sie bereits bei Chrétien<sup>27</sup>, wenn auch nicht in derselben Fülle wie in 'Sir Tristrem'.

Dennoch scheint es mir gerechtfertigt, den Stil des 'Tristrem' als englisch zu bezeichnen. Das Stilmittel der Doppelung hebt sich nämlich durch die starke Formelhaftigkeit von der rhetorischen Tradition ab. Viele Doppelungen gehören zum gemeinsamen Besitz der mittellenglischen Dichter und können schon in frühen alliterierenden Werken nachgewiesen werden. Damit benützt der Dichter des 'Tristrem' Versatzstücke und Stilmittel der heimischen mündlichen Vortragsdichtung (*oral poetry*), um ganz bestimmte Wirkungen zu erzielen.

Das Phänomen der Wiederholung oder Doppelung beschränkt sich keineswegs auf Strophenende und -anfang. Es kommt vielmehr auch innerhalb der Strophen selbst vor und hat hier offenbar dieselbe Funktion wie die Strophenverknüpfung. So heißt es z.B. in Str. CLIV von Tristrem, daß er mit Ysonde das Liebesspiel treibe: *Play miri he may/Wiþ þat worþli wiþt*. Dann folgt als Achse eine formelhafte Orts- und Zeitbestimmung: *In boure niþt and day*. Sodann wird in chiasmischer Umkehr der vorausgehende Gedanke wiederholt: *He niþt wiþ hir play*.

In der genannten Strophe (CLIV) ist noch eine weitere metrische Eigenheit zu erkennen, und zwar die Wiederholung des Anlauts der betonten Silben, die Alliteration. Sie ist insofern analog zu den rhetorischen Wiederholungsfiguren zu sehen, als die einfachste Form aus einer Parallelisierung von zwei Zeilen hervorgeht:

*Tristrem bigan to sing  
And Ysond bigan to liþe* (V. 1858-59)

Tristan begann zu singen  
Und Isolde begann zu lauschen.

Dadurch werden bestimmte, dem Dichter wesentlich erscheinende Motive und Fakten besonders hervorgehoben. Weit häufiger als solch bloße Wiederholungen sind aber die eigentlichen Alliterationen, die den Charakter des Werkes entscheidend mitbestimmen. Besonders häufig, nämlich 105 mal sind die Zeilen 8 und 9 durch Alliteration miteinander verbunden:

---

<sup>27</sup> Vgl. 'Cliges', 298, 391, 411, 583, 683, 1645, 1800.

*þat turnament to se  
wiþ siȝt*

(V. 3242-43)

Das Turnier zu sehen  
Mit (eigenen) Augen.

Daraus geht hervor, daß die Kurzzeile metrisch und inhaltlich zum ersten Strophenteil, dem Aufgesang gehört. Aber auch in den weiteren Zeilen der Strophe kommt Alliteration sehr häufig vor. Fast immer werden Eigennamen in alliterierende Verbindungen eingebunden, wie z.B. *Brengwain þe briȝt* (V. 1691). Ebenso häufig sind alliterierende Formeln, die auch in anderen Werken belegt werden können und zum guten Teil auf germanische Vorstufen zurückgehen: *þe forest... fair and wide* (V. 441); *to deþ he him diȝt* (V. 208); *þat worþi wiȝt* (V. 1687).

Sehr viel mehr Wendungen dieser Art hat aber der Autor aus eigenem ersonnen. Das Stilmittel der Alliteration steht somit gleichberechtigt und gleich bedeutsam neben dem Reim. Angesichts des komplizierten, wenn nicht gar präventösen Charakters des Werkes dürfte eigentlich niemand auf die Idee verfallen, das Werk der mündlichen Vortragsdichtung (*oral poetry*) zuzurechnen. 'Sir Tristrem' ist mit Sicherheit am Schreibpult entstanden. Wohl aber hat der Autor Stilmittel, Merkmale und Konstruktionsprinzipien der Vortragsdichtung mit eingesetzt, um ganz bestimmte Wirkungen zu erzielen.

