

Eilhart von Oberge  
Tristrant und Isalde



Codices illuminati medii aevi 19

**Eilhart von Oberge**

**Tristrant und Isalde**

Farbmikrofiche - Edition der Handschrift  
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 346

Literatur- und kunsthistorische Einführung  
von Norbert H. Ott



Edition Helga Lengenfelder  
München 1990

CIP- Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Eilhart <von Oberg>:**

Tristrant und Isalde : Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod.  
Pal. Germ. 346 / Eilhart von Oberg. - Farbmikrofiche-Ed. /  
literatur- und kunsthistorische Einf. von Norbert H. Ott. –  
München: Ed. Lengenfelder, 1990

(Codices illuminati medii aevi ; 19)

Einheitssacht.: Tristrant

4 Mikrofiches & Buch

ISBN 3-89219-019-4

NE: Ott, Norbert H. [Hrsg.]; GT

Copyright Dr. Helga Lengenfelder , München 1990

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder  
Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren  
oder unter Verwendung elektronischer oder mechanischer Systeme  
zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten

Photographische Aufnahmen: Universitätsbibliothek Heidelberg  
Herstellung der Farbmikrofiches: Herrmann & Kraemer, Garmisch-Partenkirchen  
Layout und DTP: Edition Helga Lengenfelder, München  
Druck: Hansa Print Service, München

Printed in Germany

ISSN 0937-633X

ISBN 3-89219-019-4

## INHALT

EILHARTS VON OBERGE 'TRISTRANT UND ISALDE'	
Der 'Tristrant' im Kontext der Stoffgeschichte .....	7
DIE ÜBERLIEFERUNG VON EILHARTS 'TRISTRANT' UND DIE HEIDELBERGER HANDSCHRIFT	
Die Überlieferungszeugen .....	13
Die Illustrationen der Heidelberger 'Tristrant' -Handschrift .....	15
DIE HEIDELBERGER 'TRISTRANT'-HANDSCHRIFT UND DIE ÜBRIGE IKONOGRAPHIE DES TRISTANSTOFFS	
Die Illustrationen der Gottfried-von-Straßburg-Handschriften .....	22
Textabgelöste Bildzeugnisse des Tristanstoffs .....	24
DIE BILDSZENEN DER HEIDELBERGER 'TRISTRANT'-HANDSCHRIFT	27
ANMERKUNGEN .....	33
LITERATURVERZEICHNIS .....	36
FARBMIKROFICHE-EDITION	
Vorsatz, Bl.1 *r, 4*v, 1r - 48r .....	Fiche 1
Bl. 48v - 97r .....	Fiche 2
Bl. 97v - 146r .....	Fiche 3
Bl. 146v - 175v .....	Fiche 4



## **EILHARTS VON OBERGE 'TRISTRANT UND ISALDE'**

### **Der 'Tristrant' im Kontext der Stoffgeschichte**

Kaum ein mittelalterlicher Erzählstoff hat eine so breite gemeineuropäische Verbreitung gefunden wie der um das Liebespaar Tristan und Isolde und den betrogenen Ehemann Marke.<sup>1</sup> Im gesamten Abendland – in Frankreich und Deutschland, England und dem skandinavischen Norden, Italien und der iberischen Halbinsel – wurde er über Jahrhunderte hinweg in differierenden Fassungen bearbeitet; selbst in serbischer und griechischer Literatur finden sich Spuren davon. Die Beliebtheit dieses Stoffs, sein mögliches Identifikationsangebot, mag auf der im wirklichen Leben der Adelsgesellschaft vielleicht nicht immer leicht einlösbaren Spannung zwischen individueller Liebe und dynastischer Ehe zu suchen sein: der gesellschaftlich illegitimen Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde gilt, wie auch immer in den verschiedenen Fassungen je begründet, die Sympathie der Geschichte; letztlich ist sie "menschlich" legitimer, sind ihre Partner einander adäquater als die der dynastisch "richtigen" Ehe Isoldes mit Marke.

Das erzählerische Grundmuster ist in allen Versionen gleich, lediglich die Einzelzüge können – zum Teil stark – variieren. Der erste Erzählstrang reicht – nach der Vorgeschichte von Tristans Eltern – von der Schilderung der Jugend und Erziehung des Helden bis zum Minnetrank und zur Hochzeit Isoldes mit Marke: Riwalin, ein junger Adeliger, verliebt sich im Dienst König Markes von Cornwall in dessen Schwester Blancheflur. Aus der Verbindung geht ein Sohn – Tristan – hervor, bei dessen Geburt die Mutter stirbt; Kurvenal erzieht das Kind in allen höfischen Künsten. Inkognito gelangt der junge Tristan an den Hof Markes, wo er alsbald zum Liebling seines Onkels wird. Den irischen Helden Morolt, der Menschentribut fordert, besiegt er bei einem Kampf auf einer Insel und tötet ihn. In Morolts Schädel bleibt ein Splitter von Tristans Schwert stecken; Isolde, die irische Prinzessin, schwört Morolts Mörder Rache, sie aber (beziehungsweise ihre Mutter) ist es auch, die allein den beim Kampf verwundeten Tristan heilen kann. Tristan fährt nach Irland, bleibt unerkannt und wird geheilt. Eine zweite Irlandfahrt führt ihn, ebenfalls inkognito, als Brautwerber für Marke zu Isolde; er erschlägt einen Drachen, wird an der Scharte in seinem Schwert als Morolts Mörder erkannt, entgeht aber der Rache Isoldes, da nur sein Zeugnis sie davor bewahrt, die Frau des betrügerischen Truchsessen zu werden, der die Tötung des Drachens – und damit Isolde als Lohn – für sich beansprucht. Vielmehr ist Tristans Werbung erfolgreich: Mit Isolde als Braut für seinen Herrn und Onkel

Marke kehrt er nach Cornwall zurück. Auf der Überfahrt erhalten sie einen magischen Trank, dessen Wirkung darin besteht, nicht mehr existieren zu können, ohne einander zu lieben. Isolde und Marke heiraten, das durch den Zaubertrank aneinandergekettete Paar Tristan und Isolde versucht bei Hof seine Liebe zu verwirklichen.

Dieser Problematik ist der zweite Erzählstrang gewidmet, eine in den einzelnen Fassungen sehr unterschiedliche Folge von Verteidigungslisten: Botschaft mit den Spänen, Belauschung im Baumgarten, Mehlstreuepisode, an welche sich (meist) die Entdeckung der Minnebeziehung und die Verurteilung der Ehebrecher anschließt. Tristan kann auf dem Weg zum Richtplatz fliehen und rettet anschließend Isolde aus den Händen von Aussätzigen, denen sie Marke zur Strafe übergeben hatte. Beide entkommen und führen anschließend ein einsiedlerisches Leben im Wald von Morois, wo ein Eremit sie zur Buße auffordert: doch ist die Beendigung der "illegitimen" Beziehung willentlich nicht möglich, sondern vom Aufhören der Wirkung des Minnetranks abhängig. Marke, der das Paar zufällig schlafend, das Schwert Tristans zwischen sich, entdeckt und ein Zeichen seiner Anwesenheit hinterlassen hatte, nimmt Tristans durch Vermittlung des Eremiten zustandegekommenes Angebot, Isolde zurückzugeben, an: Isolde kehrt zu Marke zurück, Tristan muß ins Exil gehen, zunächst an den Artushof, wo Gawan ein erneutes, abenteuerliches Treffen – in der Episode der "Sichelfalle" – arrangiert, dann in die Bretagne.

Der dritte Erzählstrang breitet Tristans Leben fern von Markes Hof und getrennt von Isolde aus, seine Ehe mit einer zweiten Isolde und die Kontaktaufnahmen zur ersten: Tristan befreit in der Bretagne die dortige Herrscherfamilie und willigt auf Drängen Kaherdins, des Herrschersohnes, ein, dessen Schwester Isolde Weißhand zu heiraten. Die Ehe wird jedoch nicht vollzogen, und als dies – in der Episode vom "kühnen Wasser"<sup>2</sup> – aufkommt, gesteht Tristan seine noch immer währende Liebe zur noch schöneren Isolde in Cornwall. Eine Reihe von Abenteuern, vor allem Verkleidungsaventuren, führt Tristan mehrmals an den Hof Markes und zu Isolde. Schließlich erleidet er bei einer Minneaventure Kaherdins lebensgefährliche Verletzungen; einzig die Geliebte Isolde ist fähig, sie zu heilen. Tristan schickt nach ihr: falls sie mit dem Boten zurückkomme, solle das Schiff zum Zeichen weiße Segel setzen, wenn sie ausbleibe, schwarze. Isolde eilt aus Cornwall herbei, doch Tristans Gattin berichtet dem Todkranken, das Schiff nahe sich mit schwarzen Segeln. Tristan stirbt, und Isolde, die wahre Geliebte, bricht an seiner Leiche, erkennend, daß sie zu spät gekommen ist, tot zusammen. Der gerührte Marke, der von dem Minnetrank erfährt und verzeiht, läßt beide



nebeneinander begraben; aus dem Grab wachsen ein Rosenstrauch und ein Weinstock, die sich unlöslich ineinander verschlingen.

Man kann statt der Gliederung in diese drei Erzählstränge auch ein zweiteiliges Strukturmuster erkennen: Ein erster Teil, der bis zur Flucht in die Waldeinsamkeit reicht, und ein zweiter, der mit der Rückkehr einsetzt und von der Verbannung Tristans und seiner Ehe erzählt. Gerade wegen der Doppelung – "Isolde Weißhand" – wurde der zweite Teil gemeinhin als nachträgliche Fortsetzung verstanden: Ein erster Teil – mit heroischem Kern, zum Beispiel in der Geschichte des Morolt-Kampfs, und der tragischen Liebe eines Helden zur Frau seines Herrn, die er, seine Ehre retten wollend, mit in den Tod nimmt –, keltischen Ursprungs, wurde fortgesetzt mit arabischen (etwa der Doppelliebe) und antiken (zum Beispiel dem schwarzen und weißen Segel) Motiven. Doch sind beide Teile in vielem miteinander verbunden: die Doppelungstechnik strukturiert – mit zwei Irlandfahrten und zwei irischen Isolden zum Beispiel – schon Teil I; archaische Motive, wie das "kühne Wasser", finden sich auch im zweiten, nicht nur im ersten Teil, während dort schon spielmännisch- schwankhafte Episoden vorkommen. Und der gesamte Handlungsverlauf findet sich in großen Zügen und in manchen Details etwa auch in dem persischen Epos von 'Wîs und Râmîn'<sup>3</sup>. International verbreitete Märchen- und Schwankmotive, Traditionen aus antiker Sage und spätantiken Roman sowie orientalische Elemente fließen ein in insulares und kontinentales Erzählgut: obwohl nur lose mit dem Artusstoff verbunden, gehört der Tristanstoff letztlich in den Umkreis der Matière de Bretagne, wobei es unerheblich ist, wie weit sich der angenommene keltische Ursprung belegen läßt.<sup>4</sup> Ein keltischer 'Tristan' existiert nicht; literarhistorisch zu greifen ist der Stoff erstmals in Nordfrankreich.

Noch vor den wenigstens fragmentarisch überlieferten Tristan-Fassungen – dem 'Roman de Tristan' des Thomas von Bretagne (zwischen 1155 und 1170/80), der Dichtung des Béroul, deren Datierungen zwischen 1160 und dem frühen 13. Jahrhundert schwanken, und verschiedenen Episodendichtungen wie der 'Folie Tristan' (späteres 12. Jahrhundert) – steht als Vorlage aller mittelalterlichen Tristan-Dichtungen ein nicht mehr erhaltener Archetypus: die nach 1150 entstandene, nordfranzösische 'Estoire de Tristan'. Mit dieser aus den Texten des Béroul und des Thomas und dem französischen Prosaroman rekonstruierbaren Fassung tritt der Tristanstoff in die Literatur ein, vielleicht am Hof von Poitou, angeregt von Eleonore, der Enkelin des "ersten Troubadours" Wilhelm IX., die 1137 König Ludwig VII. von Frankreich heiratete und 1152 Gemahlin Heinrichs II. von England wurde.<sup>5</sup> Wohl schon in dieser Fassung wurde die Grundspannung, die die gesamte Tristandichtung bestimmt und in allen weiteren

Versionen auf je differenzierte Weise neu diskutiert wurde, angesprochen: die zwischen feudal-höfischer Ordnung und der Liebe als Naturrecht. Tristan und Isolde sind durch Stand, Schönheit und Bildung prädestiniert für die höfische Gesellschaft; Tristan ist zudem kühner und erfolgreicher Ritter und als Bezwinger Morolts in der Rolle eines heilbringenden Befreiers. Der Liebestrank hebt diese Mustergültigkeit auf, beide werden zu Ehebrechern, Tristan verrät darüber hinaus die feudale Treue gegenüber seinem König. „Individuelle und gesellschaftliche Wahrheit lassen sich nicht mehr miteinander vereinen; die 'Treue' der Liebenden schließt die feudale Treue und den consensus mit der Gesellschaft aus.“<sup>6</sup>

Daß ein Stoff wie dieser – „le grand mythe européen de l'adultère“<sup>7</sup> – von so enormer Wirkungsmächtigkeit für die abendländische Literatur werden konnte, liegt nicht nur an der Absolutheit seines Minnebegriffs und dessen Nähe zu Krankheit und Tod, sondern auch an der Formulierung offensichtlich der Gesellschaft immanenter, bedrängender Widersprüche zwischen dynastischer Ehe und der Verwirklichung des Individuums in der persönlichen Liebe: „nicht im ethisch-sittlichen, (sondern) im soziologischen (...) Bereich (...) spannt sich (...) der Konflikt“.<sup>8</sup> Das wohl erklärt auch die Wirkung dieses Stoffs, der wie kaum ein anderer in allen abendländischen Literaturen bearbeitet und geformt wurde, in einer Weise, die die älteren Fassungen durch je neue dem erreichten Diskussionsniveau anverwandelte und dabei Motivstränge und Details der Erzählung modifizierte, das Grundmuster jedoch beibehielt.

