

Tristan als Lehrer: Aufführungspraktische und musikpädagogische Aspekte

Elisabeth Pawelke

0. Vorbemerkungen

Bis heute ist die Faszination für die dramatische Liebesgeschichte von Tristan und Isolde ungebrochen. So wird beispielsweise Richard Wagners gleichlautende romantische Oper (1865) in Konzerthäusern weiterhin regelmäßig aufgeführt. Deren Popularität lässt leicht vergessen, dass der Tristanstoff von Anfang an, bereits im Mittelalter, intensiv musikalisch bestimmt war. Bei der starken Verwobenheit mit musikalischen Inhalten ist speziell das Instrument Harfe zentral, und dies nicht nur literarisch: Zwei Manuskripte des 13. Jahrhunderts des *Tristan en prose* in den Handschriften Wien, ÖNB, Cod. 2542 und Cod. 2537 enthalten eine musikalische Notation einstimmiger Lieder.¹ Es ist somit davon auszugehen, dass das lyrische Epos bereits im Mittelalter musikalisch interpretiert wurde.

Im Mittelpunkt dieses Artikels stehen drei Aspekte: Zunächst sollen die Beschreibungen und ikonografischen Darstellungen von Harfen sowie ihre Bezüge von fiktiver Narration zu historischer Musikpraxis untersucht werden. Dabei sind auch die in den Romanen genannten Stimmtechniken, Liedgattungen und spieltechnischen Hinweise Gegenstand des Interesses, insbesondere aus dem Roman Gottfrieds von Straßburg aus dem 13. Jahrhundert. Zudem soll die symbolische Bedeutung der Harfe auf Basis der Tristan-Handschriften diskutiert werden. Zuletzt werden musikpädagogische Aspekte und verschiedene Facetten des Protagonisten Tristan in seiner Rolle als Lehrer Isoldes beleuchtet.

1. Überlieferungssituation und Quellen

Die Geschichte von Tristan und Isolde wird in zahlreichen mittelalterlichen Versionen überliefert, unter anderem in altfranzösischer, mittelhochdeutscher, mittellenglischer sowie altnordischer Sprache. Allein der altfranzösische Roman *Tristan en prose* aus dem 13. Jahrhundert ist bis heute in über achtzig Manuskrip-

¹ Vgl. Winn 2017, S. 171.

ten enthalten.² Im deutschsprachigen Kulturraum sind insbesondere die Romane *Tristrant* von Eilhart von Oberg aus dem 12. Jahrhundert und später *Tristan* von Gottfried von Straßburg (gest. 1215) zu nennen. Gottfrieds Roman wurde um 1210 verfasst, jedoch starb der Autor vermutlich vor Vollendung des Fragments. Ulrich von Türheim sowie Heinrich von Freiberg setzten dieses schließlich im 13. Jahrhundert fort und fügten einen je eigenen Schluss hinzu.³ Im französischen Sprachraum finden sich im 12. Jahrhundert Verserzählungen von Tristan und Isolde, wie die romanartige Version des *Thomas-Tristan* von Thomas de Bretagne sowie *Tristan et Yseut* von Béroul, welches etwa 1172 bis 1175 geschrieben wurde. Auch Marie de France nahm ca. 1170 mit ihrem *Lai de chevrefoil* Bezug auf die schon damals berühmte Erzählung von Tristan aus Cornwall und Isolde aus Irland. Der Prosa-Tristan wurde mit dem keltischen Sagenkreis und dem Artus-Stoff verbunden und damit erweitert. Der Protagonist wird darin meist als begnadeter Harfenist beschrieben, der selbst einige Lais⁴ komponiert und seinen Gesang auf der Harfe begleitet hat. Laut verschiedenen Handschriften des *Tristan en prose* lehrt er zudem Isolde das Instrument zu spielen, die in den reich mit Miniaturen geschmückten Manuskripten häufig ebenfalls mit dem Attribut der Harfe dargestellt wird. Die weitere Überlieferungssituation schließt besonders nordische sowie romanische Sprachen ein.⁵ Im englischen Sprachraum ist das mittellenglische *Sir Tristrem* aus dem 13. Jahrhundert erhalten,⁶ zudem existieren walisische Fassungen. Insbesondere in der dortigen Mythologie wird Tristan als heldenhafte Sagenfigur in den *Triaden der Insel Britannien* dargestellt und die Liebesgeschichte mit Isolde in Manuskripten des 16. bis 18. Jahrhunderts aufgegriffen. Dies bezieht sich unter anderem auf Erzählungen wie *Trystan ac Eysyllt* oder *Ystorya Trystan*.⁷ Im roma-

² Vgl. Ménard 1987, S. 8.