Gleichzeitig hat der Autor auch die Memorierbarkeit des Werkes im Auge gehabt. Nahezu alle genannten Figuren dienen auch mnemotechnischen Zwecken, insbesondere die überaus zahlreichen Wiederholungen und Doppelungen. Inhaltlich sind es immer die wesentlichen Momente, die besonders hervorgehoben werden, während die Verbindungsglieder und Übergänge ausgespart bleiben. Ganz ähnlich verfahren auch Balladen und Schweifreimromane — allerdings wohl kaum aufgrund zweckrationaler Erwägungen der Autoren und Sänger<sup>28</sup>. Der Dichter von 'Sir Tristrem' hat eine Kunstromanze geschaffen, ähnlich wie Wordsworth Kunstballaden schuf. Wenn man überhaupt von Volkstümlichkeit sprechen kann, so ist sie intendiert, in vielen Punkten sogar über

---

<sup>28</sup> "Die durch das Mittel der Wiederholung begründete Tendenz zum insistierenden Verweilen ist genauso charakteristisch für den Balladenstil wie die Abruptheit oder Sprunghaftigkeit des erzählerischen Vortrags" WOLFGANG G. MÜLLER, Die Englisch-Schottische Volksballade. Studienreihe Englisch, Dd. 44, ed. KARL HEINZ GÖLLER [Bern, München, 1983], p. 143.

zogen. Daher das merkwürdige Ergebnis, daß eine *popular romance* (wie DEREK PEARSALL sie nennt) schwierig, dunkel und unverständlich wirkt.

#### 4. Doppelungen auf der Makroebene

Mindestens ebenso auffällig wie die genannten Doppelungen, Wiederholungen und Parallelisierungen auf der Ebene der syntaktischen Einheiten und der Strophen sowie der Strophenverknüpfung sind die der Makrostrukturen. Sie sind fast alle in den genannten Vorlagen und Vorläufern, zumal in der nordischen Version der Tristansage überliefert und fanden sich somit wahrscheinlich auch in der unmittelbaren Quelle. In 'Sir Tristrem' aber treten sie wegen der Reduzierung der Stofffülle auf das Notwendigste stärker hervor. Hinzu kommt die Tatsache, daß der mittellenglische Autor jeweils durch Wiederholung, Doppelung, Hervorhebung und weitere rhetorische Mittel die Entsprechung betont.

Am bekanntesten ist sicherlich die Doppelung der Isolde, die wir in allen Versionen des Stoffes finden. In 'Sir Tristrem' wird der Protagonist Gefolgsmann des Herzogs der Bretagne. Er gewinnt ihm die verlorenen Ländereien zurück und bringt dem Herzogtum Frieden. Zum Dank dafür bietet ihm der Herzog seine Tochter Ysonde Weißhand zur Frau an, ein dem Dichter offenbar wichtiges Faktum, das in zwei aufeinanderfolgenden Strophen nach Art der *incremental repetition* (deutsch: 'der steigenden Wiederholung') berichtet wird (V. 2647-48, V. 2661-62). Tristrem's Denken und Trachten aber gehört immer noch der Königin Ysonde, die Marke zu Unrecht für sich beansprucht. Zur Bekräftigung seines Anrechts verweist Tristrem auf "das Buch", in dem es so geschrieben steht, ein wohl nicht ganz ernsthafter Verweis auf die vorausgehende Stofftradition (V. 2670). Tristan verliebt sich in die zweite Ysonde vor allem deshalb, weil sie Ysonde heißt (V. 2673). Er macht ein Lied auf seine ferne Geliebte, das dann von Ysonde Weißhand gesungen wird. Sie glaubt natürlich, das Lied handle von ihr selbst.

Es gibt aber auch einen zweiten Tristrem. Er taucht erst in Strophe CCC auf, ist aber von großer Bedeutung für das englische Werk, weil Tristrem im Kampf für die Belange seines Namensvetters die Todeswunde erhält. Tristrem Doppelgänger wird als Ritter geschildert, der "noch keine Schuhe trug", später würde man

sagen, "der sich die Sporen noch nicht verdient hatte". Dem jungen Mann ist ein ähnliches Schicksal widerfahren wie Tristrem selbst: Ein böser Ritter hat ihm die Geliebte geraubt. Er bittet Tristan um der Liebe zu der edlen Ysonde willen, ihm zu helfen. Im Kampf gegen die Übermacht fällt zunächst der junge Tristrem. Sein Namensvetter rächt ihn, indem er alle fünfzehn Gegner tötet. Während des Kampfes aber bohrt sich ein vergifteter Pfeil in seine alte Wunde.