Grundsätzliche Differenzen gibt es hinsichtlich der Wirkung des Minnetranks, der in der 'Estoire', bei dem ihr folgenden Eilhart und bei Béroul zeitlich begrenzt war, bei Thomas und dem auf ihn gründenden Gottfried lebenslang währte. Dies gilt auch für den 'Tristan en prose', der seit dem 13. Jahrhundert in Frankreich die frühen Versromane ablöste und die bekannte Tristan-Handlung durch zahlreiche Motivzüge und das Personal des arthurischen Lancelot-Grail-Zyklus anreicherte. In Deutschland hingegen blieb die Versromantradition verbindlich: in der frühen Fassung durch Eilhart von Oberge, um 1170/80, und in der späteren durch Gottfried von Straßburg, etwa 1210; auch der spät mittelalterliche Tristan-Prosaroman, seit 1484 im Druck überliefert, ist keine eigenständige Fassung, sondern weitgehend eine – anonyme – Prosa-Auflösung der Eilhart-Version.

Während Gottfrieds klassisch-höfischer Minneroman von Tristan und Isolde – nach nicht ganz 20000 Versen unvollendet abgebrochen und in den meisten Handschriften durch die Fortsetzungen Ulrichs von Türheim<sup>9</sup> beziehungsweise Heinrichs von Freiberg<sup>10</sup> weitergeführt – mit elf vollständigen Manuskripten und 16 Bruchstücken des 13. bis 15. Jahrhunderts recht breit überliefert ist, existieren von Eilharts "frühhöfisch-rohem" Entwurf nur drei Fragmente des 12. Jahr-

hunderts und drei vollständige, eine jüngere Bearbeitung repräsentierende Handschriften des 15., deren eine – Ms.germ.fol.640 der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz vom Jahre 1461 – den Text ab Vers 6103 als Fortsetzung des Gottfriedschen 'Tristan' enthält. Auch die Vollender von Gottfrieds inhaltlich zu Beginn von Eilharts drittem Teil abbrechenden Werks beziehen sich, wie der anonyme Bearbeiter des Prosaromans, auf Eilharts von Oberge Fassung. Diesen Überlieferungstyp – nur Fragmente aus dem 12., vollständige Handschriften bearbeiteter Fassungen jedoch vor allem im 15. Jahrhundert – hat das Werk mit der ganzen zeitgenössischen Gruppe frühhöfischer Texte – 'Alexander', 'Roland', Brautwerbungsepen<sup>11</sup> gemeinsam.

Eilharts 'Tristrant'<sup>12</sup> ist der älteste, vollständig erhaltene 'Tristan'-Roman überhaupt; die französischen Vorläufer sind nur fragmentarisch überliefert. Der Autorname ist nur in der Spätüberlieferung genannt: in V. 9446 nennt sich ein *von hobergin her eylhart* als Verfasser, der 1898 von Edward Schröder<sup>13</sup> mit einem zwischen 1189 und 1209 bezeugten *Eilhardus de Oberch* identifiziert wurde, dem Angehörigen eines Ministerialengeschlechts im Umkreis des Braunschweiger Welfenhofs<sup>14</sup>. Für die literarhistorische Einordnung des Werks wird außer diesem urkundlichen Fixpunkt – wenn es sich denn bei dem Zeugen und dem Dichter um die gleiche Person handeln sollte – ein weiteres Argument bemüht: das Verhältnis des Liebesmonologs der Isalde zum Lavinia-Monolog in Heinrichs von Veldeke 'Eneit'. Die zeitliche Priorität Eilharts oder Veldekes wird, wie auch die Lokalisierung des 'Tristrant' schon seit mehr als hundert Jahren kontrovers diskutiert;<sup>15</sup> „das mutmaßliche Alter des 'historischen' [in den Urkunden bezeugten] Eilhart läßt sich nur mit der zeitlichen Priorität Veldekes vor Eilhart in Einklang bringen, diese aber verweist Eilhart zwangsläufig in eine 'Außen-seiter'-Position, der sowohl der stilkritische Befund als auch die Überlieferungsbreite im 12. Jahrhundert eher zu widersprechen scheinen,“<sup>16</sup>. Heinrichs von Veldeke Aeneasroman war 1174 fast fertig, bis 1186 endgültig abgeschlossen. Hätte Eilhart aus dessen Lavinia-Monolog Anregungen geholt, so wäre sein Werk als „Zeugnis archaischer Stilpräferenz,“<sup>17</sup> in den späten achtziger/frühen neunziger Jahren im Umkreis des Thüringer Hofes entstanden. Wäre umgekehrt Eilhart der Gebende gewesen, so müßte man sich die Entstehung in den siebziger Jahren denken, wohl eher am literarisch aufgeschlossenen Niederrhein statt am Braunschweiger Welfenhof, dessen literarisch-kulturelle Interessen doch sehr anders gelagert waren. Doch muß ein einsträngiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen beiden Autoren überhaupt postuliert werden? Der Vergleich mit zahlreichen anderen französischen Texten legt vielmehr nahe, daß sowohl Veldeke als auch Eilhart in ihren Liebesmonologen einen im Altfranzösischen verbreiteten literarischen Typ variieren; die „Wort- und Bildanklänge bei Eilhart

und Veldeke (erscheinen... vor solchem Hintergrund) als verschiedene Spiegelungen gemeinsamer Tradition,<sup>18</sup> – und der Zwang einer alternativen Datierung des 'Tristrant' um 1170 oder um 1190 entfiel.<sup>19</sup>

Eilharts von Oberge 'Tristrant und Isalde' ist in seiner szenischen Struktur als „Gesamtbiographie“ des Helden organisiert.<sup>20</sup> Drei je verschieden strukturierte Teile bestimmen den Handlungsverlauf:

I. Vorgeschichte und Brautwerbung: eine Variation des Erzählmusters der heroischen Brautwerbung mit zweimaliger Werbungsfahrt übers Meer; als erster Abschnitt Tristans Geburt, Jugend und Erziehung bis zu seiner ritterlichen Bewährung im Moroltkampf, als zweiter die Heilungsfahrt nach Irland, bedingt durch den Moroltkampf, als dritter die Werbungsfahrt nach Irland, der die Schwalbenepisode als Bedingung vorausgeht und die mit dem Minnetrank endet, der wiederum Bedingung für die folgenden Teile ist.

II. Der von der intensiven Wirkung des Tranks abhängige Handlungsstrang mit dem unter dem Motto des Strebens nach Vereinigung stehenden Brangäne-Komplex, dem Kampf gegen die Entdeckung durch die Gesellschaft (Antrêt, Baumgarten- und Mehlstreuszene) und Gefangennahme, Flucht und Waldleben als Schlußabschnitt.

III. Der Schlußteil in Schachtelkomposition: Tristrants Ehe mit Isalde Weißhand, fünffacher Ortswechsel zwischen Karahes und Cornwall: Wolfseisenszene, Besuche bei Isalde Blondhaar als Aussätziger, Pilger, Fahrender, Narr; der Liebestod. Strukturell ist dieser dritte Teil von der Dreierkonstellation Tristrant, Isalde I und Isalde II bestimmt.

Fast alle Untersuchungen von Eilharts 'Tristrant' standen bislang stets unter der (ab-)wertenden Konfrontation mit Gottfrieds Roman. Und dennoch hat der frühhöfische Dichter den äußerst modernen Stoff und seine zahlreichen Episoden „in einer planvollen tektonischen 'Komposition'“<sup>21</sup> zusammengebunden. Der Minnetrank, Symbol der Bezauberung durch die Liebe, ist bei ihm – wie bei Béroul und wohl auch seiner Vorlage, der 'Estoire' – unausweichlicher Zwang, der den freien Willen nimmt, und dient so eher zur Entlastung und Entschuldigung der Ehebrecher Tristrant und Isalde – Eilhart spricht vom *unseligen trang* (V. 9489) –, sein ursprünglicher, symbolischer Sinn aber ist untergründig immer gegenwärtig: „(...) den unvergänglichen Wohllaut des Stoffes, den Gottfried von Straßburg später fast über dem Glanz der Fassung vergessen läßt, Eilhart hat ihn bewahrt: die einfach-starke Gegenwart der sinnlich-unschuldigen, sündig-schuldlosen Liebe zwischen Tristrant und Isalde. Sie hat die Wirkung der Kunst Gottfrieds um Jahrhunderte überdauert.“<sup>22</sup>

## **DIE ÜBERLIEFERUNG VON EILHARTS 'TRISTRANT' UND DIE HEIDELBERGER HANDSCHRIFT**

### **Die Überlieferungszeugen**

Eilhart von Oberge 'Tristrant und Isalde' ist in drei Pergament-Bruchstücken des 12. Jahrhunderts, die die ursprüngliche Fassung tradieren, und in drei vollständigen Papier-Handschriften des 15. Jahrhunderts – mit einer Bearbeitung vermutlich des 13. Jahrhunderts – überliefert.

#### 1. Magdeburger Fragment (M)

Ehem. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Ms.germ.quart.661. Zwei Pergament-Doppelblätter mit den Versen 2809-3005 und 3404-3601, letztes Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, mitteldeutsch mit niederdeutschem Einschlag. 1821 in Magdeburg gefunden, heute als Depositum in Kraków, Biblioteka Jagiellońska verwahrt.

#### 2. Stargarder Fragment (St)

Ehem. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Ms.germ.quart.1418. Zwei Pergament-Doppelblätter mit den Versen 7064-7524, Ende 12./Anfang 13. Jahrhundert, ripuarisch. Vorsatzblätter aus einem heute verschollenen Stargarder Sammelband des 15. Jahrhunderts. Ebenfalls als Depositum in Kraków, Biblioteka Jagiellońska verwahrt.

#### 3. Regensburger Fragmente (R)

Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Hs. Nr. 69 (Rd), ein Blatt mit den Versen 1726-1843.

München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5249/31 (Rm), Querstreifen eines Blatts mit den Versen 1608-1623 und 1655-1679.

Ehem. Regensburg, Proske'sche Musikbibliothek beim Bischöflichen Generalvikariat, ohne Signatur (Rr), zwei heute unauffindbare Blätter mit den Versen 3028-3131 und 3449-3559.

Die Fragmente, Ende 12. Jahrhundert, stammen aus einer um 1500 zerschnittenen Handschrift des Stifts Obermünster in Regensburg, oberdeutsch (bairisch?).

#### 4. Berliner Handschrift (B)

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ms.germ.fol.640. Papier, 164 Blätter, Bastarda, eine Hand, zweispaltig, Initialen z.T. vorgezeichnet, z.T. ausgespart. Inhalt: Bl. 1r-139r: Gottfried von Straßburg, 'Tristan' (Gottfried-

Handschrift P); Bl. 139r-164v: Eilhart, 'Tristrant', ab V. 6103. Mundart: schwäbisch. Die Handschrift wurde 1461 von *wälthterin Schönwalthtern von marppach* (wohl Marbach am Neckar) geschrieben (Bl. 164va).

#### 5. Dresdener Handschrift (D)

Dresden, Sächsische Landesbibliothek, M 42. Papier, 179 Blätter, Bastarda, zwei Hände, zweispaltig, ab Bl. 157v einspaltig, Raum für Initialen ausgespart. Inhalt: Bl. 1r-86r: Der Stricker, 'Karl der Große'; Bl. 86v-90r: 'Alexander und Anteloye'; Bl. 90v-156v: Eilhart, 'Tristrant'; Bl. 157r-179r: 'Zeno oder die Legende von den heiligen drei Königen'. Mundart: ostmitteldeutsch, Bl. 179r nennt sich als Schreiber *Nicolaus swertfegir de dhamis* (= Dahme im Nordwesten der Niederlausitz), der die Niederschrift 1433 abgeschlossen hat.

#### 6. Heidelberger Handschrift (H)

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod.Pal.germ.346. Papier, Wasserzeichen Ochsenkopf mit einkonturiger Stange und Blume (Piccard XI, 676)<sup>23</sup>, Kreuz (Briquet 5550 und 5549)<sup>24</sup>, Schlüssel (Briquet 3883 Var.), Waage (Briquet 2406). 175 gezählte Blätter, 306 x 211 mm, Bastarda, drei Hände (I: Bl. 2r-2v, 139r-161v, II: 2v-138v, III: 162v-175r), einspaltig, Schriftspiegel 220 x 122 mm, rote Initialen mit schwarzen und olivgrünen Ornamentverzierungen, z.T. mit eingezeichneten Köpfen, Bl. 2r S-Initiale mit Rankenwerk am oberen Blattrand und am linken Seitenrand, 91 kolorierte Federzeichnungen, eine unausgeführte Silberstiftvorzeichnung, ein Zeichner; Mundart: schwäbisch. Zwischen 1460 und 1475.

