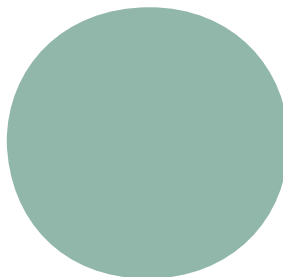


Heft 11/2014

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz



germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Isoldes Stimme

VON MIREILLE SCHNYDER

This paper delivers an analysis of Isolde's performance at Marke's court, concentrated on its thematization of the own <mediality> and its status as staging. Thus considered, Isolde's performance can be read as reflection on literary communication.

Die Geschichte von Tristan und Isolde, wie sie Gottfried von Strassburg erzählt, ist eine Geschichte der Liebesverfallenheit, der Bezauberung und der ins Verderben führenden Normbrüche, ist aber auch eine Geschichte der Kunst, der Verführung und der verzaubernden Normbrüche.¹

Hier soll ein ganz kleiner Ausschnitt nur aus diesem grossen und verwirrenden Werk vorgestellt werden, ein Ausschnitt, in dem nicht nur die Möglichkeiten der Kunst bedacht und ausgestellt werden, sondern auch eine Reflexion auf das eigene Arbeiten des Erzählers zu sehen ist.² Es geht um den Auftritt Isoldes am Hof ihres Vaters in Irland, nachdem sie von Tristan, der da unter falscher Identität zu ihrem Hauslehrer ernannt wurde, in verschiedenen Künsten aus- und weitergebildet wurde. Unter falscher Identität ist Tristan da, weil er am Hof seines Onkels Marke den den Zins einfordernden Iren Morolf, den Onkel Isoldes, im Zweikampf besiegt und getötet und damit die Abhängigkeit von Markes Reich von Irland aufgelöst hatte. Als Mörder Morolfs ist er so in Irland *persona non grata*. Wir begegnen also Isolde noch bevor sie Markes Frau ist, ja noch bevor um sie überhaupt geworben wurde; aber nachdem sie schon eine Ausbildung durch Tristan erhalten hat.

Isolde wird immer wieder einmal von ihrem Vater gerufen, um ihn allein oder seine Gäste zu unterhalten. Isoldes Auftritte sind ein akustisches und optisches Vergnügen und bewirken sowohl äusserliche, physische Begehrenslust wie innerliche, gedankliche Sehnsuchtslust: *ûzen und innerhalb der brust / dâ was ir lust gemeine* (V. 8048–8053):

1 Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach dem Text von FRIEDRICH RANKE neu hg., ins Nhd. übers. mit einem Stellenkommentar u. einem Nachwort von RÜDIGER KROHN, 3 Bde, Stuttgart 1980 (Universal-Bibliothek 4471–4473). Die Übersetzungen sind daraus übernommen.

2 Zu der immanenten Poetologie dieser Szene vgl. auch, unter dem Aspekt der Verbindung von Ästhetik und Erotik, MANFRED KERN: Isolde, Helena und die Sirenen. Gottfried von Straßburg als Mythograph, in: Oxford German Studies 29 (2000), S. 1–30, hier S. 16.

8048	<i>arme unde rîche</i>	Ob mächtig oder von geringerem Stande,
	<i>sî haeten an ir beide</i>	alle genossen
8050	<i>eine saelige ougenweide, der ôren unde des herzen lust.</i>	ihren beglückenden Anblick, das Vergnügen für Ohren und Herzen.
	<i>ûzen und innerhalp der brust dâ was ir lust gemeine.</i>	In ihrer Brust und auch außerhalb war ihre Freude ungeteilt.

Isolde trägt bei diesen Auftritten das vor, was sie von Tristan bis zur Vollkommenheit gelernt hat: die verschiedensten Künste, vor allem Stimmkünste. *Si sang in, si schreip und si las* (V. 8055). Sie sang, dichtete (was wohl hier mit dem schreiben für die Zuhörerschaft gemeint ist), und sie las vor. Im Text Gottfrieds wird dieser Auftritt Isoldes als ein synästhetisches Ereignis vorgestellt, bei dem das Gehörte sichtbar, das Gesehene hörbar wird (V. 8112–8131).