Weiterhin gibt es zwei Blancheflours, und zwar die Schwester Markes (Mutter Tristrem) und die Tochter Triamours. Beide treten in der *romance* in ähnlicher Funktion auf, sind nämlich *damzels in distress*, Damen in Bedrängnis. Parallel zu sehen sind auch Rohant und Rouland, die treuen Waffengefährten sowie Moraunt und Morgan, die gefährlichen Feinde. Und schließlich gibt es auch noch zwei Hunde, die für die Entwicklung der Handlung von Bedeutung sind: Hodain und Petticrew.

Die in den Vorlagen zum Teil bereits angelegten Doppelungen werden ausgebaut und funktionalisiert. Sie treten sehr viel deutlicher hervor, da akzidentelle Einzelheiten ebenso wie Reflexionen über Liebe, Ehe und Ritterschaft weggelassen werden. Das Ergebnis der Reduktion ist eine schaubildartige Darstellung des Ablaufs der Tristan-Handlung.

Manifestation dieser Reduktion auf das Schaubild ist die Burg, die Tristrem mit Hilfe des überwundenen Riesen Beliagog baut. Der Bruder der zuvor von Tristrem erschlagenen Ritter Urgan und Moraunt übergibt dem Sieger seine Ländereien und seinen Schatz. Dann verspricht er, eine strahlende Halle für ihn zu bauen. Beliagog selbst sucht die Maurer aus, Tristrem leitet sie bei der Arbeit an. Es entsteht schließlich ein wunderbares Bauwerk mit einem großen Saal. Darin befindet sich eine figürliche Darstellung des wesentlichen Inhaltes der Tristremssage (V. 2839-2849).

Die Szene wird folgendermaßen beschrieben:

*At his des in þe halle  
Swete Ysonde was wrouȝt;  
Hodain and Peticru, to calle,  
Þe drink hou Brengwain brouȝt;  
Mark yclad in palle  
And Meriadok ful of þouȝt  
— So liifliche weren þai alle,  
Yimages semed it nouȝt,*

*To abide —  
And Tristrem, hou he fauȝt  
Wiþ Beliagog vnride.*

Am hohen dais (Sitz) in der Halle  
war die liebliche Ysonde gefertigt.  
Hodain und Peticru, wie sie genannt werden  
wie Brengwain den Trank brachte,  
Mark in Seide gekleidet  
und Meriadok ganz in Gedanken.  
So lebensecht waren sie alle,  
daß sie nicht wie Figuren aussahen,  
und auch Tristrem, wie er mit dem  
unförmigen Beliagog kämpfte.

Tristrem führt Ganhardin, den Bruder der Ysonde Weißhand in die Burg mit dem Figurenkabinett, nachdem dieser zuvor geschworen hatte, nichts von dem, was er sehen würde, in England zu erzählen. Danach wird noch einmal in fast identischer Form das lebensgetreue Ensemble aus der Sicht Ganhardins geschildert. Auch diese resümierende Wiederholung ist nicht einmalig. Wir finden sie mehrfach in der *romance*, und zwar jeweils an Stellen, die dem Autor besonders wichtig waren. Fast hat man den Eindruck, daß aus didaktischen Gründen Wesentliches wiederholt oder gar expliziert wird.

Die im Bildersaal nachgestellte Figurenszene ist eine Art Panorama des gesamten Tristan-Stoffes. Wir können sie uns wie das Mittelstück eines Triptychons oder Retabels vorstellen, bei dem in der Mitte die Hauptszene und rechts und links die symmetrisch angeordneten Nebenszenen zu sehen sind.

##### 5. Stoffliche Veränderungen gegenüber der Quelle: Tristan als Mittelpunkt

Auffällig ist zunächst, daß in der ersten Strophe, die ich bereits angeführt habe, der Name Isoldes nicht auftaucht. Der Prolog ist eine in der mittelenglischen *romance* übliche Vorschau auf den Inhalt des Werkes, bezieht sich aber in 'Sir Tristrem' auf den Dichter Thomas, der diese Geschichte in *toun* (zu Hause) vorgelesen hat. Namentlich erwähnt werden Tristrem, Rouland, Blancheflour, Marke und Rohand. Daß Isolde nicht genannt wird, hat sicher seine Bedeutung. Anders als Gottfried will der Autor

nicht eine Liebesgeschichte, ein *seneliche maere* erzählen, sondern die Geschichte Tristrens. Isolde taucht erst V. 1255 zum ersten Mal auf.