Textbeginn Bl. 2r: *Syd mir zesagen geschicht / Lütten die man hie sicht*, Schluß Bl. 175r: *Nun ist es alles volschriben jo / Das jch west von Tristranden / Dem kunen wyganden*.

Einband: Das Manuskript trug vor seiner Überführung in die Bibliotheca Vaticana nach Rom<sup>25</sup> 1623 vermutlich einen mit rotem Leder überzogenen Holzdeckeleinband, wie der Eintrag *Tristrants geschichten. In reymen. mit figuren. papier brett rott leder* im Handschriftenkatalog des Heilig-Geist-Stifts von 1581 nahelegt.<sup>26</sup>

Vor dem Transport nach Rom wurde, wie bei allen anderen Handschriften auch, der alte Einband entfernt, wobei auch die früheren Besitzvermerke verloren gingen.<sup>27</sup> Heute ist die Handschrift in einen Pergamenteinband des 17. Jahrhunderts gebunden.

### **Die Illustrationen der Heidelberger 'Tristrant'-Handschrift**

Der Heidelberger Cod.Pal.germ.346 ist die einzige illustrierte Handschrift mit Eilharts Fassung des Tristan-Stoffes: 91 gerahmte, kolorierte Federzeichnungen sind, ziemlich regelmäßig, über die insgesamt 347 beschriebenen Seiten des Codex verteilt; bis auf Bl. 63r, wo eine Seite zwei Illustrationen enthält, steht jeweils eine querrrechteckige oder quadratische, seltener auch hochrechteckige Zeichnung am Kopf oder am Fuß des Blattes, mitunter auch zwischen der Schrift – und zwar stets in nächster Nachbarschaft zur illustrierten Textstelle. Auf erläuternde Bildbeischriften, wie sie in den Werkstatthandschriften des 15. Jahrhunderts eigentlich die Regel sind und die die meisten dieser szenisch sehr allgemeinen Illustrationen erst verstehbar machen, wurde jedoch verzichtet: die räumliche Nähe zu den illustrierten Versen reicht hier in den meisten Fällen hin, um dem Betrachter den Bildinhalt nahezubringen. Die Breite der Illustrationen – ca. 120 mm – bemißt sich nach den Begrenzungslinien des Textspiegels, doch ragen sie meist um gut ein Drittel nach rechts über die relativ kurzen, nur bis zur Blattmitte reichenden Schriftzeilen hinaus. Die Durchschnittshöhe variiert zwischen 90 und 110 mm, es kommen jedoch auch niedrigere Formate vor, so etwa eine nur 60 mm hohe Zeichnung auf Bl. 152r, aber auch hochrechteckige, wie die Bl. 156v mit 146 mm. Alle Bilder sind von einem ca. 5 mm breiten Rahmen aus einer doppelten, farbig – in der Regel rot, nur in vier Fällen grün – gefüllten Federlinie gefaßt.<sup>28</sup>

Handschriftenillustrationen wie die des Cod.Pal.germ.346 – auf wenige stereotype Figuren, Attribute und Landschafts- oder Architektur- Abbreviaturen reduzierte, im kompositorischen Aufbau stark verkürzte, auf flachem Bodestück als Bildbühne spielende Szenen, mit der Feder locker gezeichnet und mit wenigen, meist aus billigeren Pigmenten hergestellten Farben koloriert – haben in der kunsthistorischen Literatur meist nur wenig Beachtung gefunden; in Wertungskategorien befangen, die von den deckfarbenminierten Codices französischer oder flämischer Provenienz abgeleitet sind, stand die Kunstwissenschaft den kolorierten Federzeichnungen, mit denen die deutschsprachigen Handschriften des Spätmittelalters illustriert wurden, lange Zeit verständnislos gegenüber, hat ihre innovative Rolle auf dem Weg zur Druckgraphik unterschätzt.<sup>29</sup> So kommen selbst jüngere Veröffentlichungen zur Heidelberger 'Tristrant'-Handschrift noch immer nicht ohne abwertende Bemerkungen aus: „Die Illustration zeugt von einem auffallenden Mangel an Landschaftsdarstellung (...), die Staffelung des Geschehens in den Bildgrund (bleibt) unbewältigt“, heißt es zum Beispiel in Doris Fouquets Untersuchung.<sup>30</sup> Zu fragen aber ist, ob Ansprüche wie diese den Intentionen des Illustrators, ja der

Gebrauchssituation volkssprachlicher Bilderhandschriften im 15. Jahrhundert überhaupt, entsprechen.

Die Zeichnungen des Cod.Pal.germ.346 sind ganz aus der Figurenkonstellation entwickelt, und sie reihen sich damit ein in das für spätmittelalterliche, in „bürgerlichen“ Werkstätten produzierten Bilderhandschriften übliche Darstellungsschema: auf einem gewellten, grasbewachsenen Bodenstück, seltener in Innenräumen, agieren die wichtigsten Protagonisten der Handlung, durch Zeige- und Redegebärden aufeinander bezogen; auf Nebenfiguren wird in der Regel verzichtet. Bäume, Architektur-, „Versatzstücke“, Hügel oder Bauwerke im meist flachen Hintergrund – eher verkürzte „Zitate“ als tatsächliche Abbildungen der konkreten, im Text geschilderten Örtlichkeiten – signalisieren den Handlungsraum, in dem die dargestellte Szene spielt. Zuweilen haben diese Ausstattungsrequisiten lediglich die Funktion von Raumfüllern: ganz auf das Figurenensemble bezogen, werden auch Szenen, die sich laut Text in Innenräumen ereignen, auf freiem Feld dargestellt, so etwa als Tristrant von Isalde und Brangâne nach dem Drachenkampf neu eingekleidet wird (Bl. 37v), als Isalde Brangâne nach dem Mordanschlag um Verzeihung bittet (Bl. 57v), oder Tristans Tod (Bl. 172v). Nur dekorative Funktion haben auch die Blümchen und kleinen Pflanzen – in der Hauptsache Gräser, Kleeblätter und herzförmige Blattpflanzen –, mit denen die Grasfläche des Bodenstreifens bewachsen ist. Die Vorliebe für solche Details – trotz der sonstigen Beschränkung auf das von der Handlung nur notwendig Geforderte – ist häufig auch in anderen Bilderhandschriften der Zeit zu beobachten, etwa dem 'Belial'-Codex der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien Cod. 3085, einer mit dem Heidelberger 'Tristrant' etwa zeitgleichen bayrischen Handschrift.<sup>31</sup>

Die Bildbühne, auf der die Figuren agieren, ist kaum in die Tiefe gestaffelt; das für die Handlung wesentliche Geschehen füllt den größten Teil der Fläche aus und findet meist im Vordergrund statt; durch Hügelketten wird die Szene oft nach hinten abgeschlossen; Baumsilhouetten stehen meist frei gegen den sich zum Horizont hin aufhellenden Himmel. Das Kompositionsprinzip dieser räumlich flachen „Kulissen“-Landschaft hat seine kompositorische Entsprechung in den Innenraumbildern: guckkastenartig öffnet sich der Raum dem Blick des Betrachters, der hinten durch eine parallel zur Bildfläche verlaufende Wand, in die mitunter Türen oder Fenster mit Durchblicken auf die Landschaft eingelassen sind, abgeschlossen wird, während die beiden Seitenwände, der Boden und die Decke perspektivisch auf einen Fluchtpunkt zulaufen. Das Schachbrettmuster des Fußbodens und die nach hinten sich verjüngenden Deckenbalken vermitteln, wie auf der Theaterbühne, den Eindruck räumlicher Tiefe. Zuweilen wird, wie auf



Bl. 90v, wo Tristrant dem schlafenden Marke – in der Illustration irrtümlich Isalde – Ugrîms Brief durchs Fenster zuwirft, die Bildfläche in Außen und Innen geteilt: eine breite Bogenöffnung in der vorderen Wand gibt den Blick in den Innenraum frei, während – in der Darstellung etwas verunklärt – die seitliche Wandfläche die Szene drinnen gegen die draußen abschließt und zugleich das Bild in zwei Hälften teilt.

Der Eindruck einer Guckkastenbühne wird noch verstärkt durch den farbigen Rahmen, der die gesamte Komposition umfaßt und mitunter auch Darstellungselemente anschneidet, so etwa den Baum rechts auf der eben erwähnten Illustration von Bl. 90v. Nicht nur die Illustration selbst ist wie eine aus hintereinandergestellten Kulissen gebaute Theaterbühne organisiert, trotz der flachen Staffelung Räumlichkeit vortäuschend, sondern der Bildbetrachter blickt förmlich durch den begrenzenden Bildrahmen hindurch in die Bildszene hinein, die sich gleichsam hinter dem Rahmen, den Blicken des Betrachters verborgen, weiter fortsetzt. Dies ist im Kontext spätmittelalterlicher Handschriftenillustration durchaus nicht die Regel: die Mehrzahl der in Werkstätten „seriell“ gefertigten Manuskripte des 15. Jahrhunderts verzichtet meist auf Rahmung, die eher zum Typ der mit Deckfarben gemalten Miniaturen als zu dem der aquarellierten Federzeichnungen gehört. So stehen in den meisten Handschriften der elsässischen Lauber-Werkstatt<sup>32</sup> die agierenden Figuren auf einem flachen, mit Bäumen bewachsenen oder mit Architekturelementen besetzten Bodenstreifen frei im Raum vor dem nackten Papierhintergrund; die Szene ist ungerahmt, erstreckt sich vielmehr, wo sie nicht ganzseitig auf einem sonst unbeschriebenen Blatt steht, bis an die Textspalten und auf die Blattränder. Nicht nur mit einfacher Federlinie, sondern mit farbigen Rahmen eingefasste Illustrationen, deren Bildhintergründe ausgemalt sind – im Heidelberger 'Tristrant' mit dem für die zeitgenössische Buchmalerei der Bodenseegegend typischen, sich von oben nach unten zum Horizont hin aufhellenden Himmel<sup>33</sup> – setzen dagegen eine im 14. Jahrhundert entwickelte Tradition der Deckfarben-Miniaturmalerei fort, die vor allem in südwestdeutschen Weltchroniken häufig zu beobachten ist. Dazu gehört, neben dem farbigen Hintergrund, vor allem auch die Durchbrechung des Rahmens, hauptsächlich durch Architekturen, wie sie im Cod.Pal.germ.346 mehrfach vorkommt.<sup>34</sup>

Diese – stilistischen – Kriterien könnten die Vermutung stützen, der Illustrator des Heidelberger 'Tristrant' folge sehr eng und ohne große Variationen einer wesentlich älteren Vorlage,<sup>35</sup> eine Vermutung, die auch durch die Jahreszahl auf der Deckplatte von Tristrants und Isaldens Grab (Bl. 174r) gestützt würde. Dort steht in römischen Ziffern *MCCCIII* (1403)<sup>36</sup>, ein Datum, das unter keinen Umständen die Entstehungszeit der Handschrift selbst meinen kann, sondern, wie

schon früher vermutet wurde, das Entstehungsjahr der Vorlage kopiert.<sup>37</sup> Gestützt wurde diese These wiederum mit stilistischen Kriterien: „Die schwache, phantasielose Darstellung und die Unsicherheit in der Gestaltung der Bildbühne, der Figurenkomposition, die altertümliche Form der Bodenvegetation sind wohl darauf zurückzuführen, daß der Zeichner seine Illustration nach einer Vorlage, deren Datum das Grabmal Tristans zeigt, frei kopiert hat.“<sup>38</sup> Doch stilistische Kriterien allein würden kaum ausreichen, um diese These stichhaltig zu machen: in zeitlicher Nachbarschaft des Heidelberger ‚Tristrant‘, den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts, wären mehrere Handschriften zu finden, deren Illustrationen vergleichbar sind. Das, was im Cod.Pal.germ.346 realisiert wird – kompositorisch, stilistisch, ikonographisch –, weicht keineswegs von anderem, in der Zeit Produziertem ab und läßt sich noch immer in den Kanon des damals Üblichen einfügen.

