

Newcastle University e-prints

Date deposited: 10th May 2011

Version of file: Author's pre-print

Peer Review Status: Peer reviewed

Citation for item:

Lähnemann H. (2007) [Leich, Lied und Leise. Singen im Tristan](#). In: Vollmann-Profe, G., Dietl, C., Gerok-Reiter, A. and Huber, C. (eds.) *Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 179-191.

Further information on publisher website:

<http://www.degruyter.de>

Publisher's copyright statement:

This is the pre-print version of a chapter that was published by Max Niemeyer Verlag/De Gruyter, 2007, and is posted here with their permission.

Information about the definitive version of this book is available from:

<http://www.degruyter.com/cont/fb/li/detailEn.cfm?id=IS-9783484108103-1>

Always use the definitive version when citing.

Use Policy:

The full-text may be used and/or reproduced and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not for profit purposes provided that:

- A full bibliographic reference is made to the original source
- A link is made to the metadata record in Newcastle E-prints
- The full text is not changed in any way.

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

**Robinson Library, University of Newcastle upon Tyne, Newcastle upon Tyne.
NE1 7RU. Tel. 0191 222 6000**

Leich, Lied und Leise. Singen im ›Tristan‹

Der ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg ist ein Roman über die Liebe in allen ihren Widersprüchlichkeiten. Walter Haug hat eloquent und vehement dafür plädiert, sich der Spannung, die dabei zwischen Reflexions- und Handlungsebene aufscheint, zu stellen und ihr interpretatorisch standzuhalten.¹ Liebe wird auf den verschiedenen Romanebenen reflektiert und von ihr wird erzählt, aber auch auf besondere Weise gesungen. Wenn Tristan als Autor des *edelen leich Tristanden* gepriesen wird (v. 19201),² rücken die Produktions- und Figurenebene so eng zusammen wie an keinem anderen Punkt des Romans. Es ist kein Zufall, daß dies im Gesang geschieht. Schon bei Marie de France heißt es, daß Tristan selbst einen *lai* über sein Schicksal gemacht habe, aber bei Gottfried wird dies vom einmaligen Hinweis zur grundsätzlichen Struktur: Mit den Leichs der Figuren durchzieht ein musikalisches Bezeichnungs- und Wertesystem den Roman, das den Gesangsvortrag ebenso wie die referierten Inhalte umfaßt.³ Dieses System möchte ich untersuchen; nach einer Vorbemerkung zur Liedterminologie Gottfrieds verorte ich zuerst das Musizieren im Bildungsweg der Protagonisten. Auf dem Hintergrund des dabei entwickelten höfischen Musikideals wird dann die Bedeutung des einzigen Liedzitats des Romans, des Leisenincipits *In gotes namen varn wir* (v. 11533), intertextuell diskutiert. Von dort aus sollte dann abschließend deutlich werden, warum die Leichnennungen eine solche strukturbildende Funktion entwickeln.

Ich beginne mit einer terminologischen Vorbemerkung zu *liet*. Die Sonderstellung der 20 Leich-Belege wird daran deutlich, daß Gottfried *leich* als einzigen deutschen Gattungsbegriff einsetzt.⁴ Den Begriff *liet* verwendet er als Simplex nur zweimal, jeweils in uneigentlicher Bedeutung. Bei Tristans erstem Auftreten erstaunt sich der gesamte Hofstaat Markes unermüdlich darüber, wie höfisch er sei: *si triben niwan daz eine liet:/ Tristan, Tristan li Parmenois,/ cum est bêâs et cum cûrtois* (v. 3362ff). Das Urteil über Tristan ändert sich rasch. Der Hof verurteilt ihn als Aufsteiger. Als er sich bei Marke darüber beklagt, sagt dieser warnend zu ihm, er

¹ Walter HAUG: Erzählung und Reflexion in Gottfrieds »Tristan«, in: Der »Tristan« Gottfrieds von Straßburg. Symposion Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000, hg. v. Christoph Huber u. Victor Millet. Tübingen 2002, S. 281–294.

² Zitate und Verszahlen nach Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold. Hrsg. von Friedrich RANKE. Dublin/Zürich 1930. Längenkennzeichen nach dem e-Text, den Paul Sappler für das Tristan-Wörterbuch erstellt hat.

³ Der Themenbereich Musik ist für Gottfried breit untersucht, aber das Hauptaugenmerk lag von germanistischer Seite fast durchgängig bei den Äußerungen über Musik in der Exkursebene und bei der Klangqualität des Gottfriedschen Textes. Stellvertretend seien nur die beiden neuesten Arbeiten genannt: Anna SZIRÁKY: Éros - Lógos - Musiké. Gottfrieds »Tristan« oder eine utopische renovatio der Dichtersprache und der Welt aus dem Geiste der Minne und Musik? (Wiener Arbeiten zur Germanischen Altertumskunde und Philologie 38), Bern u.a. 2003, und Béatrice KROPF: Musik zur Darstellung von Emotionen im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg, in: Unmitte(i)lbarkeit. Gestaltungen und Lesbarkeit von Emotionen (Schriften zur Symbolforschung 15), hg. v. Paul Michel, Zürich 2005, S. 377–395.

⁴ Auflistung aller Stellen, an denen musikalische Termini verwendet werden, bei Martin van SCHAIK: Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg, in: Lambertus OKKEN: Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 58), Bd. 2. Amsterdam 1985, S. 163–224.

solle sich nicht von der Meinung dieser Leute abhängig machen. Nur wer ihre Zustimmung suche, müsse sich ihnen anbequemen: *wellest aber von bæser diet/ ungehazzet sîn, sô sing ir liet* (v. 8411f).