³ Vgl. Deighton 1997, S. 140ff.

⁴ Diese Liedgattung ist im Mittelhochdeutschen auch als Leich bekannt und bezeichnet ein monodisches Strophenlied, das sich im 12. Jahrhundert als Gattung der Trouvères und Trobadors herausbildet und einen Haupttyp mittelalterlicher Lieddichtung darstellt. Noch im 14. Jahrhundert wird die Liedgattung von dem Dichterkomponisten Guillaume Machaut, wie in seinem *Lai de la fontaine*, verwendet.

⁵ Als nordische Versionen sind vor allem *Tristrams Saga ok Isöndar* zu nennen, die ca. 1226 in Norwegen entstand, sowie *Geiterlauf* als Übertragung des *Lai de chevrefoil* von Marie de France. In Island wurde das Gedicht *Tristrams kvæði* vor 1400 verfasst sowie im 14. Jahrhundert die *Saga af Tristram ok Ísodd*. Im Dänischen finden sich die Balladen *Tristram og Isold* und *Tristram og Jomfru Isolt* sowie die färöische Ballade *Tístrams Táttur*.

⁶ Vgl. Hardman 2004, S. 2017.

⁷ Vgl. Bromwich 2004, S. cxii.

nisch-sprachigen Raum finden sich zahlreiche Übersetzungen ins Italienische, wie *Tristano riccardiano*⁸ aus dem 13. Jahrhundert und in Spanien beispielsweise *El Cuento de Tristán de Leónis* aus dem 16. bis 17. Jahrhundert.⁹ Diese Darstellung zeigt, dass die Überlieferungstradition der Erzählung vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert nicht abbricht. Ihr Faszinosum erfasste die Menschen nicht zuletzt erneut durch das Entstehen von Wagners Oper im 19. Jahrhundert. Als vielgenutzte Vorlage lebt das Epos bis heute in musikalischen Aufführungen, Romanen sowie in Verfilmungen weiter.

2. Harfensymbolik

Tristan ist intensiv mit dem Instrument Harfe verknüpft, und auch Isolde wird die Verbindung zu dem Zupfinstrument zugesprochen. Dieses erhielt im Mittelalter verschiedene Konnotationen. Im Folgenden sollen die drei dargelegt werden, die in Bezug auf Tristan als wesentlich erachtet werden können. Dies betrifft die Harfe einerseits als Symbol für König David, andererseits für die weltliche Musik und drittens schließlich für die *Hobe Minne*.

König David mit der Harfe stellt ein weitverbreitetes Motiv in der mittelalterlichen Ikonografie dar. Meist wird er mit einem Stimmschlüssel abgebildet, während er die Saiten der Harfe stimmt. Laut biblischer Überlieferung war er dazu in der Lage, den von seinem Gemüt geplagten König Saul mithilfe seines Musizierens auf einem Saiteninstrument zu besänftigen und in eine harmonischere Stimmung zu versetzen.¹⁰ Wird dies auf die Makroebene des mittelalterlichen Weltbildes übertragen, erhält das Saitenstimmen eine metaphorische Bedeutung, indem die *harmonia mundi* wiederhergestellt wird und David somit als Weltenstimmer gilt.¹¹ Auch Tristan und Isolde stimmen in Gottfried von Straßburgs Version die Gemüter ihres Publikums, so dass diese gänzlich von der Musik betört werden. Die Harfe gilt zusammen mit dem Schwert als Attribut des *Spielmanns* Tristan, als welcher sich der Adelige am Hof Isoldes zu seinem Schutz ausgibt. Es gibt im Text viele Anspielungen und Verweise auf die Davidtradition durch die Verknüpfung vom biblischen Sänger und Psalmisten mit dem höfischen Spielmann Tristan.¹² Eine Analogie stellt beispielsweise die Tatsache dar, dass sowohl David als auch Tristan im Kampf einem Stärkeren ge-

⁸ Vgl. Allaire 2024, S. xv.