So sind viele der Illustrationen im Cod.Pal.germ.346 relativ unspezifisch für den Handlungsgang des ‚Tristrant‘; außer der Minnegrotte (Bl. 87r), der Baumgartenszene (Bl. 66r) oder dem Schlußbild mit dem Grab des Paares (Bl. 147r), die typische Ereignisse des Textes wiedergeben, finden sich außerordentlich zahlreiche Dialog-, auch Kampfszenen, die durchaus auch andere Texte und Stoffe illustrieren könnten und ohne den sie umgebenden Text kaum „lesbar“ wären. Dies ist durchaus ein Reflex der Produktionsweise, nach der in den spätmittelalterlichen Handschriftenwerkstätten der Frühdruckzeit bebilderte Codices hergestellt wurden. Wie in den Druckoffizinen, wo die gleichen Druckplatten mehrfach – an verschiedenen Stellen des Drucks – verwendet werden konnten, weil ihre Bildaussage so allgemein – und damit austauschbar – gehalten wurde, benutzten die Illustratoren der „seriell“ produzierenden Handschriften-„Manufakturen“ egalisierte Kompositionstypen, die sie multivalent verwendbar machten: ein relativ kleines Arsenal an zur Verfügung stehenden, tradierten Bildformeln konnte, durch jeweils neue Kostümierung, hinzugefügte Attribute und nach Bedarf veränderter Zusammenfügung mehrfach und zur Illustration verschiedenster Szenen, Texte und Stoffe benutzt werden, stand sozusagen auf Abruf bereit.<sup>39</sup>

Auch die Größenrelationen zwischen den Figuren, den Pferden, den Bäumen und der Architektur sind keineswegs archaisch, sondern vermitteln vielmehr, verglichen etwa mit den Handschriften der Lauber-Werkstatt, durchaus das auch noch nach der Mitte des 15. Jahrhunderts Gängige – auch wenn es daneben bereits Handschriften gab, auf deren Illustrationen das handelnde Personal maßstäblich „richtig“ in die räumliche Umgebung integriert war, so zum Beispiel die Schweizer Bilderchroniken.<sup>40</sup> Im Heidelberger ‚Tristrant‘

jedoch sind die neben- oder dicht hintereinander geordneten, bei „Massenszenen“ auch zu Köpfegruppen zusammengefaßten Figuren Mittelpunkt der Komposition und daher auch in ihrer maßstäblichen Größe besonders herausgehoben; alles übrige – der sie umgebende architektonische oder Landschaftsraum, die Pferde, die Bäume und die Bauwerke – sind ihnen gewissermaßen nur attributiv „zugeordnet“, nicht etwa zu einem Genrebild oder gar einer „realistischen“ Szene erweitert. Daher wird hier auch nur das handlungsmäßig Nötigste dargestellt: die perspektivisch nicht ganz korrekten Städtebilder im Hintergrund etwa signalisieren lediglich den Raum, in dem – nach dem Text – die illustrierte Szene spielt; die maßstäblich zu kleinen Bäume mit ihren kugeligen, aus waagerechten Pinselstrichen gebildeten Laubkronen geben nur zitathaft den Ort an, der zur Identifikation des eben Dargestellten unentbehrlich ist, wie sehr eindringlich zum Beispiel die Baumgartenszene auf Bl. 66r zeigt. Die Forderung nach maßstäblicher Korrektheit jedenfalls, wie sie sich aus den wertenden Beschreibungen etwa Wegeners oder Fouquets ablesen läßt – „auffallend sind die unsicheren Größenverhältnisse der Figuren untereinander und zum Raum“<sup>41</sup>; „zwar zeigen sich bei Szenen in offener Landschaft schüchterne Versuche zur Gestaltung des freien Raumes (...) aber die räumliche Erstreckung in den Hintergrund (...) führt in unverständliche Tiefe“<sup>42</sup> –, gehen an den Intentionen des Illustrators völlig vorbei.

Ebenso sparsam wie szenische Gestaltung ist der zeichnerische und koloristische Aufwand der Illustrationen. Über einer an manchen Stellen noch sichtbaren Silberstiftvorzeichnung<sup>43</sup> ist ein Gerüst von durchgezogenen, allein die Umrisse wiedergebenden Federlinien gelegt, das anschließend mit Farbe gefüllt wurde – in einer Technik, die der der Inkunabelholzschnitte sehr nahekommt. Binnenzeichnung ist selten, Parallelschraffen kommen zuweilen in Schattenpartien vor – in den Gewandfalten der langen, mit eckigem Bruch auf dem Boden aufstoßenden Kleider, an den dem Licht abgewandten Hauswänden und zur Modellierung von Körperformen. Plastizität wird eher durch den Farbauftrag erreicht: durch ausgesparte Lichter oder dunklere Farbtöne. Die kühle, ziemlich helle Farbpalette beschränkt sich auf wenige Grundtöne, die meist lavierend vermalt sind: ein schmutziges Gelb, einen hellen Ockerton, Kobaltblau, Olivgrün, ein lasiertes, mattes Graubraun und Karminrot. Deckend ist ein kühles Rot in den Bildrahmen aufgetragen, wo, ebenfalls deckend, vereinzelt auch ein bläuliches Grün vorkommt, das teilweise auch zur Modellierung der Rasenflächen, Bäume und bergigen Hintergründe über dem helleren Grün vermalt wird. In breiten Pinsellinien werden die Farben, verlaufend oder kräftiger abgetönt, zur Modellierung der Körperformen oder des Faltenwurfs über hellere, wässrige Ausmischungen gelegt. Das Blau des am oberen Bildrand kräftig getönten, zum

Horizont hin lichter werdenden Himmels ist in den dunkleren Partien mit „trockenem“ Pinsel aufgetragen, in den helleren lavierend verwaschen.

In kräftigeren, stärker deckenden Farben, auch in reicherer Differenzierung und Abstufung der Töne, sind die drei ersten Bilder des Codex, die Federzeichnungslinien zuweilen überdeckend und eher der Manier der Deckfarbenmalerei als der kolorierten Federzeichnung folgend, ausgeführt. Die Hand des Malers ist aber mit Sicherheit die gleiche, die auch die übrigen Zeichnungen schuf. In welcher Werkstatt, an welchem Ort und zu welcher Zeit er tätig war, läßt sich jedoch nur erschließen beziehungsweise nicht mit Sicherheit nachweisen. Die Personen tragen, entgegen der in den Jahrhundertbeginn verweisenden Inschrift auf dem Grabstein des Schlußbilds, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts übliche bürgerliche Kleidung und Haartracht: die Frauen lange, am Boden aufstoßende, einfarbige Kleider mit engen Ärmeln und spitzem Ausschnitt und offene oder hochgeflochtene Frisuren, die Männer enganliegende Beinlinge, einen kurzen, seitlich geschlitzten, gegürteten Rock und langes, lockig auf die Schultern fallendes Haar. Diese kostümgeschichtlichen Befunde, stilistische Kriterien sowie die Datierung der in der Handschrift verwendeten Papiere nach ihren Wasserzeichen<sup>44</sup> legen die Entstehung der Handschrift in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts nahe. Der charakteristisch vom oberen Bildrand nach unten hin heller werdende Himmel ist, wie auch die gedrungenen, kleinen Pferde und andere stilistische Details, typisches Stilmerkmal der spätmittelalterlichen Handschriftenillustration Oberschwabens, speziell der Bodenseegegend, wohin auch der Dialekt der Handschrift weist. Manche dieser Stileigenheiten zeigen eine große Nähe zu anderen seeschwäbischen Handschriften, etwa dem Cod.Pal.germ.90 der Heidelberger Universitätsbibliothek mit dem 'Leben der Väter'<sup>45</sup>, der 'Bidpai'-Handschrift Cod.Pal.germ.466<sup>46</sup>, oder – schon weiter entfernt – der Berliner 'Nibelungenlied'-Handschrift Ms.germ.fol.855<sup>47</sup> aus den vierziger Jahren. Doch sind dies Ähnlichkeiten, die allgemein im Zeit- und Lokalstil liegen; eine Zuordnung des Heidelberger 'Tristrant' zu einer Werkstatt, aus der auch andere bekannte Handschriften stammen, ist nicht möglich.<sup>48</sup>

Mit der 'Tristrant'-Handschrift der Heidelberger Universitätsbibliothek, der einzigen bebilderten des Texts, ist ein für die spätmittelalterliche Illustration volkssprachlicher Literatur in Deutschland sehr typischer Bildercodex greifbar, der seine Produktionsweise in einer „seriell“ arbeitenden Werkstatt in Ikonographie, Bildaufbau und Stil deutlich zum Ausdruck bringt. Beschränkung auf die wesentlichen Handlungselemente, Verzicht auf narrative oder genrehafte Ausschmückung der Szenen, ein völlig aus der Figurenkonstellation abgeleitetes Kompositionsschema, dabei die Verwendung tradiert, meist unspezifischer und

dadurch multivalenter Bildtypen – hauptsächlich Dialog-, Begegnungs- und Kampfsituationen –, charakterisieren die Illustrationen dieser einst irreführend „Volkshandschriften“<sup>49</sup> genannten Manuskripte, die das Profil des geschriebenen, bebilderten Buchs im Deutschland des 15. Jahrhunderts prägen. Der Heidelberger 'Tristrant' nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als er – anders als die Mehrzahl der übrigen Werkstatthandschriften der Zeit – mit seinen farbig gerahmten und mit ausgemalten Hintergründen versehenen Federzeichnungs-, „Miniaturen“ einen älteren, in der Deckfarbenmalerei entwickelten Illustrationstyp fortsetzt, ja sich vielleicht sogar auf eine ähnlich organisierte Vorlage bezieht. Hinsichtlich seiner Zeichen- und Maltechnik jedoch fügt er sich nahtlos in die übrige Produktion der mit kolorierten Federzeichnungen ausgestatteten Handschriften im 15. Jahrhundert ein. Anders als in Frankreich, wo noch lange die prachtvolle, mit gerahmten Deckfarbenminiaturen geschmückte Handschrift üblich war – eng sich an die Tafelmalerei anschließend –, ordnet sich die spätmittelalterliche Buchillustration in Deutschland der Graphik zu, ja weist in ihrer Entwicklung voraus auf den Holzschnitt, die Zeichnung, sogar den Kupferstich<sup>50</sup> des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. In dieser innovativen Situation kommt auch den Illustrationen des Heidelberger 'Tristrant' ein würdiger Platz zu.

Vielleicht ein gutes Jahrzehnt nach der Entstehung des Cod.Pal.germ.346 brachte der Augsburger Drucker Anton Sorg 1484 den im wesentlichen Eilharts Version folgenden Prosa-"Tristrant",<sup>51</sup> heraus; vierzehn Jahre später, 1498, folgte ihm Hanns Schönsperger mit einem Nachdruck. Sorgs Druck ist mit insgesamt 60 Holzschnitt-Illustrationen ausgestattet, die sich ziemlich regelmäßig über den Text verteilen und wovon einige mehrfach wiederholt sind.<sup>52</sup> Schönsperger kopierte 58 der Sorgschen Schnitte, verwendet neun davon doppelt und fügt drei neue hinzu, illustriert seine Ausgabe also mit insgesamt siebenundzwanzig Bildern. Eine Reihe der Buchholzschnitte zeigt auffällige Übereinstimmungen mit den Illustrationen der Heidelberger Handschrift, andere wiederum weichen so grundsätzlich ab, daß kaum an eine direkte Beziehung zwischen Handschrift und Druck gedacht werden kann.<sup>53</sup> Auch die Annahme einer gemeinsamen Vorlage für den handschriftlichen wie den reproduzierten Bilderzyklus ist eher unwahrscheinlich, obgleich doch deutlich wird, daß beide in einer gemeinsamen, je durch das Darstellungsmedium modifizierten Tradition stehen. Für die Überlieferung des 'Tristrant'-Textes, aus der keine Zeugnisse aus dem 13. und 14. Jahrhundert auf uns gekommen sind, ist mit zahlreichen nicht mehr erhaltenen Zwischenstufen zu rechnen. Die Übereinstimmungen und zugleich Differenzen zwischen der handschriftlichen und der Druck-Ikonographie könnten ebenfalls auf solche Zwischenstufen verweisen.

## **DIE HEIDELBERGER 'TRISTRANT'-HANDSCHRIFT UND DIE ÜBRIGE IKONOGRAPHIE DES TRISTANSTOFFS**

### **Die Illustrationen der Gottfried-von-Straßburg-Handschriften**

Während in Frankreich der Tristanstoff seit dem 13. Jahrhundert in der Prosa weiterlebt – und zwar in Neukonzeptionen, nicht bloßen Prosaisierungen der Versromane – und folglich dort der 'Tristan en prose' in mitunter höchst aufwendig und prachtvoll illustrierten Handschriften tradiert wird,<sup>54</sup> ist die deutsche Situation durch die Versdichtungen gekennzeichnet: Gottfrieds 'Tristan', von zwei verschiedenen, Eilharts älterer Fassung folgenden Bearbeitern fortgesetzt, wird hier breit tradiert; 16 Fragmente und elf vollständige Handschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts sind erhalten, drei davon – im 13., 14. und 15. Jahrhundert entstanden – wurden mit Illustrationen versehen. Lange vor der – späten – Bebilderung von Eilharts – früher – Fassung gab es also bereits eine handschriftliche Ikonographie des Stoffs, und alle drei Handschriften repräsentieren eine historisch wie strukturell je verschiedene Möglichkeit der Bebilderung deutscher Texte, ja geradezu drei für eine Geschichte der Buchmalerei in Deutschland paradigmatische Typen.