	<i>si sanc in maneges herzen muot offenlichen unde tougen durch ôren und durch ougen.</i>	Sie sang sich in viele Herzen, offen und heimlich, durch die Augen und die Ohren.
8115	<i>ir sanc, den s'offenliche tete beide anderswâ und an der stete, daz was ir sîeze singen, ir senftez seiten clingen, daz lûte und offenliche</i>	Ihr Gesang, den sie öffentlich dort und überall anstimmte, war ihr liebliches Singen, ihr angenehmes Saitenspiel, das laut und vernehmlich
8120	<i>durch der ôren künicrîche hin nider in diu herzen clanc. sô was der tougenliche sanc ir wunderlichiu schoene, diu mit ir muotgedoene</i>	durch das Königreich der Ohren ins Herz drang. Ihr heimlicher Gesang dagegen war ihre wundervolle Schönheit, die mit ihrem herrlichen Klang
8125	<i>verholne unde tougen durch diu venster der ougen in vil manic edele herze sleich und daz zouber dar in streich, daz die gedanke zebant</i>	heimlich und verborgen durch die Fenster der Augen in viele vornehme Herzen schlich und dort einen Zauber bewirkte, der die Gedanken sofort
8130	<i>vienc unde vâhende bant mit sene und mit seneder nôt.</i>	effing und fesselte mit Sehnsucht und Liebesschmerz.

Selbst das Haptische visualisiert sich in den die Saiten schlagenden blanken Händen, wobei gleichzeitig über die funktionalisierende Visualisierung diese

Hände (und damit durchaus Isoldes Körper) Teil des technischen Apparats des Akustischen (Teil des Instruments) werden.³

Die Auftritte tragen bei zur Hoffreude und sind Mittel der fröhlichen Unterhaltung. Dabei fallen Isoldes Vergnügen am Vortragen und die Freude der Rezipienten zusammen (V. 8056–8057):

und swaz ir aller vröude was, Und was sie alle erfreute,
daz was ir banekîe. war Erquickung für sie selbst.

Die Stimmkünste sind somit nicht nur als Formkünste im Sinne von Kunstfertigkeit gezeigt, sondern in ihnen transportiert sich auch das Vergnügen Isoldes an der Darbietung ihrer Fähigkeiten effektiv mit. Isolde wird über die geformte Stimme und den höfischen Körper wahrgenommen, das heisst sie ist für den irischen Hof Gesang und zum Instrument gewordener Körper.

Die über das Medium des Gesangs und der Musik sich konstituierende Isolde ist am irischen Hof jedoch fremd. Isoldes Lieder und Melodien (*notelîn*) könnten nicht fremder sein, sowohl in der Klangstruktur wie dem Sprachausdruck (V. 8058–8062):⁴

si videlte ir stampenîe, Sie fiedelte ihre Tanzweisen,
leiche und sô vremediû notelîn, Lieder und fremdartige Melodien,
8060 *diu niemer vremeder kunden* die fremdartiger nicht hätten sein
sîn, können,
in franzoiser wîse im französischen Stil
von Sanze und San Dinîse. von Sens und Saint-Denis.

Die mediale Fremdheit (sowohl sprachliche wie musikalische) bewirkt eine Fremdheit Isoldes selber: *diu sîeze Îsôt, diu reine* (V. 8054) wird zu *la dûze Îsôt, la bêle* (V. 8071).

Der Text vollzieht diese Verfremdung in der in das andere Klangsystem übersetzenden Wiederholung von Isoldes Nennung. Gleichzeitig ist mit dem Begriff der *notelîn* ein Notationssystem angesprochen, so dass die Fremdheit von Isoldes Gesang und Musikvortrag auch eine Fremdheit der Schrift ist. Der

3 Zu Isoldes Auftritt als Kunstwerk vgl. C. STEPHEN JAEGER: Cathedral Schools and Humanist Learning, 950–1150, in: DVjs 61 (1987), S. 569–616, hier S. 613.

4 Zu Herkunft und Art dieser fremden Noten vgl. den ausführlichen Stellenkommentar in: Gottfried von Strassburg: Tristan und Isolde, hg. v. WALTER HAUG / MANFRED GÜNTHER SCHOLZ, mit dem Text des Thomas, hg., übers. und kommentiert von WALTER HAUG, 2 Bde, Frankfurt a. M. 2011 (Bibliothek des Mittelalters 11,1/2 [Bibliothek deutscher Klassiker 192]), hier Bd. 2, S. 458–459 und S. 460. Die Bedeutung der Fremdheit und Neuheit hebt auch WILLIAM T.H. JACKSON hervor, vgl. W.T.H.J.: The Anatomy of Love. The Tristan of Gottfried von Strassburg, New York/London 1971, S. 179.

dieses Stimm-Wunder evozierende Text reflektiert seine eigene Medialität als Fremdes in dem Auftritt Isolde.