⁹ Vgl. Alvar/Lucía Megías 1999, S. 9.

¹⁰ 1 Samuel 16:23, LU.

¹¹ Van Schaik 1988, 142.

¹² Vgl. Kästner 1981, S. 75.

genüberstehen. Bei David ist dies der Riese Goliath, und bei Tristan erfüllt der riesenhafte Morolt diese Funktionsstelle.¹³ Zudem stehen beide einem König zur Seite, dessen Position sie künftig einzunehmen bestimmt sind. Auf David trifft dies in Hinblick auf König Saul zu und auf Tristan als vorgesehener Nachfolger seines Onkels König Marke.

Die Harfe kann in der mittelalterlichen Symbolik ebenso für die weltliche Musik stehen, wie beispielsweise eine Miniatur in Martin le Francs *Champion des Dames* (1451) verdeutlicht (vgl. Anhang: Abb. 1). Hier wird der Komponist Gilles Binchois zusammen mit einer Harfe abgebildet und der Komponist Guillaume Dufay mit einem Portativ. Letzteres kann stellvertretend für eine Kirchenorgel gesehen werden, welche die Sakralmusik symbolisiert. Die Harfe an der Seite von Binchois dagegen stellt die weltliche Musik dar. Beide Komponisten gelten zudem als wesentliche Vertreter der franko-flämischen Vokalpolyphonie.

Die Harfe erhält im Kontext des Liebesepos eine weitere Bedeutungsdimension. So kann die Harfe symbolisch für die *Hobe Minne*¹⁴ stehen. Auch für Tomasek verweist das Musikmotiv symbolisch auf die Minne, weshalb sich Tristan als geeignet für sie erweist.¹⁵ Harfe und Gesang sind zudem als verbindendes Element zwischen Tristan und Isolde zu sehen, über deren triadische Beziehung sich schließlich ihre Liebesbeziehung entwickelt. Besonders in der Entrücktheit der Minnegrotte erleben sie durch das gemeinsame Singen und Spielen einen Zustand ihrer mit der Realität nicht vereinbaren Liebesbeziehung, der über das Profane hinausgeht.

3. Aufführungspraxis

3.1 Liedgattungen

In Gottfrieds *Tristan* werden bei der Beschreibung der musikalischen Fähigkeiten von Tristan und Isolde verschiedene Arten von Liedgattungen erwähnt. Die meisten sind im französischen Sprachraum als üblich anzusehen. So spielt Tristan laut Gottfried beispielsweise selbst mehrere *Lais* und erkennt das *Lai Guiron*, das ein Meister aus Wales für König Marke aufführt als bretonisches *Lai* „von

¹³ Vgl. Kästner 1981, S. 58.

¹⁴ Im Konzept der *Hoben Minne* des Minnesangs umwirbt ein Mann eine ihm höhergestellte Dame, die seine Liebe nicht erhört. Häufig wird dabei stattdessen eine ethisch-moralische Vervollkommnung des Mannes angestrebt.

¹⁵ Tomasek 2004, S. xvi.