Obwohl der höfische Aventure- und Minneroman – die Gattung, zu der auch der 'Tristan' gehört – als aus Frankreich rezipiertes Genre in Deutschland nur „secondhand“-Literatur ist, hat er doch hier seinen frühesten Bilderschmuck erhalten,<sup>55</sup> und zwar in einer Weise, die sich von dem in Frankreich gängigen Illustrationstyp grundlegend unterscheidet. Nicht spalten- oder textspiegelbreite Miniaturen gliedern den Text, regelmäßig über die Handschrift verteilt und in die Schriftseite integriert, sondern eigene Bildseiten, in zwei oder drei übereinanderliegende Register aufgeteilt, werden zwischen die Textlagen des Codex eingeschoben. Nach der bereits so organisierten bayerischen Handschrift von Heinrich von Veldeke 'Eneit' aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.germ.fol.282) mit ihren 71 in je zwei Szenen aufgeteilten Bildseiten entstanden in einer oberrheinischen, vielleicht Straßburger Werkstatt gegen die Jahrhundertmitte zwei Manuskripte, die die tradierten Texte mit ganzseitigen, zwei- und dreistöckigen, auf gesonderten Blättern zwischen die Textlagen eingefügten Bilderfolgen begleiten, besser: in einer den Strukturgesetzen des Mediums Bildkunst folgenden Serie die im Text vorgetragene Geschichte als Bildergeschichte neu erzählen: Während Wolframs von Eschenbach 'Parzival' (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19) nur zwei Pergamentblätter mit zusammen zwölf Bildstreifen, je drei auf einer Seite,

enthält, sind in die Handschrift von Gottfrieds von Straßburg 'Tristan' (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51) 15 beidseitig bemalte Bildblätter, in zwei, meist aber drei Register unterteilt, eingeschoben.<sup>56</sup> Mit nicht weniger als 118 einzelnen Bildszenen ist hier auf das Textangebot reagiert worden, und dennoch entstand keine die von Gottfried und seinem Fortsetzer Ulrich von Türheim erzählte Geschichte regelmäßig begleitende Illustrationsfolge. Vielmehr setzte der Miniator den Text visuell in eine Folge von in sich nahezu abgeschlossenen Bilder-, „sets“ um: er faßte bestimmte Handlungsabschnitte zusammen und betonte ihm wichtig erscheinende Erzähleinheiten besonders stark, während er andere unterschlug. So fand die in kaum mehr als 2000 Versen erzählte Vorgeschichte von Tristans Eltern und seiner eigenen Jugend auf vier Doppelseiten in 18 Registern mit 24 Einzelszenen ein wesentlich ausführlicheres visuelles Äquivalent als die folgenden etwa 8000 Verse mit Tristans Leben am Hof Markes, dem Moroltkampf und den irischen Abenteuern, für die nur vier Blätter mit je drei Registern gebraucht wurden. Der ikonographische 'Tristan'-Zyklus im Cgm 51 legt gewissermaßen eine Folge bildlicher „cluster“<sup>57</sup> über den Text und löst die kontinuierlich fortschreitende Geschichte in mehrere ikonographische und Sinn-Einheiten auf, die in der Regel auf einer – dreigeteilten – Bildseite zusammengefaßt sind, wie etwa der Kampf mit Morolt Bl. 46r, der Drachenkampf Bl. 67r oder die Minnelisten des Späne- und Baumgartenabenteuers und des Bettsprungs Bl. 76r. Auch kompositorisch werden die auf einer Bildseite vereinigten Einzelszenen durch optische Korrespondenzen, Symmetrien oder Parallelen aufeinander bezogen und damit als Sinneinheiten aufgefaßt.

Einen völlig anderen Illustrationstyp vertritt die zweite Bilderhandschrift von Gottfrieds 'Tristan', ein 1323 am Niederrhein entstandenes, mit nur neun spaltenbreiten Miniaturen ausgestattetes, kleinformatiges Manuskript (Köln, Historisches Archiv der Stadt, W\*88) in mittelfränkischem Dialekt. Mit ihrem kleinen Format, dem dünnen Pergament, der zierlichen Schrift und den qualitätsvollen Miniaturen wirkt die Handschrift wie „ein erlesenes höfisches Taschenbuch“<sup>58</sup>. Die Abschnitte sind durch zweizeilige rote und blaue Fleuronéinitialen markiert, und auch die Illustrationen machen eher den Eindruck großformatiger, den Text gliedernder, historisierter Initialen. Sie führen damit eine vor allem in Frankreich gebräuchliche Art der Handschriftenillustration fort: dort war es lange üblich, die Textabschnitte mit Figureninitialen oder mit kleinformatigen Miniaturen einzuleiten. Der Aufbau der Kölner Bilder – Beschränkung allein auf eine oder zwei Figuren, Verzicht auf jede Art von szenischem Beiwerk oder Landschaft – verrät diese Herkunft: Mit farbiger Feder in Schwarz, Blau und Rot, nur sparsam leicht mit Ocker, Blau und Grün laviert, sind die Figuren – wie in der Initialornamentik

– unter Verzicht auf die geringste Andeutung von Räumlichkeit vor einen Fleuronéegrund gesetzt. Sie haben eher die Funktion emblematischer, den Inhalt des Abschnitts, dem sie voranstehen, signalhaft andeutender Bild-„Zeichen“ als die den Text „nacherzählender“ Illustrationen. Im deutschsprachigen Bereich ist diese Art der „französischen“ Buchausstattung äußerst selten, was die Annahme einer Vorlage aus Frankreich – oder zumindest französischer Stil-Anregungen – nahelegt.

Der letzte der drei illustrierten Gottfried-Codices (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup>, Ms. 14697) stammt – wie die Mehrzahl der deutschsprachigen Bilderhandschriften überhaupt – aus dem 15. Jahrhundert, und er ist eines jener für die Produktion dieses Zeitabschnitts typischen, „seriell“ gefertigten Werkstattprodukte. Um 1440 in der Werkstatt Diebold Laubers im elsässischen Hagenau entstanden, ist das in flotter Bastarda geschriebene Manuskript, das auf Gottfrieds Text unmittelbar 'Tristan als Mönch' und daran anschließend Ulrichs von Türheim 'Tristan'-Fortsetzung folgen läßt, mit 91 meist ganzseitigen kolorierten Federzeichnungen von einer Hand<sup>59</sup> ausgestattet worden; eingeleitet wird es mit einer großzügig gestalteten Initialseite. Die routiniert und mit lockerer Hand gezeichneten, in kräftigen Farben kolorierten Federzeichnungen folgen fast durchgängig sehr allgemeinen, multivalenten Bildtypen – hauptsächlich recht unspezifischen Dialog- und Kampfszenen –, deren Verständnis vielfach erst durch die stets beigegebenen Bildbeischriften halbwegs möglich wird. Besonderer Wert wird, wie etwa auch bei den 'Parzival'-Illustrationen aus Laubers Werkstatt,<sup>60</sup> auf Szenen gelegt, die höfische Verhaltensformen schildern: was die Ikonographie hier vermittelt, ist gewissermaßen die Oberflächenerscheinung höfischer Normen. So sind die Kampfszenen wie ritualisierte Turniere wiedergegeben, unentwegt werden Begrüßungen und Begegnungen dargestellt, dauernd kommunizieren die Protagonisten in beredter Gebärdensprache miteinander. Vom Deutungsangebot des eher esoterischen Texts Gottfrieds ist dabei natürlich nicht viel geblieben; in der Spätzeit der Überlieferung benutzt ein neues Publikum den Text – wie seine Ikonographie zeigt – wohl eher dazu, sich der inzwischen zur bloßen Form erstarrten Normen der höfischen Gesellschaft selbstidentifikatorisch zu vergewissern.

### **Textabgelöste Bildzeugnisse des Tristanstoffs**

Um Identifikationsangebote, die der Stoff – oder doch zumindest Motive daraus – bereithielt, ging es offenbar auch in den bildlichen Darstellungen des Tristanstoffs außerhalb von Handschriften. Vom 13. bis hinein ins 16. Jahrhundert wurden Tristanszenen in der Textilkunst und der Wandmalerei, in der Bauplastik und auf elfenbeinernen Gebrauchsgegenständen dargestellt.<sup>61</sup> Neben der Ikonographie



in den Handschriften – und offenbar unabhängig von ihr – existierte über Jahrhunderte hinweg eine bildliche Tradition, die sich weitgehend vom Text gelöst hatte, ihn auch nicht „illustrieren“ oder in eine kontinuierlich fortschreitende „Bildergeschichte“ umsetzen wollte, sondern ihn lediglich zum Anlaß nahm, bestimmte, für ihr Publikum offenbar verbindliche Handlungsmuster repräsentativ vorzuführen.<sup>62</sup>

Weit über 50 Zeugnisse sind überliefert, die sich mit dem Tristanstoff in zyklischen oder Einzeldarstellungen auseinandersetzen. Dabei ist auffällig, daß kaum einmal der gesamte Handlungsverlauf bildlich realisiert wurde, sondern stets nur einzelne Handlungszüge herausgelöst, andere unterschlagen wurden. Tristan erscheint dabei stets als der gebildete, in allen höfischen Künsten erfahrene Höfling und kampferprobte, auch listenreiche Held. So setzt eine Serie englischer Fußbodenfliesen aus der Chertsey Abbey, möglicherweise um 1270 im Auftrag König Heinrichs III. für eines der Königsschlösser hergestellt, einen Schwerpunkt beim Kampf Tristans mit Morolt; der ältere der drei niedersächsischen Tristan-Teppiche im Kloster Wienhausen,<sup>63</sup> zwischen 1300 und 1310 entstanden, bringt auf drei Bildstreifen die Geschichte vom Moroltkampf bis zum Minnetrank, dabei die Kampfscenen – mit Morolt und mit dem Drachen – durch Doppelung besonders betonend. Der mittlere, um 1330 hergestellte Wienhausener Teppich gibt nur Morolt- und Drachenkampf wieder. Das Deutungsangebot der Texte – sei es der französischen Fassungen, der späten italienischen Versionen oder der Epen Eilharts und Gottfrieds – wandelt sich dabei entscheidend. Durchgängig ist eine besondere Heraushebung höfisch-ritterlichen Verhaltens und ein Verdrängen gesellschaftlicher Konfliktsituationen zu beobachten: Eine um 1375 entstandene Weißstickerei, die heute in der Erfurter Döpropstei aufbewahrt wird, beginnt mit der Schwalbenhaarepisode, schildert breit das irische Brautwerbungsabenteuer mit dem Drachenkampf und endet mit der Bestrafung des verräterischen Zwerges Melot, des Vertreters der der Minnebeziehung feindlichen Gesellschaft. Der Wandmalereien-Zyklus im Südtiroler Schloß Runkelstein bei Bozen, um 1400 gemalt und 1503 im Auftrag Kaiser Maximilians erneuert, setzt mit dem Moroltkampf ein und schließt mit dem Gottesurteil, aus dem Isolde „schuldlos“ hervorgeht. In beiden Fällen wird durch die jeweilige Schlussszene die gesellschaftlich „illegitime“ Minne zwischen Tristan und Isolde „legitimiert“, sei es durch die Bestrafung des Vertreters der mißgünstigen Gesellschaft, sei es durch die glücklich bestandene Feuerprobe.

Den Text zu illustrieren, ihn bildlich zu „begleiten“, war jedenfalls nicht die Absicht dieser Bildzeugnisse. Wie spielerisch-direkt ihr Identifikationsangebot mitunter gemeint sein konnte, belegt ein gestepptes Bettdecken-Paar, heute im

Victoria & Albert Museum in London und im Bargello in Florenz, das um 1395 in Sizilien anlässlich der Hochzeit von Laodamia Acciaiuolo und Piero di Luigi Guicciardini als Geschenk hergestellt worden war: die Kampfschilde Tristans beziehungsweise Morolts darauf sind mit den Wappen der beiden Florentiner Familien geschmückt.

Die textliche Quelle, die hinter diesem Zeugnis steht, ist – wie sich aus einigen Details erschließen läßt – eine Mischung aus der 'Tavola Ritonda' und dem spanischen 'Cuento de Tristan de Leonis'. Die meisten deutschen Bildzeugnisse gehen auf Eilharts Epos zurück, der Runkelsteiner Zyklus auf Gottfrieds Roman. Doch ist der Textbezug recht vage, wohl kaum über direkte literarische Kenntnis vermittelt – auch gar nicht beabsichtigt –, sondern eher abgeleitet aus der allgemeinen Bewußtseinslage eines gebildeten, mit den Stoffen der zeitgenössischen Literatur vertrauten Publikums. Vollends losgelöst vom literarischen Text sind die zahlreichen Bildzeugnisse, die nur noch eine einzige Szene emblematisch realisieren: die der von Marke belauschten Begegnung des Liebespaars im Baumgarten.<sup>64</sup> Vor allem auf Luxus-Gebrauchsgegenständen höfischer Damen wird diese den Bildtyp des Sündenfalls variierende Szene – ein Baum, in dem der Versucher verborgen ist, an einer Quelle, flankiert von einer männlichen und einer weiblichen Figur – dargestellt: auf Buchsbaumkämmen, ledernen Schreibtafeletuis, elfenbeinernen Spiegelkapseln und Kästchen aus Holz oder Elfenbein. Auf einer Serie von sieben Elfenbeinkästchen aus einer Pariser Werkstatt, entstanden in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ist die Baumgartenszene in weitere Darstellungen gefährlicher Minneabenteuer – Lanzelot auf der Schwertbrücke, Gawan auf dem Wunderbett –, von Weiberlisten – Aristoteles und Phyllis – und anderer erotisch besetzter Motive – Belagerung der Minneburg, Jungbrunnen – integriert. Zwei Miserikordien englischer Kirchen stellen Tristan und Isolde im Baumgarten neben andere Minneklaven: Samson und Dalilah, Aristoteles und Phyllis, Vergil im Korb. Auf einem norditalienischen bemalten Tablett vom Beginn des 15. Jahrhunderts schließlich ist Tristan allein nur noch emblematische Figur, als der Minneheld schlechthin, vorhanden, ist aus dem Text, dessen Hauptperson er einst war, völlig herausgetreten: zusammen mit Achill, Lanzelot, Samson, Paris und Troilus, berühmte Minnehelden alle, betet er am Boden kniend eine in einem Mandorla-Nimbus am Himmel schwebende, von zwei Amorn flankierte, nackte Venus an. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß ein Gegenstand wie dieses Tablett als Geschenk für Wöchnerinnen diente, wird deutlich, für welche vielfältigen Anspielungsmöglichkeiten der literarische Stoff von Tristan und Isolde und seine Ikonographie mittlerweile offen waren. Von den Illustrationen der Heidelberger 'Tristrant'-Handschrift ist dies weit entfernt. Und dennoch ist auch deren Ikonographie nur im weiteren Kontext der übrigen bildlichen Realisierungen des Stoffs zu verstehen.