Isolde hat nun aber diese fremden Stimm-Techniken von Tristan gelernt. Die kleine mediale Verschiebung im öffentlichen Auftritt – was in dem irischen Kontext als Fremdheit wahrgenommen wird – wird zum Indiz einer die Sinnstrukturen der den irischen Hof bestimmenden Klang-Medien (Sprache und Musik) verdrängenden, zumindest irritierenden Beeinflussung. Es ist der genau darauf reflektierende Text Gottfrieds, der die im Kontext der höfisch unterhaltenden Kunstvorführung als bedeutungsloses, rein artifizielles Faszinosum gesehene Fremdheit zum Indiz einer Gefahr macht. In dem fremden Medium dieses die Hoffreude konstituierenden Vortrags wirkt der Todfeind.

Diese (mediale) Blindheit des irischen Hofes hat mit der Perfektion von Isolde Vortrag zu tun, der die mediale Vermittlung vergessen macht: Weil ihr Auftritt so perfekt ist, *wol unde wol und alze wol* (V. 8075), schlägt Isolde die Gedanken ihrer Zuhörer vollkommen in Bann (V. 8076–8079):

8075	<i>si sang ir pasturèle, ir rottrwange und ir rundate, schanzûne, refloit und folate wol unde wol und alze wol. wan von ir wart manc herze vol mit senelicher trahte. von ir wart maneger slachte gedanke und ahte vür brâht.</i>	Sie sang ihre Pastourelle, ihre ‘Rotrouenge’ und ihr Rondeau, Chanson, Refloit, und Folate über alle Maßen wunderschön, denn sie füllte viele Herzen mit Sehnsucht. Durch sie wurden viele Gedanken und Überlegungen ge- weckt.
------	---	---

Die über den Blick der Rezipienten zum Wunder werdende singende und höfisch inszenierte Isolde ist Anlass für Wunder-Gedanken eben dieser Rezipienten. Dabei entspricht die Qualität des Denkens der Zuhörer der Qualität des über die Inszenierung an Isolde sichtbar werdenden (V. 8080–8084):

8080	<i>durch sî wart wunder gedâht, als ir wol wizzet, daz geschiht, dâ man ein solich wunder siht von schoene und von gevuo- cheit, als an Îsôte was geleit.</i>	Sie regte sehr viele Betrachtungen an, wie es, wie Ihr genau wißt, gesche- hen kann, wenn man ein solches Wunder erblickt an Schönheit und Geschick, wie es sich in Isolde offenbarte.
------	---	--

So kommt es zu einem Spiegeleffekt zwischen dem, was medial (akustisch, optisch) fassbar wird und seiner Rezeption, in dem das Moment der Vermittlung verschwindet. Es wird aber nicht nur das Moment der medialen Vermittlung ausgeblendet (verspiegelt), sondern es wird auch deutlich, dass in der Mitte dieses Prozesses einer affizierenden Kommunikation etwas steht, was nicht rational erklärbar und begrifflich nicht klar fassbar ist: *wunder*. Dieser Mechanismus wird vom Erzähler als allgemeines Wissen in direktem Appell ans Lesepublikum des ›Tristan‹ konstatiert: *als ir wol wizzet, daz geschiht* (V. 8081).

Der hier beschriebene Vorgang erhält dadurch den Status einer grundsätzlichen Reflexion medialer Übertragungsvorgänge. Damit aber wird er auch zur Reflexion auf die literarische Kommunikation, in deren Perfektion die fremden *notelîn*, die Fremdheit der Schrift, vergessen gehen kann und sich die Illusion einer Unverstelltheit ergibt.

Das Problem für den Erzähler ist nun aber, wie er in diesen geschlossenen Spiegelungsprozess von Wunder im Medialen und Wundergedanke so eindringt, dass die sich darin konstituierende Wunder-Figur narrativ vermittelbar wird und aus dem Spiegelkabinett heraustritt. Die rhetorische Frage: *wem mag ich si gelîchen / die schoenen, saelderîchen* setzt genau da an (V. 8085–8093):

8085	<i>wem mag ich si gelîchen die schoenen, saelderîchen wan den Syrênen eine, die mit dem agesteine die kiele ziehent ze sich?</i>	Mit wem kann ich vergleichen das schöne, begnadete Mädchen außer mit den Sirenen allein, die mit dem Magnetstein die Schiffe zu sich ziehen?
8090	<i>als zôch Îsôt, sô dunket mich, vil herzen unde gedanken in, die doch vil sicher wânden in von senedem ungemache.</i>	Ebenso zog Isolde, meine ich, viele Gedanken und Herzen an, die sich ganz sicher fühlten vor Liebeskummer.