Auch die Ereignisse im ersten Akt der *romance* erhalten im Vergleich zu Gottfried ein anderes Gewicht und Gesicht. Bei Gottfried strebt alles Geschehen auf die Liebesvereinigung zu. Tristan und Isolde treten als eine leibseelische Einheit auf, die nicht getrennt werden kann. Hinweise darauf gibt es bereits in der Vorgeschichte. Tristan hat die Liebesfähigkeit von seinen Eltern geerbt. Riwalins und Blanscheflurs Minne wird nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern als parabolischer Verweis auf die zentrale Liebesgeschichte, vor allem die schicksalhafte, unausweichliche Notwendigkeit des Geschehens, das für Tristan von der Minne, seiner *erbevogetîn* dekretiert worden ist.

Diese Verklammerung geht in der *romance* verloren. Das Augenmerk des Verfassers richtet sich auf die Kämpfe Roulands, die um ihrer selbst willen und mit sichtlichem Gusto vorgetragen werden. Die Begleitumstände der Liebe Roulands zu Blancheflour scheinen ihm eher lästig gewesen zu sein. Bei Gottfried kann der todkranke Riwalin nur durch den Liebesakt genesen — durch ihn erhält er seine Lebensgeister zurück. Blancheflour ist über die Verletzung des Geliebten so verzweifelt, daß sie in Ohnmacht fällt. Die Bewußtlose empfängt von Riwalin ihren Sohn Tristan. Herzeliep und Herzeleid sind wie immer bei Gottfried aufs engste ineinander verschränkt.

Bei Thomas und bei Gottfried kommt Roland (Riwalin) vier Tage vor der Geburt des Kindes durch Meuchelmord ums Leben. Blancheflour gibt, selbst zu Tode betrübt, dem Kind den Namen Tristan, weil es durch Traurigkeit auf die Welt gekommen ist. In der *romance* heißt es nur, daß die beiden ein Kind zeugten, das man später *Tristrem*, *þe trewe fere* (V. 110), Tristan den treuen Gefährten, nannte. Die enge Beziehung zwischen dem Namen des Kindes, dem Schicksal der Eltern und dem implizierten Bezug auf Tristans späteres Leben ist dem Autor nicht klar.

Es fehlt in der *romance* die geistige Vertiefung des episodischen Geschehens durch Verweis auf ein spirituelles Ideal. Das Schachspiel hat bei Gottfried z.B. eindeutigen Verweischarakter. Der Knabe Tristan spricht perfekt die Sprache der Fremden und kennt das gesamte Vokabular des Schachspiels. Daraus schließt Gottfried auf feinste höfische Tugend und Bildung. In der *ro-*

*mance* hingegen wird Tristrem als "gewiefter Spieler dargestellt, der seinen Gegner um 100 L erleichtert"<sup>29</sup>.

Zweimal verkleidet sich Tristrem in der *romance* als Kaufmann. Gottfried hat für diesen Stand nicht viel übrig. Die wahre Berufung Tristans ist seiner Ansicht nach die zum Spielmann. Aber aus Geldgier wurde er zum Händler. In der *romance* hingegen behauptet Tristrem schlicht, er sei immer Kaufmann gewesen. Offenbar ohne Hintergedanken, jedenfalls aber ohne jeden Tadel stellt der Autor die Geschäftstüchtigkeit Tristrens dar. Selbst als Spielmann erzielt er hohe Gagen. Bei Gottfried erhält der Sänger Tristan vom edlen Baron ein prächtiges Gewand, in der *romance* hundert Pfund, ein Honorar, das später auf 200 £ erhöht wird.

Der Geldwert bestimmter Dinge wird des öfteren in der *romance* betont, ein im höfischen Epos unbekannter Zug. Wer sich der Hilfe eines anderen Menschen versichern will, muß ihn bezahlen wie Tristrem die Pilger, die ihn zum König führen sollen. Allerdings wird man nur vorgelassen, wenn man zuvor die Hofschranzen mit Geld besticht. Geld regiert die Welt.