## DIE BILDSZENEN DER HEIDELBERGER ,TRISTRANT'-HANDSCHRIFT

Vorbemerkung: Nach der Nennung des Bildthemas sind in runden Klammern die Verse angegeben, auf die sich die Illustration bezieht, ebenso die Blätter, auf denen diese Verse in der Handschrift stehen, um so die örtliche Nähe der Illustration zum Text deutlich zu machen. Abweichungen der Illustrationen vom Text, eventuelle "Irrtümer" des Illustrators sowie ikonographische Besonderheiten werden in eckigen Klammern vermerkt. Am Schluß steht die laufende Numerierung der Bilder in spitzen Klammern.

- Bl. 4r Rivalin übergibt Tristrant der Amme (V. 120-123/Bl. 3v-4r). – [Tristrants Mutter Blankeflür stirbt bei der Geburt, also müßte das Kind als Säugling – und nicht wie hier als Kleinkind – dargestellt sein.] <1>
- Bl. 6r Tristrant macht sich mit Erlaubnis seines Vaters zu Schiff in fremde Länder auf (V. 247-255/Bl. 6r-v). <2>
- Bl. 10v Tristrant bittet seinen Onkel König Marke in Begleitung des Truchsessen um Kampferlaubnis gegen Môrolt (V. 499-520/Bl. 10v). <3>
- Bl. 15r Marke rüstet Tristrant zum Kampf gegen Môrolt (V. 746-758/Bl. 14v-15r). <4>
- Bl. 17r Schwertkampf zu Fuß zwischen Tristrant und Môrolt (V. 875-899/Bl. 17r-v). <5>
- Bl. 21v Erste Irlandfahrt: Der verwundete Tristrant treibt – mit Harfe und Schwert – in seinem Schiff vom Strand, Marke und dessen Begleiter zurücklassend (V. 1132-1149/Bl. 21v-22r). <6>
- Bl. 23r Tristrant strandet in Irland, am Ufer empfängt ihn der irische König (V. 1174f./Bl. 22r). <7>
- Bl. 24v Tristrant macht sich zu Schiff nach England auf, um Speisen gegen die Hungersnot in Irland zu besorgen (V. 1261-1274/Bl. 24r-v). <8>
- Bl. 25v Marke empfängt mit seinen Begleitern den geheilten Tristrant am Ufer (V. 1320-1325/Bl. 25v). <9>
- Bl. 27r Zwei Schwalben mit einem goldenen Frauenhaar im Schnabel kommen zu Marke geflogen, der daraufhin ihre Besitzerin (Isalde) zur Frau begehrt (V. 1381-1401/Bl. 26v-27r). <10>
- Bl. 29r Zweite Irlandfahrt: Tristrant fährt in Begleitung Gerüsteter aus, um als Markes Brautwerber Isalde für seinen Onkel zu gewinnen (V. 1465-1472/Bl. 28v). <11>
- Bl. 32r Tristrant kämpft gegen den Drachen (V. 1654-1671/Bl. 32r-v). [Zweite Kampfphase zu Fuß mit dem Schwert: Das Pferd ist – rechts im Bild – noch lebend dargestellt und nicht, wie im Text V. 1656f., von der Atemglut des Drachen verbrannt.] <12>
- Bl. 35r Isalde, Brangène und der Knappe Peronís finden den vom Kampf ermatteten Tristrant schlafend am Bach (V. 1815-1834/Bl. 35r). <13>
- Bl. 37v Tristrant wird von Isalde und Brangène neu eingekleidet (V. 1959-1970/Bl. 37v). [Die Szene spielt auf einer Wiese statt – wie im Text – in einem Innenraum; das Detail der Gürtelübergabe durch Isalde hat keine Textentsprechung.] <14>

- Bl. 40r Beratung darüber, ob der wahre Drachentöter (als der sich der Truchseß ausgegeben hat) Isalde zur Frau bekommen soll: Der König mit seinen Gästen, Isalde und Tristrant kommen zur Tür herein (V. 2108-2121/ Bl. 40v). <15>
- Bl. 43r Tristrant und Isalde, zur Abreise nach Cornwall bereit (V. 2259-2263/ Bl. 42v-43r). <16>
- Bl. 44r Das Schiff liegt zur Fahrt nach Cornwall bereit (V. 2307f./Bl. 44r). <17>
- Bl. 49v Brangêne klagt Kurnevál die Minnekrankheit Tristrants und Isaldes; rechts und links in jeweils getrennten Innenräumen die beiden Minnekranken im Bett (V. 2611-2668/Bl. 49r-50r). <18>
- Bl. 50v Tristrant kommt zu Isalde in die Kemenate (V. 2680-2705/Bl. 50v-51r). <19>
- Bl. 53r Marke mit Gefolge begrüßt das aus Irland ankommende Schiff mit seiner Braut Isalde und Tristrant (V. 2802-2806/Bl. 52v). [Das Schiff ist ohne Insassen dargestellt.] <20>
- Bl. 54r Die untergeschobene Braut: Je ein Liebespaar (Marke und Brangêne, Tristrant und Isalde) im Bett (V. 2831-2845/Bl. 53v-54r). <21>
- Bl. 55r Der Mordanschlag auf Brangêne: Brangêne beim Wasserschöpfen mit den Rittern, die sie töten sollen (V. 2897-2909/Bl. 54v-55r). <22>
- Bl. 56v Einer der Ritter berichtet Isalde über den – nichtausgeführten – Mordanschlag (V. 2973-3021/Bl. 56r-57r). [Die Szene spielt statt in einem Innenraum – wie im Text – auf einer Wiese.] <23>
- Bl. 57v Isalde bittet Brangêne um Verzeihung (V. 3031-3047/Bl. 57r-v). [Freies Feld statt Innenraum.] <24>
- Bl. 61r Marke entdeckt Tristrant und Isalde in der Kemenate (V. 3250-3276/ Bl. 61r-v). <25>
- Bl. 63r oben: Brangêne überbringt Isalde Tristrants Botschaft, sich im Baumgarten zu treffen (V. 3362-3364/Bl. 63r). [Laut Text V. 3362f. bringt Brangêne Isalde auch einen Trunk, der im Bild nicht dargestellt ist.] <26>
- Bl. 63r unten: Tristrant und Isalde umarmen sich im Baumgarten (V. 3365-3369/ Bl. 63r). <27>
- Bl. 66r Tristrant und Isalde an der Quelle im Baumgarten, Marke und der Zwerg im Baum versteckt (V. 3530-3608/Bl. 66r-67r). <28>
- Bl. 68r Isalde berichtet Marke, seine Hand haltend, vom Treffen im Baumgarten (V. 3650-3659/Bl. 68r). <29>
- Bl. 69r Marke bittet Brangêne, Tristrant wieder zurückzuholen (V. 3702-3705/ Bl. 69r). <30>
- Bl. 70r Brangêne bringt Tristrant, ihn bei der Hand ergreifend, zurück (V. 3739-3746/Bl. 70r). [Die Szene spielt laut V. 3743 in einer *herbergin*, im Bild auf freiem Feld.] <31>
- Bl. 72r Tristrant und Isalde in getrennten Betten liegend. [Kein eindeutiger Textbezug. Marke, will Tristrant als Boten zu Artus schicken, um in seiner Abwesenheit den Boden zwischen beider Betten mit Mehl zu bestreuen; dargestellt ist also die Situation vor dem Bettsprung, den die folgende Illustration 33 bringt.] <32>
- Bl. 73v Tristrant setzt zum Sprung in Isaldes Bett, unter dem sich der Zwerg versteckt hat, an (V. 3920-3933/Bl. 73r). <33>
- Bl. 75v Der Truchseß Tinas bittet Marke auf Knien um Gnade für den wegen Ehebruchs angeklagten Tristrant (V. 3991-4035/Bl. 74v-75v). <34>

- Bl. 76v Der verurteilte Tristrant bittet einen Bewacher, in der Kapelle beten zu dürfen (V. 4093-4103/Bl. 76v). <35>
- Bl. 78r Tristrant und Kurnevál fliehen zu Pferd (V. 4177-4187 /Bl. 78r). <36>
- Bl. 79r Tristrants Verfolger (V. 4234-4249/Bl. 79r). <37>
- Bl. 81r Die wegen Ehebruchs verurteilte Isalde sitzt bei einem Aussätzigen auf dem Maultier, hinter Büschen versteckt Tristrant und Kurnevál (V. 4293-4313/Bl. 80v). [Genaue Textentsprechung: Nur in dieser Handschrift reitet der Aussätzige auf einem Maultier <mul>, in der Dresdener Handschrift – deren Lesart die Lichtenscheinsche Ausgabe hier folgt – auf einem Pferd <ros>.] <38>
- Bl. 82r Bleistiftvorzeichnung: Gleiche Komposition wie die folgende Illustration 39 (Bl. 83v). <39\*>
- Bl. 83v Kurnevál zu Pferd mit dem Bracken, Tristrant und Isalde gemeinsam auf einem Pferd (V. 4448-4469/Bl. 82r-83v). <39>
- Bl. 84v Waldleben: Tristrant und Isalde angeln Fische (V. 4532-4540/Bl. 84v-85r). <40>
- Bl. 85r Tristrant errichtet aus Zweigen die Minnegrotte, Isalde hält derweil das Pferd am Zügel. [Keine unmittelbare Textentsprechung, hier nur allgemeine Ausführungen über das Waldleben (V. 4581ff., Bl. 85r).] <41>
- Bl. 87r Tristrant und Isalde schlafen, das Schwert zwischen sich, in der Minnegrotte; Marke läßt seinen Handschuh auf die Bettdecke fallen (V. 4638-4643/Bl. 86v-87r). <42>
- Bl. 88r Tristrant und Isalde, auf dem Weg zu Ugrím, nehmen von Kurnevál Speisen entgegen (V. 4690-4697/Bl. 88r). <43>
- Bl. 89v Der Klausner Ugrím schreibt im Beisein Tristrants und Isaldes einen Brief an Marke: Tristrant wolle Isalde wieder an Marke zurückgeben (V. 4760-4766/Bl. 89r-v). <44>
- Bl. 90v Tristrant wirft Ugríms Brief dem schlafenden Marke durchs Fenster in die Kemenate (V. 4801-4803/Bl. 90r-v). [Irrtum des Illustrators: Marke ist – im Bildtyp der im Bett liegenden Isalde – als Frau dargestellt.] <45>
- Bl. 92v Tristrant bittet Marke im Beisein Isaldes um Vergebung (V. 4915-4931/ Bl. 92v). <46>
- Bl. 95r Tristrants Zweikampf mit Delekors (V. 5074-5083/Bl. 95r). <47>
- Bl. 97r Die Hirschjagd: Tristrant in Artus' Jagdgesellschaft (V. 5182-5193/ Bl. 97r). [Dargestellt ist lediglich der Hirsch und ein Jäger.] <48>
- Bl. 98r Marke empfängt Artus, der in der Nähe seines Schlosses Tintanjól jagen war; beide Könige mit Gefolge (V. 5231-5239/Bl. 98r). [Laut V. 5233 empfängt Marke König Artus der nächtlichen Dunkelheit wegen mit *kerzjin*, die in der Illustration nicht dargestellt sind.] <49>