Herrn Gurun und seiner Liebsten“.¹⁶ Dieses ist im Mittelalter weit verbreitet und behandelt das beliebte Motiv vom „gegessenen Herzen“.¹⁷ Darin wird ein Ritter aufgrund der Liebe zu einer Dame getötet und sein Herz wird seiner Geliebten zum Mahl vorgesetzt. Auch im Norwegischen ist dies populär als Lied über die Geliebte des guten Geirnir. Zudem wird ein weiteres Stück beschrieben, indem Tristan die Melodie „von der überaus stolzen Liebsten des schönen Gralant“¹⁸ spielt. Dieses ist auch als *Lai de Graeient* oder *Lay de Graalant* über einen bretonischen Helden bekannt. Marie de France dichtete ebenso Lais und ist besonders berühmt für ihr *Lai de Chevrefoil* (*Lai vom Geißblatt*), das der Geschichte Tristans und Isoldes gewidmet ist. Das Geißblatt steht hier symbolisch für die untrennbare Verbindung der beiden Liebenden. Ein Lai mit diesem Namen ist auch in der Handschrift Manuscript de Noailles (BnF, f. fr. 12615) enthalten. Des Weiteren finden sich siebzehn Lais, auch mit Musiknotation, im *Tristan en prose* in der Handschrift Ms. Wien ÖNB Cod. 2542, wie beispielsweise Tristans *Lai mortel*. Das häufige Aufgreifen dieser Liedgattung sowohl bei Gottfried als auch in den altfranzösischen Quellen zeigt, welche Beliebtheit und welchen Stellenwert sie im Mittelalter erfuhr. Eine weitere sehr verbreitete Liedgattung des 12. bis 14. Jahrhunderts ist die altfranzösische Estampie, die bei Gottfried „*Stampenie*“¹⁹ genannt wird und auch im Altokzitanischen als *Estampida*, im Lateinischen als *stantipes* oder im Altitalienischen als *Istanpitta* bekannt ist. Diese stellt ein monophones Instrumentalstück dar. Bei altfranzösischen Estampies sind meist verschiedene Liedteile als *Puncta* mit *ouvert*- und *clos*-Schlüssen vorhanden. In Johannes‘ de Grocheio Traktat *Ars musica* werden letztgenannte folgendermaßen beschrieben:

Die Teile einer Ductia und eines Stantipes werden im Allgemeinen Puncta genannt. Ein Punctus ist eine geordnete Ansammlung von Konkordanzen, die durch Auf- und Absteigen eine Harmonie erzeugen und aus zwei Teilen bestehen, die am Anfang ähnlich und am Ende unterschiedlich sind und die allgemein als geschlossen und offen bezeichnet werden. Ich sage ‚zwei Teile haben‘ usw., in Anlehnung an zwei Linien, von denen eine größer sein kann als die andere; denn das Größere umschließt das Kleinere und unterscheidet sich am Ende vom Kleinen.²⁰

¹⁶ Krohn 2021a, S. 221.

¹⁷ Krohn 2021c, S. 75.

¹⁸ Krohn 2021a, S. 223.

¹⁹ Krohn 2021a, S. 484.

²⁰ Mews et al. 2011, S. 75.

Die Anzahl der *Puncta* in einer *Ductia* sei auf drei festgelegt, und auch die Anzahl der perfekten Konsonanzen darin solle drei sein. Es gebe aber auch einige sogenannte *Notae*, die vier *Puncta* aufweisen. Diese werden laut Johannes als *Ductia* oder imperfekte *Stantipes* bezeichnet.²¹ Zudem zählt Gottfried einige textierte französische Liedgattungen im Kontext von Isoldes musikalischer Darbietung auf, wie *Pastourelle*, *Retrouange*, *Rondeau*, *Chanson*, *Reflloit* und *Folate*.²² Der Textinhalt der *Pastourelle* orientiert sich am Schäfermotiv, in welchem meist ein Ritter und eine Schäferin in der Natur zum Liebesspiel aufeinander treffen. Die im Altokzitanischen *Pastorela* genannte Liedgattung wird schon im 12. Jahrhundert das erste Mal bei dem Trobador Marcabru nachgewiesen und erlebt seine Blütezeit im 13. Jahrhundert.²³ Zu dem von Gottfried verwendeten Terminus „*Rotrouange*“ gibt es mehrere orthografische Varianten, wie *Rotruenge*, *rotrouenge*, *retrowenge* sowie im Provenzalischen *Retrosensa* oder *Retroencha*. Die Liedgattung entstammt der Lyrik der Trobadors und Trouvères und ist verwandt mit den Heldengeschichten der *Chansons de toile*. Laut Krohn handelt es sich dabei um ein Lied mit einem Refrain.²⁴ In der altokzitanischen Lyrik sind sechs *Retroenchas* erhalten, unter anderem von dem Trouvère Gontier de Soignies.