Dabei bleibt die theoretisch-methodische Reflexion zuerst noch im Allgemeinen: Das Problem stellt sich immer, wo eine so vollkommene mediale Darstellung (einer Frau) sich ereignet. Wem sind die Schönen, Begnadeten zu vergleichen?

Der Rückgriff auf den Vergleich, über den die Geschlossenheit des sich spiegelnden Wunders durch die Übertragung auf eine andere Ebene in eine logische Struktur des Dritten gebrochen wird (Logik des *tertium comparationis*), fokussiert nun die Funktion des Mediums in diesem Spiegelprozess. Der Vergleich mit den Sirenen, die mit dem Magnetstein die Schiffe anziehen, überträgt nicht nur den beschriebenen Rezeptionsprozess in eine mythische Szene von der Rationalität brechenden Kräften, sondern überträgt auch die in nächster Nähe inszenierte mediale Szene in eine schriftliterarisch tradierte Figur, deren

magisch-verhängnisvoller Mechanismus als vielfältig beschriebene Gefahr eines ganz fremden, fernen Stimm-Phänomens erscheint. Damit wird die Stimme Isoldes als Anderes, der *ratio* Entzogenes konstituiert; dies geschieht aber im Rückgriff auf die Schrifttradition. Das Nicht-Schriftliche ist Produkt der Schrift. Und darüber nun wird die Schrift – und mit ihr literarische Kommunikation – Thema.

Und so ist in diesen mythisierenden Vergleich eine genaue Analyse des Vergleichs der haltlosen Schiffe mit dem *muot* der Zuhörer eingefügt, eine Art legitimierende Allegorese des Erzählers, die deutlich macht, dass die Rezipienten-Gedanken erst da fokussierend sich bündeln, wo sie durch ein Medium (wie hier Isoldes Gesang – oder eben: Gottfrieds Text) in den anfangs beschriebenen Spiegelungskreis geholt werden (V. 8094–8105):

8095	<i>ouch sint die zwô sache, kiel âne anker unde muot,</i>	Zudem sind ein Schiff ohne Anker und Ver- liebtsein
	<i>ze ebenmâzene guot. si sint sô selten beide an staeter wegeweide, sô dicke in ungewisser habe,</i>	gut vergleichbar. Niemals bewegen sie sich auf geradem Wege. Häufig sind sie in einem unsicheren Hafen,
8100	<i>wankende beidiu an und abe, iündende hin unde her.</i>	schwanken auf und ab, werden von den Wellen hin und her geworfen.
	<i>sus swebet diu wîselôse ger, der ungewisse minnen muot,</i>	So treibt das vage Verlangen, die ungewisse Liebesehnsucht sie umher,
	<i>rehte als daz schif âne anker tuot</i>	wie es das Schiff ohne Anker auch tut,
8105	<i>in ebengêlicher wîse.</i>	ganz genau so.

Damit schliesst sich der über den Sirenenvergleich aufgebrochene Kreis des Wunder-Spiegelns neu. Jetzt aber ist der Rezipient des Textes von Gottfried, dessen Gedanken sich über die narrative Vermittlung fokussierend auf die auftretende Isolde lenken, mit eingeschlossen. Entsprechend nimmt der Text nach diesem kleinen Exkurs die Situationsbeschreibung fast wörtlich wieder auf, wenn auch in jetzt gefestigter Gewissheit. Hiess es direkt vor dem kleinen Einschub: *als zôch Îsôt, sô dunket mich, / vil herzen unde gedanken in* (V. 8090–8091), heisst es danach (V. 8106–8111):

<p>8110 <i>diu gevüege Îsôt, diu wîse, diu junge süeze künigîn alsô zôch sî gedanken in ûz maneges herzen arken, als der agestein die barken mit der Syrênen sange tuot.</i></p>	<p>Die kunstfertige, kluge Isolde, die liebliche junge Königin, zog so die Gedanken an aus vielen fest verriegelten Herzen, so wie der Magnetstein die Schiffe mit dem Gesang der Sirenen an- zieht.</p>
--	--

Dass im Vergleich Gottfrieds die Verführungskraft des Sirenen gesangs mit der Anziehungskraft des Magnetbergs verschränkt wird, ist ein Problem, das ich hier nicht verfolge.⁵ In der Addition der zwei mythischen Anziehungskräfte, die sich zwischen den zwei sie zitierenden Textstellen (V. 8087–8089 und V. 8110–8111) in ihrem Abhängigkeitsverhältnis chiasmisch verschränken, kann aber eine bewusste Funktionalisierung von Körper und Stimme Isoldes gesehen werden. Das mediale Geschehen wird zu einem mythischen Narrativ.