Isolde ist in der *romance* davon überzeugt, daß der Truchseß den Drachen nicht überwunden haben kann, weil das im Drachenkampf getötete Pferd zu wertvoll war. Es wird ausdrücklich als das beste Pferd bezeichnet, das Tristrem auf die Schiffsreise mitgenommen hatte. Erst recht sei die Pferdeschabracke<sup>30</sup> (bzw. die Kleidung des Drachenbezwingers?) zu kostbar als daß sie dem Truchseß hätte gehören können. Auf den äußeren Schein wird in der *romance* großer Wert gelegt. Wer in Lumpen einhergeht, wird für einen Lumpen gehalten. Umgekehrt verweisen prächtige Kleider nicht unbedingt auf ein edles Herz, sondern höchstens auf Reichtum. Es geht vor allem um den heroischen Kämpfer und dessen Leistungen auf dem Schlachtfeld. Aber nicht um Ehre, Anerkennung und Bewunderung wird gekämpft, sondern um Ländereien, Besitz, Rechte, Macht.

---

<sup>29</sup> SUSANNE HAFNER, Die mittelenglische Romanze 'Sir Tristrem', (M.A.-Arbeit Regensburg, 1989), p. 44.

<sup>30</sup> Isolde und ihre Mutter finden auf der Suche nach dem Drachenbezwinger zuerst das im Kampf getötete Pferd, dessen Qualität Isolde kommentiert. Dann gehen sie weiter und finden den Ritter. 'Wede' kann sich also nicht gut auf das Gewand des Ritters beziehen, da es in Verbindung mit dem Pferd erwähnt wird und Tristrem erst nach weiterer Suche gefunden wird. Aber vielleicht handelt es sich um einen der häufig vorwegnehmenden Gedankensprünge, die im nachhinein korrigiert werden.

Das materiell-pragmatische Denken des Autors kann recht gut an der Schilderung des Ordals nachgewiesen werden. Tristrem begibt sich auf Bitten Ysondes nach London, um dem Ordal *incognito* beizuwohnen. Um zu dem mit Stangen abgesteckten Platz in Westminster zu gelangen, muß Ysonde über die Themse setzen. Tristrem steht in armseligem Gewand am Ufer. Isolde verlangt von ihm, zum Schiff getragen zu werden. Tristrem führt aus, was die Geliebte verlangt, stolpert auftragsgemäß und fällt auf sie. Dabei verrutscht ihr Kleid und man sieht ihre Scham. Daraufhin wollen die Ritter Tristrem in der Themse ertränken oder ihm noch Schlimmeres antun. Ysonde aber gebietet Einhalt. "Mir scheint", so sagt sie, "daß dieser Mann viele Tage weder Speise noch Trank hatte. Er stürzte vor Armut und Mangel. Gebt ihm Gold, und er wird für mein Glück beten" (Str. CCVI). In der alt-nordischen Version und bei Gottfried ist weder von der Armut Tristans noch von Gold die Rede.

Bei Gottfried steht Gott den Liebenden im Gottesurteil deshalb bei, weil er selbst die Liebe ist und oberste Instanz der *hövescheit*. In der *romance* spielt Gott überhaupt keine Rolle. Ysonde beweist ihre Unschuld durch einen sophistisch formulierten Eid. Sie sagt rein formal die Wahrheit, schwört aber im Sinne des Ordals einen Meineid. Wieso sie dennoch das glühende Eisen tragen konnte, ohne Schaden zu nehmen, werden sich auch mittelalterliche Leser und Hörer gefragt haben.

In der höfischen Literatur erkennt man den perfekten Ritter u. a. an seiner Liebesfähigkeit. Ritterliche Tugenden verweisen auf den vollendeten Liebhaber. Diese enge Verzahnung von Minne und Rittertugend wird man in der *romance* vergeblich suchen. Die Liebe wird zum größeren Ruhme Tristrems funktionalisiert. Ysonde nimmt nicht mehr dieselbe Position ein wie bei Tomas oder Gottfried. Die ganze Geschichte wird aus der Perspektive des Mannes, Tristrem erzählt. Ysondes Gedanken und Gefühle sind dem Autor weniger wichtig, sie werden ausgespart. Streckenweise hat der Leser den Eindruck, daß Tristrem Ysonde nur zum Anlaß nimmt, um Marke mit List und Tücke übertreffen zu können. Jede Liebesbegegnung mit Ysonde wird als Sieg über Marke dargestellt.