Die *schanzſüne* übersetzt Krohn als *Chanson*²⁵ und sieht diese nur allgemein als Lied an, tatsächlich gilt sie jedoch als eine der Hauptgattungen franko-flämischer Musik im 14. und 15. Jahrhundert. Neben der *Ballade* und dem *Virelai* ist insbesondere das *Rondeau* als eine ihrer drei *formes fixes* zu nennen, die gerade im 15. Jahrhundert große Popularität erlangt. Wie die anderen Formen der *Chanson* besteht sie aus zwei Teilen mit teilweise gleichen und teilweise wechselnden Texten. Sie hat jedoch den längsten Ablauf mit dem Schema AB aA ab AB. Der Begriff *Reflloit* bei Gottfried bezieht sich vermutlich auf lyrische beziehungsweise musikalische Gattungen, die einen Refrain beinhalten.²⁶ Laut Gnaedinger könne er aber auch allein einen Refrain meinen.²⁷ Die genaue Bedeutung ist heute unklar. Auch der Begriff *Folate* kommt nur in Gottfrieds *Tristan* vor und die Etymologie ist unsicher.²⁸ So fehlt ein Wissen darüber, was er vielleicht einmal gemeint haben könnte oder ob der Terminus lediglich eine Schöpfung

²¹ Vgl. Mews et al. 2011, S. 75.

²² Vgl. Krohn 2021a, S. 485.

²³ Vgl. Paden 1974, S. 151f.

²⁴ Krohn 2021c, S. 144.

²⁵ Vgl. Krohn 2021c, S. 66.

²⁶ Krohn 2021c, S. 66.

²⁷ Gnaedinger 1967, S. 68.

²⁸ Krohn 2021c, S. 144.

Gottfrieds darstellt. Außerdem trägt Isolde Musikstücke in Liedgattungen vor, welche beschrieben werden als „*stampenüe, leiche und sô vremediū notelīn, diū niemer vremeder kunden sīn, in françoiser wīse von Sanze und San Dinīse*“,²⁹ was Krohn übersetzt als „Tanzweisen, Lieder und fremdartige Melodien, die fremdartiger nicht hätten sein können, im französischen Stil von Sens und Saint-Denis“.³⁰ Vermutlich meint Letztgenanntes Musik aus den Kathedralen von Sens und Saint-Denis und damit möglicherweise geistliche Liedgattungen, die nicht näher bestimmt sind. Dass Isolde diese laut Gottfried auf der Fidel spielt, könnte als ein Hinweis auf den Einsatz von Musikinstrumenten oder Instrumentalmusik in einem geistlichen Umfeld auch in der historischen Aufführungspraxis gewertet werden. Was die ‚fremdartigen Weisen‘ tatsächlich bedeuten, entzieht sich der heutigen Kenntnis.

In seinem Epos *Tristan* nennt Gottfried Figuren aus der antiken Mythologie. Diese stammen aus Erzählungen, die einen ähnlich dramatischen Ausgang wie bei Tristan und Isolde aufweisen. Gottfried erwähnt Cassandra,³¹ die als tragische Heldin gilt. Zudem singt Tristan von Pyramus und Thisbe,³² deren Sage Ähnlichkeiten zum Grabwunder in Ulrich von Türheims Fortsetzung erkennen lässt und im Mittelalter sehr beliebt ist.³³ Dies reiht die Geschichte von Tristan und Isolde ein in die Genealogie dramatischer Liebesgeschichten mit großer Bekanntheit und soll ihnen somit womöglich eine ebenso große Bedeutung attestieren.

3.2 Spieltechnik

Laut der Miniatur in der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale de France, f. fr. 334, spielt Tristan das *Lai mortel* und wird mit einer Harfe auf dem Schoß sitzend abgebildet (vgl. Anhang: Abb. 2). Er lehnt die Harfe an der linken Schulter an, wie es in der keltischen Tradition laut Chadwick als Harfenhaltung üblich war.³⁴ Ein weiterer Hinweis auf die Haltung der Harfe wird durch die Harfentasche gegeben, in die Tristan sie zur Stabilisierung setzt. Diese ist in einigen ikonografischen Darstellungen dieses Musikinstruments im Mittelalter zu sehen und wird von Van Schaik als „harp bag“³⁵ eingehend beschrieben. Mit der lin-

²⁹ Krohn 2021a, S. 484.

³⁰ Krohn 2021a, S. 485.

³¹ Vgl. Krohn 2021a, S. 303ff.

³² Vgl. Krohn 2021a, S. 225.