Liet ist bei Gottfried also schon »das alte Lied«, um nicht zu sagen »die alte Leier«, und es ist tendenziell eine kollektive Angelegenheit. Das wird deutlich bei den *michel sigeliet* (v. 7099), die das am Ufer versammelte Volk nach dem Sieg über Morolt anstimmt; es ist die gleiche Gruppe, die hier tatsächlich singt, aber auf den Jubel wieder die Angriffe folgen lässt. So hat auch das Siegeslied Teil an dem negativen Klang des *liet*. Anders besetzt sind nur die beiden auf Tristan bezogenen Belege, die jeweils durch Adjektive positiv gewertet sind. Sein *fremdez jagetliet* (v. 3224) gehört zu Tristans *ars venandi*. Seine *höfschen liedelîn* (v. 19211), die auch durch die Verkleinerungsform von dem allgemeinen *liet* abgesetzt werden, führen ihn dann am Hof zu Karke als Künstler ein.

Die Belege für *liet* machen deutlich, wie genau Gottfried mit der affektiven Umbelegung von Begriffen und ihrem metaphorischen Gehalt arbeitet; für eine Analyse des Singens im ›Tristan‹ sind sie aber darum gerade nicht weiterführend. Dazu soll zuerst die Einbettung des Musizierens der Protagonisten in ihre Erziehung betrachtet werden, da hier die wissenssystematische Verankerung innerhalb des Romans deutlich wird. Dabei zeigt sich, daß Gottfried im ›Tristan‹ systematisch die Musikpraxis von einer geistlichen Grundlegung der *ars musica* ablöst. Daß dies nicht eine Frage der Stofftradition oder der Erzählelemente ist, läßt sich aus den Abweichungen gegenüber Thomas bzw. dem Handlungsverlauf der ›Tristram-Saga‹ erkennen und durch die bildliche Interpretationen der gleichen Stellen. Dafür habe ich stellvertretend zwei Bildzyklen gewählt: die früheste vollständige Illustration von Gottfrieds Roman in der Münchner Handschrift M¹ und die auf Thomas beruhende Serie der Kacheln aus der Abtei Chertsey.⁶

Die Stellen, an denen Gottfrieds weltliche Wendung der Musikpraxis besonders deutlich wird, sind die Jugendgeschichten der Protagonisten, denn hier wird der Erwerb der musikalischen Fähigkeiten demonstriert, mit deren vollendeter Beherrschung sie im weiteren Romanverlauf hervortreten. Gottfried gestaltet diese Lernprozesse deutlich eigenständig gegenüber dem Erwartungshorizont der Artes-Studien und der Stofftradition. Tristans Erziehung wird von seinem Pflegevater Rual verantwortet, ohne daß eine wissensvermittelnde geistliche Institution oder eine klerikale Lehrerfigur genannt wird, wie der Abt im ›Gregorius‹ Hartmanns von Aue. Aus dem, was später über Tristans Fähigkeiten gesagt wird, geht hervor,

⁵ Staatsbibliothek München, Cgm 51, f. 15^v, benutzt in der Faksimile-Ausgabe: Gottfried von Strassburg, Tristan und Isolde. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim, hg. v. Ulrich Montag und Paul Gichtel, Stuttgart 1979 (Literatur zur Handschrift zusammengestellt im ›Marburger Repertorium‹, <http://cgi-host.uni-marburg.de/~mrep/beschreibung.php?id=341>).

⁶ Roger Sherman LOMIS: Illustrations of Medieval Romance On Tiles From Chertsey Abbey, Illinois 1916. Die seit dem Katalog der Tristan-Bildzeugnisse (In: Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst (MTU 50), hg. v. Norbert H. OTT, München 1975, S. 140–174) erschienene Literatur wurde ergänzt von Michael CURSCHMANN: Images of Tristan, in: Gottfried von Straßburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium, hg. v. Adrian Stevens und Roy Wisbey (Arthurian studies 23), Cambridge 1990, S. 1–17.

daß er den Inhalt des Triviums beherrscht: er kann lateinisch sprechen und auch *guot latîne* (v. 3692) singen, so daß erwartbar wäre, daß er innerhalb der *septem artes* zum Quadrivium, das dann auch die Musik als intellektuelle Kunst umfaßte, fortgeschritten wäre. Die *Saga* setzt das voraus, wenn es heißt, daß Tristan zuerst die sieben freien Künste lernt und auf deren Grundlage Sprachen und sieben Saiteninstrumente.⁷ Diese selbstverständliche Grundlegung der musikalischen Fähigkeiten in der Wissenschaft und damit im geistlichen Bereich, zeigt etwa die Darstellung Davids mit dem Psalterium als Körper als Vorsatzblatt zu einer lateinischen Handschrift.⁸ Die einzelnen Saiten des Instruments und die anderen Bildelemente werden geistlich ausgelegt: Musik soll als Teil der Philosophie auf die Theologie vorbereiten. Bei Gottfried dagegen lernt Tristan die Saiteninstrumente nicht als Teil der *musica speculativa*, sondern auf einer siebenjährigen Bildungsreise direkt vor Ort zusammen mit den Sprachen: *mich lêrten Parmenîen/ videln unde symphonîen;/ harpfhen unde rotten/ daz lêrten mich Gâlotten,/ zwêne meister Gâloise;/ mich lêrten Britûnoise,/ die wâren ûz der stat von Lût,/ rehte lîren und sambjût.* (v. 3675–3682), erklärt er gegenüber Marke.