Der Liebestrank hat in 'Sir Tristrem' nicht dieselbe Bedeutung wie in anderen Fassungen. Die Königin von Irland, Ysondes Mutter, wird vor allem als heilkundige Frau dargestellt: "(*Sche*) ... *mest coupe of medicine*" (V. 1204). Der Autor deutet an keiner Stelle an, daß sie sich magischer Mittel bedient. Vielmehr benutzt

sie offenbar nur Arzneien, die man käuflich erwerben kann, denn von Salben und Getränken wird gesagt: es war ihnen gleichgültig, wie teuer sie waren (*"Þai no rouȝt hou dere it bouȝt"*, V. 1246). Nach dem Drachenkampf flößt die Königin Tristrem ein wirksames Triakel ein, und danach bereitet sie ihm noch manch kräftigen Arzneitrunk. Der Minnetrank gehört in diese Reihe. Bei der Lektüre von 'Sir Tristrem' denkt der Leser zunächst eher an ein Tonicum oder auch Aphrodisiacum aus dem mittelalterlichen Kräutergarten als an einen Zaubertrank (wie bei Gottfried).

Dennoch kommt ihm auch in der *romance* eine zentrale Stellung zu. Die Episode findet sich genau in der Mitte des Werkes. Es fehlt zwar der bei Gottfried und auch in der Sage erkennbare gedankliche Duktus der Vorgeschichte hin zur krönenden Liebesvereinigung des Paares unter der Wirkung des Trankes. Außerdem wird der Minnetrank auf dem Boot als bedauerliches Versehen, als Unglücksfall geschildert. Die Wirkung des Trankes aber überschattet den gesamten zweiten Teil des Werkes. Sie währt bis zum Tode beider Liebender. Keine Macht der Welt kann sie trennen, und es gibt keinen Gelehrten, der sie richtig beschreiben könnte.

Daraus geht hervor, daß der Autor die Akzente des Geschehens in der Trankszene deutlich verlagert hat. Es geht ihm weniger um die Allgewalt der Liebe als um die Treue. Das kann anhand des Textes der Trankszene bewiesen werden, die sich in einem wichtigen Punkt von allen anderen Versionen unterscheidet. Der Hund Tristrems, Hodain, war nämlich dabei, als Tristrem und Ysonde den Trank zu sich nahmen. Bringwain setzte den Becher nieder und Hodain leckte ihn aus:

*An hounde þer was biside  
 þat was ycleped Hodain  
 þe coupe he licked þat tide  
 þo doun it sett Bringwain* (V. 1673-76)

Ein Hund war daneben  
 der Hodain hieß  
 Den Becher leckte er da aus,  
 als Bringwain ihn niedersetzte.

Das hört sich komisch, wenn nicht gar parodistisch an, ist aber wahrscheinlich nicht so gemeint. Der Dichter fährt nämlich fort: Sie liebten sich alle danach, und darüber waren sie froh. Diese

Aussage wird, wie bei dem *romance*-Dichter üblich, in der nächsten Strophe noch einmal wiederholt:

*þai loued wiþ al her miȝt  
And Hodain dede also*

Sie liebten sich mit all ihrer Macht,  
und Hodain tat ebenso.

Daraus ist zu entnehmen, daß Hodain ganz bewußt dem Liebespaar zugesellt wird. Er wirkt nunmehr wie eine Art Sinnbild oder Symbol der Treue, die fortan die Liebenden verbinden wird. In solcher Funktion ist der Hund im christlichen Mittelalter immer wieder verwendet worden. Wir finden oft einen weißen Hund zu Füßen von Eheleuten bzw. Liebenden, manchmal zu Füßen der Dame. Seine Funktion ist immer dieselbe: Versinnbildlichung der Treue. Nur in Form eines *Aperçus* sei angemerkt, daß der stumme Hund, der nicht bellen kann oder will, gemäß *Isaiah* 56, 10ff als Sinnbild der Treulosigkeit verwendet wird<sup>31</sup>. Sie werden sich daran erinnern, daß Hodain von Tristrem abgerichtet wird, nicht mehr zu bellen. Ich möchte aber nicht so weit gehen zu behaupten, daß auch darin ein Verweis auf Tristrens charakterliche Entwicklung zu sehen sei.