- Bl. 100r Tristrant berichtet Isalde von seiner in der Wolfsfalle empfangenen Wunde (V. 5338-5341/Bl. 100r). <50>
- Bl. 102r Drei Artusritter, darunter Keie und Walwán (Gawan), in kurze Nachthemden gekleidet, haben sich, um Marke zu täuschen und Tristrant beizustehen, ebenfalls Wunden an der Wolfsfalle zugefügt (V. 5401-5430/ Bl. 101r-102r). <51>
- Bl. 103v Tristrant reitet zum Priester Michaël (V. 5504-5515/Bl. 103r-v). <52>
- Bl. 106r Tristrant steht gerüstet vor der Burg des Kehenis, über deren Zinnen der König blickt (V. 5591-5593/Bl. 104v; Gespräch zwischen Tristrant, Kehenis und dessen Vater Havelín bis ca. V. 5666/Bl. 106r). <53>
- Bl. 110v Kampf Tristrants mit Riôle (V. 5903-5945/Bl. 110r-v). <54>
- Bl. 114r Tristrant, Isalde Weißhand, Kehenis und das Königspaar beim Ausritt: Isalde verrät, als ihr beim Durchqueren eines Baches Wasser unter den Rock spritzt, daß ihre Ehe mit Tristrant nicht vollzogen sei (V. 6143-6159/Bl. 114r-v). <55>
- Bl. 115r Kehenis stellt Tristrant wegen des Nichtvollzugs der Ehe mit Isalde Weißhand zur Rede (V. 6207-6254/Bl. 114v-116r). <56>
- Bl. 117r Tristrant trägt Tinas eine Botschaft an Isalde Blondhaar auf und läßt ihr einen Ring übersenden (V. 6274-6346/Bl. 116v-117v). <57>
- Bl. 118r Tinas, mit Isalde Blondhaar und Marke beim Kartenspiel, zeigt Tristrants Ring (V. 6361-6373/Bl. 118r). [Im Text ist statt des in der Illustration dargestellten Kartenspiels von einem Brettspiel (V. 6363 und 6368) die Rede.] <58>
- Bl. 119r Tristrant und Kehenis erwarten, in Bäumen versteckt, die Jagdgesellschaft mit Isalde Blondhaar (V. 6402-6409/Bl. 118v-119r). [Im Text V. 6405 verstecken sich beide in einem *dornpusch*.] <59>
- Bl. 121r Isalde Blondhaar reitet an Tristrants und Kehenis' Versteck vorüber; Kehenis ist von der Schönheit Isaldes überwältigt (V. 6525-6535/Bl. 121r-v). <60>
- Bl. 122r Isalde Blondhaar streichelt ihr Hündchen, von Tristrant und Kehenis beobachtet; im Hintergrund das V. 6579 erwähnte *guldin hüse* des Hündchens (V. 6580-6601/Bl. 112r-v). <61>
- Bl. 123v Tristrant und Kehenis vor den Zelten Isaldes (V. 6650-6664/Bl. 123v). <62>
- Bl. 125v Minneszene im Zelt: Kehenis und Gymèle im Bett; das Zauberkissen bewirkt, daß Kehenis einschläft (V. 6757-6774/Bl. 125r-v). <63>
- Bl. 127r Tristrant und Kehenis von einer bewaffneten Reiterschar unter Führung Pleheríns verfolgt (V. 6828-6844/Bl. 126v-127r). <64>
- Bl. 130v Tristrant, als Aussätziger verkleidet (er trägt eine Klapper in der Hand), wird auf Befehl Isalde Blondhaars von zwei Knappen mit Schlägen verjagt (V. 7030-7048/Bl. 130r-v). <65>
- Bl. 133r Isalde Blondhaar schickt den jungen Piloise als Boten zu Tristrant (V. 7127-7187/Bl. 132r-133r). <66>
- Bl. 137r Piloise, von Tristrant zurück, vor Marke und Isalde (V. 7400-7425/ Bl. 136v-137r). <67>
- Bl. 138r Tristrant und Kurnevál, als Pilger verkleidet, verstecken sich in einem Busch, während ein Freund vorüberreitet (V. 7462-7492/Bl. 137v-138r). <68>

- Bl. 141v Minneszene im Zelt: Tristrant und Isalde Blondhaar im Bett (V. 76907704/Bl. 141r-v). <69>
- Bl. 142v Tristrant begegnet, als Pilger verkleidet, einem Ritter, der ihn auffordert, um Isaldes willen am Wettbewerb um den weitesten Schuß, Sprung und Steinwurf teilzunehmen (V. 7754-7763/Bl. 142v-143r). <70>
- Bl. 143v Tristrant wirft im Beisein des Ritters den großen Stein; unter seinem Pilgerkleid, das dabei aufplatzt, schaut sein scharlachfarbenes Rittergewand hervor (V. 7818-7821/Bl. 144r). <71>
- Bl. 146v Kehenis vor der Burg des Nampêtenis im Gespräch mit dessen Frau Gariôle (V. 7964-7983/Bl. 146r-v). <72>
- Bl. 151v Tristrant trifft Isalde Blondhaar des Nachts heimlich im Baumgarten (V. 8252-8257/Bl. 151r). <73>
- Bl. 152r Tristrant und Kurnevál fliehen zu Schiff vor Antrêt, der mit dem Speer nach ihnen wirft (V. 8286-8301/Bl. 152r). <74>
- 156r Antrêt verhört einen der beiden auf Anweisung des Tinas als Tristrants Knappen verkleideten Fahrenden (V. 8519-8538/Bl. 155v-156r). <75>
- Bl. 156v Antrêt berichtet Marke vom Verhör der beiden Knappen (V. 8536-8543/ Bl. 156r-v). <76>
- Bl. 157r Tristrant vergibt Lehen in seinem Land (V. 8558f./Bl. 157r). <77>
- Bl. 157av Tristrant wird vom Turm einer eroberten Stadt herab mit einem Stein beworfen und schwer verletzt (V. 8600-8621/Bl. 157ar). <78>
- Bl. 158v Tristrant, mit seinem Neffen zur Beizjagd ausreitend, beklagt sich, daß er Isalde Blondhaar nie mehr wiedersehen werde (V. 8658-8671/ Bl. 158r-v). <79>
- Bl. 159r Tristrant in Narrenkleidung, im Hintergrund der Neffe, der zur Kostümierung geraten hat (V. 8695-8719/Bl. 159r-v). <80>
- Bl. 160r Tristrant als Narr auf dem Kaufmannsschiff nach Cornwall (V. 87278746/Bl. 159v-160v). <81>
- Bl. 161r Tristrant als Narr hinter dem reitenden König Marke (V. 8787-8791/ Bl. 161r). <82>
- Bl. 163v Tristrant als Narr gibt sich, Isalde Blondhaar einen Ring zeigend, zu erkennen (V. 8905-8921/Bl. 163r). <83>
- Bl. 164v Tristrant als Narr küßt Isalde in ihrer Kemenate, von zwei Wächtern vor der Türe beobachtet (V. 8965-8982/Bl. 164v). <84>
- Bl. 167r Abschied des Kehenis von Gariôle (V. 9095-9104/Bl. 168v). <85>
- Bl. 168v Tristrant und Kehenis kämpfen gegen eine Reiterschar des Nampêtenis (V. 9200-9207/Bl. 168v-169r). <86>
- Bl. 169r Kehenis liegt erschlagen (V. 9208-9211/Bl. 169r). <87>
- Bl. 171v Isalde kommt mit dem Boten gesegelt; am Ufer Isalde Weißhand (V. 9356-9359/Bl. 171v). <88>
- Bl. 172v Tristrant im Bett empfängt von Isalde Weißhand die – falsche – Nachricht über die Farbe des Segels (V. 9371-9384/Bl. 172r). <89>
- Bl. 173r Die beiden Isalden am Sarg Tristrants, Isalde Blondhaar schlägt die Decke von dem Toten zurück (V. 9421-9433/Bl. 173r). [Am Sarg stehen zwei gekrönte Königinnen, beide in dem für Isalde Blondhaar üblichen Darstellungstyp. Sind hier zwei zeitlich aufeinanderfolgende Phasen – Herantreten an den Sarg, Zurückschlagen der Decke – synchron dargestellt?] <90>

- Bl. 174r Tristrants und Isaldes Grab, aus dem Rosenstrauch und Weinstock, einander umschlingend, emporwachsen. Auf der Grabplatte Inschrift: *ANNO DOMINI MCCCCIII ARS[I oder T] DEM GOT GENEDIG SI* (v. 9508-9519/Bl. 174v). <91>



## ANMERKUNGEN

- 1 Zur Stoffgeschichte vgl. Stein.
- 2 Als Isolde Weißhand bei einem Austritt durch eine Pfütze reitet, spritzt ihr das Wasser zwischen den Schenkeln hoch: sie bemerkt, es sei kühner als Tristans Hand.
- 3 Siehe dazu Haug.
- 4 Dazu Schoepperle Loomis.
- 5 Zu Eleonore s. Lexikon des Mittelalters Bd. 3. München/Zürich 1986, Sp. 1805-1808.
- 6 Ruh, Höfische Epik, S. 46.
- 7 Denis de Rougemont: *L'amour et l'occident*. Edition remaniée et augmentée. Paris 1956, zit. bei Wehrli S. 256.
- 8 Ruh S. 49.
- 9 Um 1235 im Auftrag Konrads von Winterstetten geschaffen, mit zahlreichen Zusatzdetails und Erzählerkommentaren, 3730 Verse.
- 10 Vermutlich nach dem sächsischen Freiberg benannt, um 1285-90 verfaßt, lokalisierbar in die Umgebung Wenzels II. von Böhmen.
- 11 Siehe dazu Kuhn, Bemerkungen zur Rezeption des Tristan, S. 38.
- 12 Edition von Lichtenstein 1877 und Bußmann 1969.
- 13 Schröder, Eilhart.
- 14 Die Verbindung dieses Obergers mit Heinrich dem Löwen, der 1195 verstarb, und seiner schon 1189 gestorbenen Gemahlin Mathilde, Tochter der Eleonore von Aquitanien, in deren Umgebung man sich den 'Tristan' des Thomas entstanden denkt, beruht auf einem Irrtum Franz Lichtensteins, des Editors von Eilharts 'Tristrant'. Erstmals selbständig urkundet Eilhart ein Jahr nach Heinrichs Tod, 1189 noch als *filius* des *Johannes de Obergen*; s. dazu Bußmann, Edition, S. XVII-XX.
- 15 Siehe dazu Werner Schröder in <sup>2</sup> VL 2 (1980) Sp. 415f. Beste Zusammenfassung der Problematik bei Ruh S. 72f.
- 16 Bußmann, Liebesmonolog, S. 46.
- 17 Volker Mertens im Lexikon des Mittelalters III (1986) Sp. 1728.
- 18 Bußmann, Edition, S. XVII.
- 19 So auch Ruh S. 73.
- 20 Ich folge hier Bußmanns in der Einleitung zur Edition dargelegtem Modell.
- 21 Kuhn, Klassik des Rittertums, S. 111.
- 22 Ebd. S. 113.

- 23 Die Ochsenkopf-Wasserzeichen. 3. Teil. Findbuch II,3 der Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Bearbeitet von Gerhard Piccard. Stuttgart 1966 (Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Sonderreihe), S. 626.
- 24 C.M. Briquet: Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier. 1907. 2. Aufl. 1923.
- 25 Mit vielen anderen Exemplaren der Heidelberger Palatina wurde auch diese Handschrift Papst Gregor XV. von Herzog Maximilian von Bayern geschenkt und nach Rom 1623 verbracht; 1816 kehrte sie von dort wieder zurück; s. dazu Keunecke sowie Mittler, Bibliotheca-Palatina-Katalog, S. 458-460, dort weitere Literatur.
- 26 Rom, Vatikan, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod.Pal.lat.1956, Bl. 57r. Zum ersten Mal ist die Handschrift im Katalog der Schloßbibliothek von 1555/56 nachgewiesen, bevor Kurfürst Ottheinrich sie in die Heilig-Geist-Kirche überführen ließ (Cod.Pal.lat.1937, Bl. 99v).
- 27 Der Eintrag 1750 auf der Mitte von Bl. 1r bezeichnet die römische Signatur, die Notiz c 107 (= cista 107) ebd. oben links die Nummer des Korbes, in dem die Handschrift nach Rom transportiert wurde.
- 28 Grüne Rahmen kommen nur Bl. 27r, 49v, 63r oben und 157r vor; nicht farbig ausgefüllt ist der Rahmen Bl. 84v.
- 29 Siehe dazu Stamm-Saurma, Zuht und wicze, passim.
- 30 Fouquet, Tristanillustrationen, S. 294.
- 31 Beschreibung dieser Handschrift und ihrer Bilder bei Ott, Rechtspraxis, S. 470-477.
- 32 Zur Lauber-Werkstatt s. Kautzsch, Traband sowie die Aufsätze von Stamm (-Saurma).
- 33 Diesen sich nach unten aufhellenden Himmel zeigen z.B. auch die Illustrationen des 'Lebens der Väter', Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod.Pal.germ.90; der 'Pontis und Sidonia'-Handschrift ebd. Cod.Pal.germ.142; der 'Belial'-Handschrift in Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup>, ms. 1634/35.
- 34 Bl. 76v, 103v, 106r und 157v überschneiden Türme den Rahmen, Bl. 83v Bäume; Bl. 25v ragt ein Turm lediglich in den farbigen Rahmen hinein, durchbricht ihn aber nicht.
- 35 So Fouquet, Tristanillustrationen, S. 297.
- 36 Die Inschrift lautet *ANNO DOMINI MCCCCIII ARS[I oder T] DEM GOT GENEDIG SI*.
- 37 Wegener, Heidelberg, S. 63.
- 38 Ebd.
- 39 Vgl. dazu Ott, Überlieferung, Ikonographie, und Stamm, Buchmalerei in Serie.
- 40 Siehe zu diesen Ott, Ausstattungsanspruch illustrierter Städtechroniken, S. 84-87.
- 41 Wegener, Heidelberg, S. 63.
- 42 Fouquet, Tristanillustrationen, S. 294.
- 43 Diese Vorzeichnungstechnik läßt sich noch gut an der Silberstiftskizze Bl. 82r erkennen, die – variiert – auf Bl. 83v ausgeführt wurde.
- 44 Ochsenkopf, belegt zwischen 1465 und 1469; Schlüssel, in Bayern zwischen 1474 und 1478; Waage, in Bayern zwischen 1467 und 1471; Kreuz Briquet 5549, Vicenza 1453; Kreuz Briquet 5550, Rothenburg 1457, Bayern 1463-1469, Oberitalien 1463-1468. Siehe Wegener, Heidelberg, S. 62, und Fouquet, Tristanillustrationen, S. 297.
- 45 Wegener, Heidelberg, S. 87-91; Mittler/Werner S. 122f.
- 46 Wegener, Heidelberg, S. 91f.
- 47 Wegener, Berlin S. 43-46.