Die klerikale Grundlegung, über die eine Erschließung weiterer Wissensschätze erst möglich ist, wird in den Hintergrund gedrängt bzw. negativ besetzt: *der buoche lêre und ir getwanc/ was sîner sorgen anevanc* (v. 2085f). Die darauf folgende Ausbildung in *hovespil* (v. 2121), das ritterliche Übungen, Sprachen und Musik umfaßt, wird dagegen mit glanzvollen Details ausgeführt. Diese Doppelausbildung kommentiert der Erzähler mit dem Oxymoron vom *arbeitsæligen* Tristan (v. 2130). Die Neubildung Gottfrieds verbindet die *sælde* seiner vollendeten Erscheinung und seines glanzvollen Auftretens mit der *arbeit* der geistlich-geistigen Ausbildung, von der die Musik dissoziiert wird. Daß Gottfried hier Neuland betritt, wird deutlich, wenn man die Münchner Handschrift anschaut: der Illuminator und derjenige, der dessen Darstellungen beschriftete, setzen gegen Gottfried die Musik wieder in die geistliche Ausbildung ein. Die Kindheit Tristans ist auf f. 15^v in drei Registern dargestellt; sie beginnt mit der Taufe und endet mit der Entführung durch die norwegischen Kaufleute, die das vollkommen ausgebildete Kind mitnehmen.

Im mittleren Register sind in einem Simultanbild drei Stufen von Tristans Ausbildung festgehalten: Lesen, körperliche Ertüchtigung, Musik. Links beugt sich Tristan mit einer ganzen Gruppe von jugendlichen Personen zu einem Leseput vor, auf dem ein Foliant mit den Ausmaßen einer liturgischen Handschrift liegt. Tatsächlich liest er darin links das Initium des ersten Psalms *Beatus vir* und rechts die Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus*.

⁷ Kapituli 17: Tristan lernt *sjau hövuðlistum* und *sjau strengleika*, zitiert nach *Tristrams saga ok Ísöndar*, hg. v. Peter Jorgensen, in: *The Tristan legend* (Norse romance 1), hg. v. Marianne E. KALINKE, Cambridge 1999, S. 23–226, hier S. 50.

⁸ Eröffnungsminiatur zum Psalterkommentar des Petrus Lombardus. WLB Stuttgart, Cod. theol. et phil. fol. 341, f. 1^r, vgl. Annegret BUTZ: *Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, Teil 2: *Verschiedene Provenienzen*, Stuttgart 1987, Nr. 62 und *Stuttgarter Zimelien*. Württembergische Landesbibliothek. Aus dem Schätzen der Handschriftensammlung, hg. v. Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart 1985, Nr. 11.



Hier wird nicht die Privatausbildung eines Wunderknaben vorgeführt, sondern eine typisch klösterliche Schülergruppe, die am Psalter Latein und an der Liturgie singen lernt. Die Darstellung von Tristans Ausbildung zwischen Psalter und Harfe greift wie selbstverständlich die Parallele zu David auf. Dessen Darstellung als Harfenspieler in der Initiale des ersten Psalms ist eines der gängigsten Darstellungsmodelle des Mittelalters.⁹ Gottfried hatte zu dieser Parallelisierung keinen Anstoß gegeben, ja er versuchte an all den weiteren Punkten von Tristans Karriere, die eine Parallele zu David erlauben würden, etwa von Morolt- und Goliath-Kampf, alternative Motivierungen zu finden – wohl nicht zuletzt, um den ungewünschten Vergleich mit David als Ehebrecher zu vermeiden oder um von vornherein eine andere Deutungslinie angelegt zu haben.

Das gilt auch für nächste Station auf Tristans Weg, die wieder Musik mit höfisch-weltlichen Künsten koppelt: Die Aufnahme an Markes Hof erwirbt er sich bei dem Bast mit seiner *ars venandi* und mit seiner *ars canendi*. Als er richtig einen vom Harfner vorgetragenen Leich identifiziert, selbst zwei Leichs vorträgt und auf Nachfrage zeigen kann, daß er weitere Musikformen, Vortragsprachen und Instrumente beherrscht, ernennt ihn Marke zu seinem persönlichen Harfner.



Eine Kachel der Tristan-Serie¹⁰ läßt ihn darum auch vor Marke nach dem Darstellungsschema des jungen David vor dem schwermütigen König Saul auftreten. Die Kachel gestaltet die in der *version courtoise* geschilderte Situation, daß Marke Tristan bittet, ihm das Einschlafen durch Musik zu erleichtern. Das läßt Marke als melancholisches Pendant zu Saul erscheinen, denn der *effectus* der *ars musica*, Sorgen zu lindern und böse Gedanken

zu vertreiben, wird seit Boethius in den Musiktraktaten am Beispiel Davids vor Saul erläutert.¹¹ Bei Gottfried sind die Akzente aber verschoben: Marke suggeriert nach einem Lob für die Erziehung, die Tristan genossen hat, Leichs als abendliche

⁹ Hugo STEGER: David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bild Darstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts, Nürnberg 1961 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6)

¹⁰ LOOMIS, Nr. 4; erhalten u.a. als Einzelstück in Oxford, Ashmolean Museum.

¹¹ Antiker und biblische Beispiele für die *effectus musicae* werden seit dem frühen Mittelalter zusammengestellt; einen Überblick anhand der populären Schrift *Complexus effectuum musicarum* des Johannes Tinctoris (um 1475) mit gibt Reinhold HAMMERSTEIN: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern 1962, S. 139ff.