Ob Marke in 'Sir Tristrem' ebenfalls den Liebestrank zu sich nimmt (wie FRAPPIER meint)<sup>32</sup>, ist aufgrund des mitttelenglischen Textes nicht eindeutig zu erweisen. In der Hochzeitsnacht "tat Brengwain wie sie es geplant hatte" (*Brengwain... Dede as hye had þouȝt*, V. 1709). Sie brachte den Liebestrank, der in Irland zubereitet worden war, für Ysonde zum König: "*Sche tok þat loue drink, þat in Yrland was bouȝt for Ysonde to þe king*", (V. 1710-12). KÖLBING *allerdings* *beginnt in seiner Übersetzung mit 'For Ysonde' einen neuen Satz:*

*For Ysonde to þe king  
Brengwain to bed was brouȝt  
þat tide...*

An Ysondes Stelle wurde Brengwain

---

<sup>31</sup> "... they are all dumb dogs, they cannot bark; dreaming, lying down, lowing to slunber. Yea, the dogs are greedy, they can never have enough...", *Isaiah*, 56, 10 ff.

<sup>32</sup> J. FRAPPIER, "Structure et sens der Tristan: version commune, version courtoise", *Cahiers de Civiltazion Médiévale*, 6 (1983), 276.

zum König in das Bett gebracht  
zu der Zeit...

(p. 264)

Daß Brengwain selbst den Liebestrank zu sich nimmt, ist mehr als unwahrscheinlich. Daß aber Marke davon trinkt, findet sich auch in der Saga, deren Inhalt mit 'Sir Tristrem' im wesentlichen übereinstimmt.

Zur Klärung dieser Frage muß auch die nächste Strophe von 'Sir Tristrem' herangezogen werden. Nachdem Marke seine Liebesumarmung mit Brengwain beendet hatte, so heißt es da, ging Ysonde zu ihm ins Bett. Dann verlangte sie den Trank aus Irland (*"Of Yrland hye asked drink"*, V. 1719). Den Becher brachte sie (damit ist jetzt eindeutig Brengwain gemeint) ihr da. Aber Ysonde nahm den Trank nicht zu sich. Sie verschüttete ihn offenbar neben dem Bett (*"Biside hir sche lete it sink"*, V. 1722). Sie hatte den Trank Tristrem gegenüber nicht nötig, bemerkt dazu der Autor. Er erwähnt mit keinem Wort, daß sie Marke den Becher anbietet. Aber es wäre schon ein merkwürdiges und unlogisches Verhalten, wenn sie den Trank anforderte, nur um ihn zu verschütten. Eher könnte man annehmen, daß Marke zweimal den Liebestrank kredenzt bekommt, einmal von Brengwain und einmal von Ysonde selbst.

## 6. Der englische Charakter von 'Sir Tristrem'

In Anbetracht der Quellenlage ist hinsichtlich der Beurteilung und Wertung von 'Sir Tristrem' Zurückhaltung angebracht. Zahlreiche dunkle Stellen bereiten Verständnisschwierigkeiten oder lassen eindeutige Aussagen nicht zu. Aber wir finden so viele offensichtliche und untereinander stimmige Änderungen gegenüber der Stofftradition, daß wir von einer Tristan-Version eigenen Rechts und eigenen Charakters sprechen können.

Wenn ich mich scheue, den Prozeß der Transformation des Stoffes als Verbürgerlichung, *embourgeoisement* o.ä. zu kennzeichnen, so vor allem wegen der mit Begriffen dieser Art verbundenen Ambivalenz, genauer: ihrem Potential zur Irreführung. Die Geschichte der Tristankritik ist nicht zuletzt ein Streit um die Anwendbarkeit von Begriffen. Daher wird neuerdings verlangt,

die Verschiedenartigkeit der Tristan-Ideologeme (z.B. im Falle Gottfrieds) als textkonstitutiv anzusehen<sup>33</sup>.

Der mittlenglische 'Sir Tristrem' jedenfalls macht einen relativ geschlossenen, in sich stimmigen Eindruck, der sich kriteriell beschreiben läßt. Er steht zunächst einmal (abweichend von allen anderen Versionen des Stoffes) stilistisch und atmosphärisch in der Tradition der germanischen und altenglischen Dichtung. Dieser Eindruck ergibt sich nicht zuletzt durch die überreichliche Verwendung von Alliteration, alliterierenden Figuren und alliterierenden Formeln. Viele dieser Formeln gehen, wie KÖLBING gezeigt hat, auf *Lajamon* und die angelsächsische Dichtung zurück, gehören also zu einem gemeinsamen Fundus poetischer Versatzstücke. Jede einzelne dieser Wendungen bringt ein wenig Stimmung, Atmosphäre und Bedeutung aus dem ursprünglichen Kontext mit und bestimmt so den Charakter des neuen Bedeutungszusammenhangs. So ist z.B. das von Riesen erbaute Erdhaus<sup>34</sup>, in dem Tristrem und Ysonde leben, in der Saga eine Felsenhöhle, die heidnische Männer in uralten Zeiten mit großer Geschicklichkeit hatten ausbauen und zurichten lassen<sup>35</sup>. Der alt-nordische Dichter macht aus dem Ambiente der Höhle einen geradezu klassischen *locus amoenus* — mit allen Bestandteilen, die dem Topos von alters her zukommen<sup>36</sup>.