- 48 Wolfgang Stammer hat die Handschrift, möglicherweise Wegener mißverstehend, im Artikel "Epenillustration" im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 5 fälschlich der von Wegener "entdeckten" Stuttgarter Hennfflin-Werkstatt zugeschrieben. Es handelt sich dabei um acht Codices aus dem Besitz der Margarete von Savoyen, deren Illustrationen bis auf wenige Ausnahmen alle von der selben Hand stammen, s. dazu Wegener, Heidelberg, S. 71f.; vgl. auch Fouquet, S. 298. Nicht zutreffend ist Fouquets Behauptung S. 298, Wegener habe den Cod.Pal.germ.346 mit den Codd.Pal.germ.90 und 466 "zusammengestellt". Dies geschieht, wenn auch recht vorsichtig – "Eine (...) Gruppe bilden folgende Handschriften (...)" – erst bei Stange, Bd. 7, S. 53; die Folgerung, alle drei Codices stammten aus der gleichen Werkstatt, läßt sich jedoch auch aus Stanges Formulierung nicht ohne weiteres ableiten.
- 49 Wegener, Volkshandschriften.
- 50 Siehe dazu Weixlgärtner sowie Ott, Deutschsprachige Bilderhandschriften, S. 121-126.
- 51 Schramm, Bilderschmuck, Bd. 4, Abb. 2259-2318. Faksimile: Tristan und Isolde. (Augsburg bei Antonius Sorg, 1484). Mit einem Nachwort von Helga Elsner. Hildesheim/Zürich/New York 1989 (Dt. Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe A, Bd. 16). Edition: Brandstetter 1966.
- 52 Siehe Fouquet, Tristanillustrationen.
- 53 Ich folge hier im wesentlichen den überzeugenden Ausführungen Fouquets.
- 54 Die illustrierten französischen Handschriften sind bei Loomis zusammengestellt.
- 55 Siehe dazu Frühmorgen-Voss, Weltliche Literatur, S. 17ff.
- 56 Vgl. Gichtel, Hucklenbroich, Curschmann.
- 57 Dieser sehr passende Terminus stammt von Curschmann, S. 3. 58 Becker S. 44.
- 59 Kautzsch, S. 74, weist die Illustrationen dem Zeichner B zu.
- 60 Vgl. dazu Stamm-Saurma, Zuht und wicze.
- 61 Ausführlich äußert sich dazu Frühmorgen-Voss, Tristan und Isolde; s. auch Ott, Bildzeugnisse, S. 455-459, sowie ders., Runkelstein. Die Denkmäler sind zusammengestellt und beschrieben bei Ott, Katalog.
- 62 Dies diskutiert Ott, Geglückte Minne-Aventiure.
- 63 Siehe Fouquet, Wort und Bild; Ricklefs, Tristanteppe.
- 64 Zu diesen Denkmälern s. Fouquet, Baumgartenszene. Den ikonographischen Zusammenhang mit den Sündenfall-Bildtyp diskutiert Curschmann.

## LITERATUR VERZEICHNIS

- Peter Jörg BECKER: Handschriften und Frühdrucke deutscher Epen. Wiesbaden 1977.
- Alois BRANDSTETTER (Hrsg.): Tristrant und Isalde. Prosaroman. Nach dem ältesten Druck aus dem Jahre 1484, versehen mit den Lesarten des zweiten Druckes von 1498 und eines Wormser Druckes unbekanntes Datum. Tübingen 1966 (ATB Ergänzungsreihe 3).
- Hadumod BUSSMANN (Hrsg.): Eilhart von Oberg, Tristrant. Synoptischer Druck der ergänzten Fragmente mit der gesamten Parallelüberlieferung. Tübingen 1969 (ATB 70).
- Hadumod BUSSMANN: Der Liebesmonolog im frühhöfischen Epos. Versuch einer Typbestimmung am Beispiel von Eilharts Isalde-Monolog. In: Werk- Typ-Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen der älteren deutschen Literatur. Hrsg. von Ingeborg Glier u.a. Stuttgart 1969, S. 45-63.
- Michael CURSCHMANN: Images of Tristan. In: Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Papers from an Anglo-North American Symposium. Ed. by Adrian Stevens and Roy Wisbey. London 1990, S. 1-17.
- Doris FOUQUET: Wort und Bild in der mittelalterlichen Tristantradition. Der älteste Tristan-teppich von Kloster Wienhausen und die textile Tristanüberlieferung des Mittelalters. Berlin 1971 (Philol. Studien u. Quellen 62).
- Doris FOUQUET: Spätmittelalterliche Tristanillustrationen in Handschrift und Druck. Die Bilder der Heidelberger Tristanhandschrift pal.germ.346 und der Augsburger Wiegendrucke. Gutenberg-Jb. 1972, S. 292-309.
- Doris FOUQUET: Die Baumgartenszene des Tristan in der mittelalterlichen Kunst und Literatur. ZfdPh 92 (1973), S. 360-370.
- Hella FRÜHMORGEN-VOSS: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte. In: H. F.-V., Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. u. eingel. von Norbert H. Ott. München 1975 (MTU 50), S. 1-56.
- Hella FRÜHMORGEN-VOSS: Tristan und Isolde in mittelalterlichen Bildzeugnissen. In: ebd. S. 118-139.
- Paul GICHTEL: Die Bilder der Münchener Tristan-Handschrift. In: Textband zum Faksimile des Cgm 51. Stuttgart 1979, S. 73-144.
- Walter HAUG: Die Tristansage und das persische Epos von 'Wîs und Râmin'. In: W. H., Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Tübingen 1989, S. 583-599.
- Jörg HUCKLENBROICH: Einige Bemerkungen zum Münchener Tristan. In: Diversarium artis studia. Fs. Heinz Roosen-Runge. Wiesbaden 1982, S. 55-73.
- Rudolf KAUTZSCH: Diebold Lauber und seine Werkstatt in Hagenau. Zentralbl. f. Bibliothekswesen 12 (1895), S. 1-32. 57-113.
- H.-O. KEUNECKE: Maximilian von Bayern und die Entführung der Bibliotheca Palatina nach Rom. Archiv f. Gesch. d. Buchwesens 19 (1978), Sp. 1401-1446.
- Hugo KUHN: Die Klassik des Rittertums in der Stauferzeit. 1170-1230. In: Annalen der deutschen Literatur. Stuttgart 1962, S. 99-177.

- Hugo KUHN: Bemerkungen zur Rezeption des Tristan im deutschen Mittelalter. Ein Beitrag zur Rezeptionsdiskussion. In: H. K., Liebe und Gesellschaft. Kleine Schriften 3. Hrsg. von Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980, S. 36-43. 180f.
- Franz LICHTENSTEIN (Hrsg.): Eilhart von Oberge. Straßburg/London 1877 (Quellen u. Forschungen 19).
- Roger Sherman LOOMIS / Laura Hibbard LOOMIS: Arthurian Legends in Medieval Art. London/New York 1938 (The Modern Language Association of America. Monograph Series 9).
- Elmar MITTLER (Hrsg.): Bibliotheca Palatina. Katalog der Ausstellung. Text- und Bildband. Heidelberg 1986.
- Elmar MITTLER / Wilfried WERNER: Mit der Zeit. Die Kurfürsten von der Pfalz und die Heidelberger Handschriften der Bibliotheca Palatina. Wiesbaden 1986.
- Norbert H. OTT: Katalog der Tristan-Bildzeugnisse. In: Hella Frühmorgen-Voss. Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. Hrsg. u. eingeleitet von Norbert H. Ott. München 1975 (MTU 50), S. 140-171.
- Norbert H. OTT: 'Tristan' auf Runkelstein und die übrigen zyklischen Darstellungen des Tristanstoffes. Textrezeption oder medieninterne Eigengesetzlichkeit der Bildprogramme? In: Walter Haug u.a.: Runkelstein. Die Wandmalereien des Sommerhauses. Wiesbaden 1982, S. 194-239.
- Norbert H. OTT: Geglückte Minne-Aventiure. Zur Szenenauswahl literarischer Bildzeugnisse im Mittelalter. Jb. der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 2 (1982/83), S. 1-32.
- Norbert H. OTT: Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zu Überlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen 'Belial'. München 1983 (MTU 80).
- Norbert H. OTT: Überlieferung, Ikonographie – Anspruchsniveau, Gebrauchssituation. Methodisches zum Problem der Beziehungen zwischen Stoffen, Texten und Illustrationen in Handschriften des Spätmittelalters. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981. Hrsg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. Stuttgart 1984 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 5), S. 356-386.
- Norbert H. OTT: Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen. In: Epische Stoffe des Mittelalters. Hrsg. von Volker Mertens und Ulrich Müller. Stuttgart 1984 (Kröners Taschenausgabe 483), S. 449-474.
- Norbert H. OTT: Deutschsprachige Bilderhandschriften des Spätmittelalters und ihr Publikum. Zu den illustrierten Handschriften der 'Vierundzwanzig Alten' Ottos von Passau. Münchner Jb. der bildenden Kunst. 3. Folge 38 (1987), S. 107-148.
- Norbert H. OTT: Zum Ausstattungsanspruch illustrierter Städtechroniken. Sigismund Meisterlin und die Schweizer Chronistik als Beispiele. In: Poesis et pictura. Fs. Dieter Wuttke. Baden-Baden 1989, S. 77-106.
- Jürgen RICKLEFS: Der Tristanroman der niedersächsischen und mitteldeutschen Tristantepiche. Niederdt. Jb. 86 (1963), S. 33-48.
- Kurt RUH: Höfische Epik des deutschen Mittelalters. Erster Teil: Von den Anfängen bis Hartmann von Aue. Berlin 1967 (Grundlagen der Germanistik 7).

- Gertrude SCHOEPPERLE LOOMIS: *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*. 2nd edition, expanded by a Bibliography and Critical Essay on Tristan Scholarship since 1912 by Roger Sherman Loomis. 2 Bde. New York 1960.
- Albert SCHRAMM: *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. 23 Bde. Leipzig 1920-1943. Nachdruck. Stuttgart 1981-1989.
- Edward SCHRÖDER: Eilhart von Oberg. *ZfdA* 42 (1898), S. 72-82.
- Lieselotte E. STAMM: Buchmalerei in Serie. Zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst. *Zs. f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgesch.* 40 (1983), S. 128-135.
- Lieselotte E. STAMM: Auftragsfertigung und Vorratsarbeit. Kriterien zu ihrer Unterscheidung am Beispiel der Werkstatt Diebolt Laubers. *Unsere Kunstdenkmäler* 36 (1985), S. 302-309.
- Lieselotte E. STAMM: (als Lieselotte E. Stamm-Saurma): Zuht und wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften. *Zs. d. dt. Vereins f. Kunstwiss.* 41 (1987), S. 42-70.
- Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*. Bd. 7: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450-1500. München/Berlin 1955.
- Peter K. STEIN: Tristan. In: *Epische Stoffe des Mittelalters*. Hrsg. von Volker Mertens und Ulrich Müller. Stuttgart 1984 (Kröners Taschenausgabe 483), S. 364-392.
- Gerard TRABAND: Diebolt loubert scriber zu Hagenowe. *Etudes Haguenoviennes N.S.* 8 (1982), S. 51-92.
- Hans WEGENER: Die deutschen Volkshandschriften des späten Mittelalters. In: *Festgabe Hermann Degering*. Leipzig 1926, S. 316-324.
- Hans WEGENER: *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften des späteren Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek*. Leipzig 1927.
- Hans WEGENER: *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500*. Leipzig 1928 (Beschreibende Verzeichnisse der Miniaturen-Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin 5).
- Max WEHRLI: *Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980 (Reclams Universal-Bibliothek 10294).
- Arpad WEIXLGÄRTNER: *Ungedruckte Stiche. Materialien und Anregungen aus Grenzgebieten der Kupferstichkunde*. Wien 1911 (Jb. d. kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 29).

**FARBMIKROFICHE-EDITION**