Unterhaltung, sollte Tristan nicht schlafen können: *dîne leiche ich gerne hoeren sol/ underwîlen wider naht, / sô dû doch niht geslâfen maht* (v. 3648). Gottfried bietet also wieder alternative Deutungsmuster zu einer für das mittelalterliche Publikum naheliegenden Davidparallele. Musik wird nicht geistlich-therapeutisch eingesetzt, sondern als höfische Unterhaltung.



Blickt man nun auf Isoldes Ausbildung, wird noch ein zweites Motiv dafür deutlich, die Musikausbildung aus dem geistlichen Kontext zu lösen: Die *ars canendi* wird dadurch frei als Analogie zur *ars amandi*. Tristans Weg zu Isolde ist als Weg zur Minne über die Musikerziehung geschildert. Auch bei Isolde ist die geistliche Ausbildung so weit wie möglich zurückgedrängt. Es wird erwähnt, daß sie bereits die notwendigen Wissensgrundlagen durch einen *pfaffen*, den Hofkaplan ihrer Mutter, erhalten habe (v. 7696–

7727), die eigentliche Bildung, bei der unter dem Stichwort der *moraliteit* (v. 8004, 8008 und 8019) Wissen, Musik und Verhalten zur höfisch vollkommenen Synthese geführt werden, geschieht aber durch Tristan in seiner Rolle als Spielmann Tantris.¹²

Der Erzähler faßt den Effekt dieser Erziehung in einem von Gottfried neu entworfenen, an die heidnisch-antike Mythologie anknüpfenden Bild zusammen: Isolde wird wegen ihrer Musikkünste als Sirene beschrieben, die mit ihrem Gesang die Männer anlockt, die an ihr wie an einem Magnetberg zerschellen (v. 8085–8131). Mit dem Abschluß der Ausbildung Isoldes sind die beiden Protagonisten auf gleichem musikalischen Stande: sie verfügen über eine intellektuell fundierte, aber höfisch ausgeformte Sangeskunst. Von dort an sind die musikalischen Elemente jeweils auf sie beide als Paar bezogen. Ihr gemeinsames Musizieren in der Minnegrotte ist der Höhepunkt einer Entwicklung, die in ihrer Ausbildung angelegt war. Die Illustration der Münchner Handschrift macht das deutlich, wenn die Unterrichtssituation bereits in ein Duett verwandelt erscheint; auch bei der Fliese aus der Abtei Chertsey wirkt die gemeinsam gehaltene Harfe als Vorgriff auf die unmittelbare Liebesbegegnung Tristans und Isoldes.¹³

Wenn Gottfried also das musikalische Geschehen von seinem klerikalen Hintergrund ablöst, wirkt das Zitat der Leise *In gotes namen varen wir* inkongruent, denn die beiden vollkommenen Musiker Tristan und Isolde sind nicht innerhalb einer Stufenfolge geistlicher Musik einordenbar. Es ist vielmehr ein ironisches Zitat mit Verweis auf heldenepische Kreuzzugsschilderungen. Um zu verdeutlichen, welchen Assoziationsraum die Leise aufruft, skizziere ich zuerst, wie sie als volkssprachige Liedform in anderen Romanformen eingebettet ist. – Die Antwort mit dem Ruf *kyrieleis* ist eine der ältesten Formen, in denen Laien am liturgischen Geschehen teilnehmen können. Bereits im 10. Jahrhundert ist eine Responsionsform mit volkssprachigen Elementen für unterschiedliche Gruppen bezeugt. Der Bericht zur Inthronisation des Prager Metropoliten im Jahre 973 schildert, wie der Klerus

¹² Vgl. die Abbildung LOOMIS, Nr. 21: Tristan unterrichtet Isolde im Harfenspiel.

¹³ Cgm 51, f. 46^v, 3. Register.

das ›Tedeum‹ anstimmt und die Adligen mit einer rudimentären Leise antworten: *Christe keinado, kirie eleison und die hallicgen alle helfuent unse, kyrie eleison.*¹⁴ Das Volk stimmt schließlich mit der tschechischen Form des Rufs *Kyrieleis* ein und zeigt damit die Leisen als ein internationales, volkssprachliches Phänomen. Als paraliturgische Form hält sich die Leise bis ins Spätmittelalter, ja durch die Aufnahme der Leisen in das Liedrepertoire der Reformation über diese hinaus.

Solche responsorischen Gesänge sind für Wallfahrten, Kreuz- und Geißlerzüge bezeugt. Als Ausdruck von Laienfrömmigkeit können sie polemisch gegen die höfisch-weltliche Liedkultur gesetzt werden, wenn etwa Hugo von Trimberg im ›Renner‹ festhält:

*Der leien leisen durch tiutschiu lant
Sint einveltic und doch baz bekant
Denne manic kunst, ûf die geleit
Ist grôziu kost und arbeit. (v. 11121–24)*¹⁵

Aus dieser herablassenden Würdigung wird deutlich, daß die Leise als ein von der Kirche sanktionierter, kollektiver Frömmigkeitsvollzug gesehen wird, der auf schlichte Weise Anteil an der sonst dem Klerus vorbehaltenen geistlichen Liedkultur der Liturgie mit ihren Sequenzen und Hymnen gibt. *In gotes namen faren wir* paßt genau in dieses Profil:¹⁶ die Singenden bitten um das Geleit Gottes auf der Fahrt in das Heilige Land, indem sie an das dort befindliche Grab Christi erinnern. Die ursprünglich einstrophige Form muß aus späteren Aufzeichnungen erschlossen werden:

*In gotes namen faren wir,
sîner genaden gern wir,
nu hilf uns die gotes kraft
und das heylig grab,
da got selben inne lag,
Kyrieleis.*¹⁷