Der *romance*-Autor hingegen wandelt die Höhle zu dem aus angelsächsischen Dichtungen wohlbekannten *enta geweorc*<sup>37</sup>, Werk der Riesen. Die Beschreibung der Höhle hat sachliche und stimmungsmäßige Ähnlichkeiten mit der Behausung der Frau in der altenglischen Elegie "Klage der Frau": Hier wird das Waldleben allerdings als Verbannung, d.h. durchweg negativ beschrieben, während es von Tristrem und Ysonde heißt:

*þer hadde þai ioie ynouȝ*

(V. 2479)

Dort hatten sie Freude genug

---

<sup>33</sup> Vgl. ÜLLE ERIKA LEWES, *The Life in the Forest: The Influence of the St. Giles Legend on the Courtly Tristan Story*, *Tristania Monograph Series* (Chattanooga, Tennessee, 1978), pp. 28-52.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Nach KÖLBING, *Sir Tristrem*, p. 176.

<sup>36</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern, München, <sup>8</sup>1973).

<sup>37</sup> Vgl. MAXIMS. V-69; *Wanderer*, V. 87.

In der Elegie spricht die Frau monologisch über ihr Schicksal; Wald, Baumschatten, Erdhöhle (bzw. -saal) und Alter der Behausung finden sich als Ensemble ähnlich wie in "Sir Tristrem":

*Heht mec mon wunian on, wude bearwe  
under actreo in þam eorðscraefe.  
Eald is þes eorðsele, eal ic eom oflongad*<sup>38</sup>.

Es hieß mich der Mann wohnen im Baumwald  
unter einer Eiche in der Erdhöhle  
Alt ist dieser Erdsaal, ich bin von  
Sehnsucht verzehrt.

Alle die genannten Kriterien von 'Sir Tristrem' sind aber keine Spezifika dieses einen Werkes, sondern sind Gattungsmerkmale der mittelenglischen *romance*. Sie sind oft zum Erweis der "Englishness" dieser Gattung herangezogen worden, besonders von Autoren, die den mißverständlichen Begriff "Verbürgerlichung" vermeiden wollten. Zu den wesentlichen Kriterien nahezu aller mittelenglischen *romances* gehört eine aufs Lebenspraktische und Materielle ausgerichtete Ethik, Abneigung gegenüber allen theoretischen Spitzfindigkeiten und Theoremen, Vergleiche und Metaphern aus der Schicht der Handwerker und Kaufleute, nicht zuletzt aber eine durchweg männliche Perspektive, bei der Frauen und Liebesangelegenheiten zugunsten ritterlicher Kämpfe und Männerfreundschaften abgewertet werden.

Typisch dafür ist eine von Malory in den Text eingebrachte Stelle, die schlaglichtartig das Verhältnis Malorys und auch der mittelenglischen *romance*-Autoren zu Frauen beleuchtet. Arthur hat außer Guinevere seine besten Ritter verloren. Seine Trauer, so sagt er, gilt aber nur den Rittern der Tafelrunde — *for quenys I might have enoug* — "denn Königinnen könnte ich genug haben". Damit bin ich heute zu einem ganz ähnlichen Ergebnis gekommen wie bei meinem letzten Triester Vortrag am 7. Oktober 1988: Wir befinden uns bei dieser Literatur in einer Männerwelt, in der Frauen nur in bezug auf den Mann eine Funktion haben.

---

<sup>38</sup> 'The Wife's Lament', in: ROLF KAISER, *Medieval English* (Berlin, 1958), p. 89. Die Frau bezeichnet ihre Wohnung als *bitre burgtunas*, woraus die Bedeutung von *tun* im Zusammenhang klar wird. Es hat hier sicherlich nichts mit Neuenglisch *town* zu tun.