<p>8087 <i>wan den Syrênen eine, die mit dem agesteine</i></p>	<p>außer mit den Sirenen allein, die mit dem Magnetstein</p>
<p>8110 <i>als der agestein die barken mit der Syrênen sange tuot.</i></p>	<p>so wie der Magnetstein die Schiffe mit dem Gesang der Sirenen an- zieht.</p>

Im Vergleich mit dem Sirenen gesang ist der Gesang Isoldes in seiner Wirkung bedacht und darin dann auch ihre Schönheit: *sô was der tougenliche sanc / ir wunderlichiu schoene* (V. 8112–8131).⁶ Akustisches und Optisches werden im Effekt gleichgesetzt, in der Art und Weise des Wirkens aber nicht: Während das akustische Medium des Gesangs (oder: des vorgelesenen Textes) in seiner öffentlichen, allen zugänglichen Wirkung einen Eroberungsfeldzug durch das <Königreich des Ohrs> bis ins Herz ausführt (V. 8120–8121), schleicht sich das optische Medium (die inszenierte Körperlichkeit Isoldes, ihre Schönheit – oder denn auch: der sichtbare Text) in seinem <Gedankenklängen> (*muotgedoene*) als Dieb heimlich durch das Fenster der Augen ins Herz hinein (V. 8122–8131).⁷ Isoldes (und des Textes) *wunderliche schoene* fängt und fesselt da die Gedanken mit ihrem Zaubermittel. Dabei wird die Schönheit über das Epitheton *wunderlich* an die Rezipientenwahrnehmung gekoppelt und darüber definiert.

5 Vgl. zu dem (in seiner ambivalenten Wertung nicht unproblematischen) Sirenenvergleich sowie der Verbindung von Sirenen- und Magnetbergmythos KERN: Isolde, Helena und die Sirenen [Anm. 2], S. 11–16; MARTIN BAISCH: Faszination als ästhetische Emotion im höfischen Roman, in: Machtvolle Gefühle, hg. v. INGRID KASTEN, Berlin/New York 2010 (TMP 24), S. 139–166, hier: S. 152–157; HAUG/SCHOLZ: Stellenkommentar [Anm. 5], Bd. 2, S. 460–463.

6 Vgl. das Zitat der Textstelle oben.

7 Dass über den Vergleich Hörbares und Heimliches in den Blick kommt vgl. KERN: Isolde, Helena und die Sirenen [Anm. 2], S. 13–14.

Damit wird nochmals deutlich, wie dieses Isolde-Wunder vom Wunder-Sehnen und Wunder-Denken der Rezipienten nicht zu trennen ist. Rezipienten sind aber in diesem Fall nicht nur die intradiegetisch anwesenden Zuhörer, sondern alle, die die Beschreibung lesen/hören – also auch wir.

Heft 11/2014 – Aus dem Inhalt

MIREILLE SCHNYDER
Isoldes Stimme

MARTIN LUGINBÜHL
Textsortengeschichte(n) als Kulturgeschichte

MAGNUS WIELAND
Sechs kurze Gedanken und ein Datum

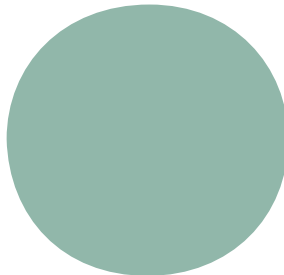
SARINA TSCHACHTLI
Leichen und Lungen. Prekäre Körper in Andreas Gryphius'
«Catharina von Georgien»

ROSMARIE ZELLER
Robert Walser und die Schweizer Literatur

HAIHUA LEI
«Ich kann nur in den untern Regionen atmen». Die Freiheits-
problematik in Robert Walsers «Jakob von Gunten»

JANINE RUFENER
Wer läutet. Quellenkritische Untersuchung zu Thomas Manns
«Der Erwählte»

Germanistik in der Schweiz



ISBN 978-3-033-04861-4



9 783033 048614 >