Im Cgm 444 folgt dann eine Petrusstrophe und auch die anderen vollständigen Notationen zeigen die Flexibilität der Form. Die Melodieaufzeichnung in einem Druck von 1536¹⁸ läßt z.B. auf das erste Kyrieleis noch weitere Formeln folgen, bevor ein zweites Kyrieleis die Melodie beschließt. Das melodische Material beruht auf der Weihnachtssequenz *Grates nunc omnes*, die auch die Vorlage für die Weihnachtsleise *Gelobet seist du, Jesu Christ* bildete. Daß die in der Münchner Hand-

¹⁴ Annalen des Cosmas von Prag zum Jahr 967, Lib I, cap. XXIII (45,20–46,1): *Ut ventum est metropolim Pragam, iuxta altare sancti Viti intronizatur ab omnibus, clero modulante »Te Deum laudamus«, dux autem et primates resonabant »Christe keinado, kirie eleison und die hallicgen alle helfuent unse, kyrie eleison et caetera« simpliciores autem et idiotae clamabant »Krlessu« ter, zitiert nach: MGH SS NS 2, hg. v. Bertold BRETHOLZ, 1923. Zur Leise allgemein vgl. mit neuerer Literatur Volker MERTENS: Leisen und Rufe, in: MGG², Bd. 5 (1996), Sp. 1075–1078.*

¹⁵ Hugo von Trimberg: Der Renner, hg. v. Gustav EHRISMANN, Bd. 2, Tübingen 1909.

¹⁶ Johannes JANOTA: ›In gotes namen varen wir‹, in: VL², Bd. 4 (1982), Sp. 371–372, und ders.: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter (MTU 23), München 1968, S. 234, 239, 242.

¹⁷ Staatsbibliothek München, Cgm 444, f. 13 (1422), zitiert nach: Philipp WACKERNAGEL, Das deutsche Kirchenlied, Bd. 2, Leipzig 1867, Nr. 678.

¹⁸ Aus H. Finck: Schöne außerlesene Lieder, Nürnberg 1536, zitiert nach: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen bearb. v. Wilhelm BÄUMKER, Bd. 1, Freiburg 1886, Nr. 259.

schrift bezugte kürzere Form ursprünglich ist, zeigt auch die Parodie. Ein Anonymus dichtete im 15. Jahrhundert auf eine offensichtlich allseits bekannte kurze Version:

*In gotes namen faren wir,
Der wein ist pesser dann das pier.
So helfe uns das grösser was,
Do der pesser wein in was.
So trinck wir alle dester pas,
Kyrieleison.¹⁹*

Vortragsform und Inhalt prädestinierten Leisen zum Aufbruchssignal bei Kreuzzugsschilderungen. In dieser Funktion sind in einer erstaunlichen großen Anzahl von epischen Stoffen Leisen mit Bezug auf das Heilige Land bezeugt; außer *In gotes namen varen wir* gehören dazu die sich teilweise mit dem Text überschneidenden Leisen *Christ, du bist mild und gut, hilf uns durch dein heilig blut* und eine Leise, die direkt mit der Zeile *Nun helf uns das heilig grab* einsetzt.²⁰ Eine ganze Palette von Erwähnungen bietet der Herzog Ernst-Stoff, der in den meisten seiner Formen zwar erst später aufgezeichnet ist als Gottfrieds ›Tristan‹, aber in seinen Strukturen und darin, wie diese inszeniert werden, auf ältere mündliche und schriftliche Überlieferung verweist. Die Orientfahrt des exilierten Herzogs, die Jerusalem mit einschließt, wird auch auf andere Adelige übertragen. Ein Beispielpaar aus dem ›Herzog Ernst D‹, der als höfische Fassung des 13. Jahrhunderts Gottfrieds Roman am nächsten steht, zeigt deutlich die starke Funktionsgebundenheit der Kreuzfahrerleisen.²¹ Dort singen Ernst und seine Begleiter bei der Einschiffung ins Heilige Land gemeinsam (*alle*) und laut (*mit schalle*) *nu helf uns das heilig grab* (v. 2287–2294); bei der Ankunft landen sie unter Leisengesang über das Blut Christi (v. 4486–4499). Die Leisen stützen die Darstellung der Fahrt ins Heilige Land als von Gott sanktionierte *causa iusta*.

In einer interessanten frühen Abwandlung, die diese Funktion bereits voraussetzt, zeigt sich das Leisenincipit im um 1300 entstandenen ›Dukus Horant‹: Der Dänenherzog Horant, berühmt wegen seiner Sangeskunst, wird von König Etene als Werbungshelfer ausgesandt zur griechischen Prinzessin Hilde. Die Leise wird bei dem Aufbruch in den Orient nach dem tränenreichen Abschied vom König zitiert:

*si vuren al gerichte uf das wilde mer, Horant unde sin geselen, ein gros kreftiges her.
Horant hup uf unde sank, das es durch die wolken klank. er sank ime also lute
»nu kome uns der ze trost an diseme tage hoite, der die juden uf deme mer erlost.
in gotes namen varn wir. siner genaden gern wir.«
da begunde er also lute und also suze singen, das di mermine zume schife begunde ale dringen.
(F 51,6–7 und 52,1)²²*

¹⁹ Staatsbibliothek München, cgm 5249/46c (Tegernsee, um 1500), zitiert nach: Friedrich GENNRICH, *Mittelhochdeutsche Liedkunst*, Darmstadt 1954, S. X und 4f.

²⁰ Johannes JANOTA: ›Helf uns das heilige grab‹, in: VL², Bd. 3 (1981), Sp. 371–372, und Arthur HÜBNER: *Die deutschen Geisslerlieder. Studien zum geistlichen Volksliede des Mittelalters*, Berlin / Leipzig 1931, S. 235–242.

²¹ Herzog Ernst D (wahrscheinlich von Ulrich von Etzenbach), hg. v. Hans-Friedrich ROSENFELD (ATB 104), Tübingen 1991.

²² Dukus Horant, hg. v. Peter F. GANZ, Frederic NORMAN und Werner SCHWARZ (ATB Erg. 2), Tübingen 1964; vgl. Manfred CALIEBE: *Dukus Horant. Studien zu seiner literarischen Tradition (Philologische Studien und Quellen 70)*, Berlin 1973, S. 52.

Der Verweis auf ein seefahrtgeeignetes Ereignis der jüdischen Geschichte, die Rettung der Juden aus dem Roten Meer, tritt hier an die Stelle der Berufung auf das heilige Grab, das heilige Blut und das Kyrieleis. Gerade in dieser Abwandlung wird die Essenz der Leise deutlich: sie steht für Rettung aus Seenot bei gefährlicher Mission Richtung Orient.

Dieser präzise Erwartungshorizont der Leisenverwendung lässt sich wieder auch in der Parodie fassen. In der ›Wiener Meerfahrt‹ vom Ende des 13. Jahrhunderts geht eine Schar betrunkenener Wiener mit dem Ziel Akkon auf eine imaginäre Schiffsreise ins Heilige Land:

*von des wînes sûzikeit
wurden sî sô gar gemeit
und des mûtes alsô vrô,
daz sie wânten alle dô,
si wêren iezû an dem mer.
si liezen allen herzen sêr
und sîngén vil schône
in einem lûten dône
ûf der louben offenbâr
ir leisen, daz ist wâr:
»in gotes namen vare wir!« (v. 271–281)²³*

Die Grundkonstellation der Leise als kollektiver Laiengesang wird also durch den Einsatz in der Helden- und Brautwerbungsdichtung spezifisch ergänzt. Mit dem Liedincipit wird nicht nur die Leise, sondern gleichzeitig der Einsatzbereich einer gefährvollen, exotischen und gottgefälligen Unternehmung abgerufen. Die frühen Umdeutungen und Varianten zeigen, daß schon vor den schriftlich faßbaren Formen mit einer festen Publikumserwartung auf diesen Funktionszusammenhang hin zu rechnen ist; die Anspielungen funktionieren nur dann, wenn die Leise schon länger als Aufbruchlied verwendet wurde. Für den ›Tristan‹ bedeutet das: auch wenn die Leise hier zum ersten Mal schriftlich bezeugt ist, kann trotzdem mit einem Vorverständnis für die Leise und für die Art ihres Einsatzes beim Publikum gerechnet werden.

Das wird auch deutlich, wenn man innerhalb des ›Tristan‹ eine andere Meerfahrt-episode vergleicht. Als Kurwenal von den Entführern Tristans nur mit einem Brot und einem Ruder in einem kleinen Boot ausgesetzt wird, betet er zu Gott um Hilfe bei der Bewältigung der Seefahrt. Darauf heißt es bestätigend: *in gotes namen fuor er dan* (v. 2370). Hier erscheint das *in gotes namen varn* als bereits lexikalisiertes Synonym zu ›unter Gottes Schutz sicher lossteuern‹. An dieser Stelle wird das Votum vom Erzähler abgegeben, da eine Laiengruppe fehlt, die diesen Wunsch singen könnte. Bei der Abfahrt aus Irland wird die Leise dagegen tatsächlich kollektiv hörbar gemacht, an einem dramatischen Moment, wie auch der Vergleich mit Wagner zeigt, der mit dieser Schifffahrt sein Libretto beginnen lässt. Die Leise ist Teil einer groß angelegten Abschiedsszene, wie sie sonst in der Heldenepik inszeniert wird, etwa als Aufbruch zur gefährlichen Brautwerbung im ›Dukus Horant‹, mit

²³ Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. Texte und Zeugnisse, hg. v. Helmut DE BOOR, Bd. I 2, S. 1472–1482.

Weinen und Wetterschilderungen, zu denen als Sonne auch die helle Isolde strahlt. Die Verabschiedung der königlichen Tochter wird als *rite de passage* in Szene gesetzt. Die Leise ist ein irritierender Bestandteil des pompösen Abschieds nach der scheinbar gut überstandenen gefährlichen Brautwerbung, auf dem Rückweg zum König:

Tristan der gie ze jungest in.
 diu liehte junge künigîn,
 diu bluome von Írlant,
 Ísôt diu gieng im an der hant
 trûric unde sêre unvrô.
 si zwei si nigen dem lande dô
 und bâten den gotes seggen
 der liute unde des landes pflegen.
 si stiezen an und vuoren dan.
 mit hôher stimme huoben s'an
 und sungen eines unde zwir:
 »in gotes namen varen wir«
 und strichen allez hinewart. (v. 11523–11535)

Da bei allem Unterricht, den Tristan vorher Isolde erteilt hat, von keinem gemeinsamen Auftritt erzählt wird, ist diese Szene das erste gemeinsame Musizieren der Protagonisten – und ist es doch nicht. Denn was hier vorgeführt wird, ist kein höfischer Liedvortrag, sondern eine stark formalisierte, ja konventionalisierte kollektive Frömmigkeitsgeste. Das beginnt bei der Vortragsform: *mit hôher stimme* (v. 11532) gibt den lateinischen Ausdruck *alta voce* wieder, so wie sonst die betrunkenen Wiener oder die Kreuzfahrer mit *luter stimme sungem ho*.²⁴ Das *eines unde zwir* (v. 11533) bezeichnet entsprechend den leisentypisch repetitiven, kollektiven Vortrag. Tristan und Isolde, ob nun als Vorsänger oder Teil einer respondierenden Gruppe, repräsentieren statt musizieren. Die vier Komponenten der Leise – schlicht, laut, kollektiv, geistlich – bilden den denkbar größten Gegensatz zu dem, was Gottfried als Leich-Musizieren vorführt: exklusiv, *senelîche*, individuell und höfisch. Mit den Gattungstereotypen der Liedgattung Leise wird zugleich der Funktionszusammenhang des Aufbruchs zu gottgefälliger Tat unter göttlichem Schutz aufgerufen.

Die Situation wird ironisiert, wenn die bisherigen Figuren- und Musikkonzepte auf den Kopf gestellt werden, weil die beiden höfischen Künstler in der Rolle von stereotypen Kreuzzugshelden erscheinen. Denn vor Tristan und Isolde liegt nicht das Heilige Land, sondern der Minnetrank. Gottfried verändert den Text nicht explizit wie 250 Jahre später Hermann von Sachsenheim, in dessen ›Möirin‹ das Gefolge der Venus *In Fenus nammen faren wir* (v. 575) anstimmt, als sie in Akkon ihren Geliebten Tannhäuser besucht.²⁵ Im ›Tristan‹ reicht die markante Platzierung des Leisenzitats im epischen Kontext, um die Leise als Kontrafaktur les- bzw. hörbar zu machen. Wenn die höfisch gebildeten Protagonisten in Art einfältiger Laien Gott anrufen, dann erscheint er, aber nicht in der Form des Geleitschutzes, son-

²⁴ ›Kreuzfahrt Ludwigs des Frommen‹ (MGH Deutsche Chroniken IV,2), v. 2223.

²⁵ Hermann von Sachsenheim: Die Möirin. Nach der Wiener Hs. OENB 2946 hg. u. komm. von Horst Dieter SCHLOSSER (Deutsche Klassiker des Mittelalters NF 3), Wiesbaden 1974.

dern in einer ihnen angemessenen Weise. Denn es kommt durchaus zu göttlicher Intervention auf der Fahrt: Als *dea ex machina* tritt Frau Minne auf.²⁶ Als *strickerinne* bindet sie die beiden so aneinander, *dazs unerlœset wâren in allen ir jâren* (v. 12181); an die Stelle der Erlösung des heiligen Grabes bzw. der Erlösung der Aufbrechenden von ihren Sünden tritt hier die Verstrickung. Der Gott, in dessen Namen diese Fahrt angetreten wird, wird als der höfische Gott erkennbar, von dem der Erzähler später kommentiert, er habe Isolde beim Gottesurteil beigestanden. Das Ritual des Leisensingens läßt sich nicht ungestraft durchführen – es erfüllt sich wie Märchenwünsche nach dem Gesetz, unter dem die Sänger angetreten sind. Und das ist im Falle Tristans und Isoldes das höfische Musizieren, das Singen von Liebe und die Frau Minne als *erbevogetinne*. Der geistliche Liedvers, das einzige Zitat des Romans, ist damit deutlich und ironisch präsentiert als Ausnahme von der Regel weltlicher Musik, die durch die Leichs präsentiert wird.

Denn in den Leichnennungen wird ein höfisches Musikideal aufgebaut, das die Struktur des Romans trägt. Das Faszinosum des Leich-Begriffs, das zu seinem umfassenden Einsatz führt, liegt darin, daß er, anders als *liet* und *leise*, noch nicht *zetricben* ist, wie Gottfried im Minneexkurs den Prozess der begrifflichen Abnutzung nennt; *leich* als Gattungsbegriff setzt sich erst im 13. Jahrhundert durch.²⁷ Ohne eine enge formale Definition können hier die vielfältigen Schattierungen höfischen Singens umfassend beschrieben werden. Gleichzeitig ist eine assoziative Anbindung an französische Termini möglich, indem die Eigenschaften des lautlich, wenn auch nicht etymologisch, nahestehenden *lai* übernommen werden. *Leik*, den gleichen Wortstamm, verwendet später auch die *Saga*, um die *lais* bei Thomas wiederzugeben. Über die Leich-Lai-Übertragung kann ein neuer höfischer Musikbegriff geschaffen werden, der auf die deutsche und die französische Lieddichtung rekurriert. Demgegenüber bleiben alle anderen französischen Termini, die teilweise nur bei Gottfried verwendet werden, Leerformeln, verhelfen dem Leich aber zu einem klanglichen Resonanzboden und stehen typischerweise clusterartig zusammen. Als Isolde ihren ersten Auftritt hat, spielte und sang sie *leiche und sô vremediu notelîn, / diu niemer vremeder kunden sîn, / in franzoiser wîsel / von Sanze und San Dinîse* (v. 8059). – Die geistlichen Institutionen von St. Denis und Sens stehen dabei nicht für geistliche Musik, sondern als Chiffren für moderne Stilrichtungen: *si [la dûze Îsôt, la bêle] sang ir pasturêle, / ir rotruwange und ir rundate, / schanzûne, refloit und folate / wol unde wol und alze wol* (v. 8071–8075). An diesem letzten Vers wird deutlich, wie eng Figurenmusik und Textmelodie aufeinander Bezug nehmen, ja mimetisch wirken.

Von der französischen *lai*-Dichtung übernimmt Gottfried die Betitelung der Leichs nach dem Inhalt, für die er auf bereits vorhandene Korrespondenzen zurückgreifen konnte: so weiß man aus der *Saga*, daß Tristan am Hof Markes einen

²⁶ Walter HAUG: Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹. Sexueller Sündenfall oder erotische Utopie, in: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Kontroversen, alte und neue. Bd. 1, hg. v. Albrecht Schöne, Tübingen 1986, S. 41–52. Wieder in: Walter HAUG: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 600–611.

²⁷ Christoph MÄRZ: Lai, Leich, in: MGG², Bd. 5 (1996), Sp. 851–867, hier Sp. 862.

leik über die Freundin des guten *Geirnis* hört.²⁸ Das entspricht dem ersten Stück, das der Harfner auch bei Gottfried vorträgt und das Tristan als den *leich* von *hêrn Gurûn* und seiner Freundin identifiziert (v. 3517, 3526f). Dieses Liedthema von der Geliebten, der das Herz Guruns von ihrem Ehemann zur Speise vorgesetzt wird, taucht auch in einem der erhaltenen Thomas-Fragmente auf: dort singt Isolde nach der Trennung von Tristan einen *lai pitus d'amur*, einen herzzerreißenden Liebes-Lai, darüber wie Guirun bei seiner Freundin überrascht wurde.²⁹ Diese Querverweise zwischen Anfangs- und Schlußszenen und die von vornherein in den Lais vorhandene Liebesthematik baut Gottfried systematisch aus. Seine eigenen Leichs führen die Liebesthematik und deren Inhaltsreferenzen weiter.

Nach dem von dem Harfner vorgetragenen Gurun-Leich an Markes Hof gibt er zwei weitere Leichs an, die Tristan als Antwort darauf vorträgt und die auch von Liebespaaren handeln: *von der vil stolzen friundîn Grâlandes des schœnen* (v. 3586f), und der *senelichen leich* [...] *de la cûrtoise Tispe von der alten Bâbilône* (v. 3615ff). Von der Geschichte um Pyramus und Thisbe wiederum schlägt sich der Bogen zu dem *leich von Didône* (v. 13347), den Tristan in der Gandin-Episode vorträgt, um Isolde zurück zu gewinnen – auch eine Neuzugabe Gottfrieds. Dieser Leich wiederum bereitet auf die Geschichten von unglücklichen Liebhabern vor, die sich Tristan und Isolde in der Minnegrotte vortragen. Unter diesen Liebespaaren singen und sprechen sie auch wieder von *der seneden Dîdône*, der es *dur sene sô jamerliche ergie* (v. 17194–17197). In die Leichthematik wird also die Geschichte von Tristan und Isolde selbst eingeschrieben.

Das wird am markantesten deutlich am *leich Tristanen*. Dieser letzte Leich des Romans, der schon fast das Ende des Fragments bildet, zeigt in besonderer Weise, wie die Gattungsmarkierung als ›Leich‹ immer gleichzeitig als hermeneutisches Signal wirkt:

Tristan er machete unde vant
 an iegelîchem seitspil
 leiche unde guoter noten vil,
 die wol geminnet sint ie sît.
 er vant ouch zuo der selben zît
 den edelen leich Tristanen,
 den man in allen landen
 sô lieben und sô werden hât,
 die wîle und disiu werlt gestât.
 oft unde dicke ergieng ouch daz:
 sô daz gesinde in ein gesaz,
 er unde Îsôt und Kâedîn,
 der herzog und diu herzogîn,
 vrouwen und barûne,
 sô tihteter schanzûne,
 rundate und hœfschiu liedelîn

²⁸ Saga, Kapitel 22: *leik um unnustu hins gótha Geirnis*, zitiert nach Norse romance, hg. v. Marianne E. KALINKE, Bd. 1: The Tristan legend (Arthurian archives 3), Cambridge 1999.

²⁹ Thomas de Bretagne, Fragm. Sneyd 1, v. 783; dazu v. 792–795 *La reine chante dulcement./ La voiz acorde a l'estrument./ Les mainz sunt beles, li lais buons/ Dulce la voiz, bas li tons*, zitiert nach *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, hg., übs. und komm. v. Daniel LACROIX und Philippe WALTER (Lettres Gothiques 4521), Paris 1989.

und sang ie diz refloit dar îñ:
›Îsôt ma drûe, Îsôt mamîe,
en vûs ma mort, en vûs ma vîe! (v. 19194–19214)

Tristan trägt also durch sein höfisches Singen verschlüsselt seine Liebe zur blonden Isolde am Hof von Karke vor. Im Titel des Leichs und im Inhalt des Refrains verweist die Figur selbst auf die Handlung – und stürzt damit den Hof, Isolde Weißhand und auch sich selbst in Verwirrung.³⁰ Der Leich sammelt mit seinem Namen und mit seinem Inhalt, dem Sprechen von Tristan und Isolde, von Liebe im Leben wie im Tod, noch einmal wie in einem Brennglas die verschiedenen Romanebenen und Handlungsstränge zusammen.

Über die musikalische Terminologie und die Liedzitate entwickelt Gottfried eine ganz eigene Interpretation des Tristan-Stoffes. Die Differenzierung zwischen dem *zetricbenen* Lied, der geistlich-naiven Leise und dem höfischen Leich zeigt die Präzision der *musica practica*. Von hier aus kann auch die Diskussion über die *musica speculativa* der Exkursebene und über Gottfrieds Sprachgebung aus dem Geist der Musik neue Nahrung gewinnen.

³⁰ Ulrike DRAESNER: Zeichen, Körper, Gesang. Das Lied in der Isolde-Weisshand-Episode des *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, in: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, hg. v. Michael Schilling und Peter Strohschneider, Heidelberg 1996, S. 77–101. (= Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 13).