³³ Vgl. Krohn 2021c, S. 78.

³⁴ Vgl. Chadwick 2008, S. 527.

³⁵ Van Schaik 1994, S. 3.

ken Hand hält Tristan zudem einen Stimmschlüssel an die Stimmwirbel, was signalisiert, dass er die Harfe stimmt. Laut Gottfried stimmt er die „*naget*“, ³⁶ also die Stimmschrauben nach Krohn³⁷ und Tomasek³⁸, mit dem „*plectrūn*“, ³⁹ bevor er ein neues Lied spielt. Letztgenannter Terminus wird von Krohn aus dem Altfranzösischen als *Stimmschlüssel* übersetzt,⁴⁰ was nach Tomasek als „Gerät zum Stimmen der Saiten“⁴¹ gilt. Dies kann aber auch einen Gegenstand meinen, mit dem man die Saiten der Laute anzupft.⁴² Laut Wagner ist Krohns Übersetzung dieser Textstelle als Beispiel für den „willkürlichen Ausschluss der Forschung von Plektregebrauch im Mittelalter“⁴³ im Kontext des Leierspiels zu werten. Kummer interpretiert die Textstelle im *Tristan* zudem als Indiz für den Plektrumgebrauch im 12. Jahrhundert.⁴⁴ Inwiefern ein Stimmschlüssel hinsichtlich der Harfe im Mittelalter ebenso zum Anzupfen oder Anschlagen der Saiten verwendet wird, bleibt Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.

Auch Isolde wird das Instrument stimmend abgebildet in Miniaturen (vgl. Anhang: Abb. 3). Dies verweist einerseits darauf, dass sie ebenfalls über den gesamten Roman hinweg am Hofe und besonders bei König Marke um das Erzeugen von Harmonie bemüht ist. Das Saitenstimmen nach einem Lied beschreibt andererseits in musikpraktischer Weise realistisch, dass bei einer einreihigen, diatonischen Harfe meist Töne um- oder eingestimmt werden müssen, damit eine neue Stimmung umgesetzt werden kann. Zudem werden Isolde die gleichen Attribute wie Tristan zugesprochen. So wird sie in der linken Seite der Miniatur mit der Harfe abgebildet, was den höfischen und musischen Anteil ihrer Persönlichkeit symbolisiert, während sie die rechte Seite mit dem Schwert zeigt. Dies verdeutlicht ebenso die unausweichliche Dramatik des Epos.

Bezüglich der Fingertechnik ist in Abb. 4 erkennbar, dass Isolde mit dem rechten Daumen und dem rechten Zeigefinger eine Saite ihrer Harfe anzupft (vgl. Anhang: Abb. 4). Dies scheint keine realistische Darstellung zu sein, da einzelne Saiten nur mit einem Finger und nicht mit zweien angeschlagen werden müssen, damit sie zum Klingen kommen. In Gottfrieds *Tristan* wird zudem

³⁶ Krohn 2021a, S. 222.

³⁷ Krohn 2021c, S. 76.

³⁸ Tomasek 2023, S. 67.

³⁹ Krohn 2021a, S. 222.

⁴⁰ Krohn 2021a, S. 223.

⁴¹ Tomasek 2023, S. 67.

⁴² Vgl. Von Wartburg 1959, S. 57.

⁴³ Wagner 2009, S. 13.

⁴⁴ Vgl. Wagner 2009, S. 13.

beschrieben, wie der Protagonist die Harfe mit den Händen spielte, „mit den so ruorte er unde sluoc“. ⁴⁵ Laut Krohn ist „rüeren“ als zupfen zu übersetzen und „sluoc“ als synchrones Anschlagen der Saiten mit Akkordgriffen. ⁴⁶ Bei Lexer kann „rüeren“ jedoch auch berühren oder ertasten bedeuten, ⁴⁷ was auf den geringeren Krafteinsatz beim Zupfen im Vergleich zum Schlagen der Saiten hinweist. Zudem wird von Gottfried auf Isoldes beidhändiges Spiel der Harfe hingewiesen, indem er schreibt „sluoc si ze beiden wenden“. ⁴⁸ Dies übersetzt Krohn als „spielte sie auf beiden Seiten“ ⁴⁹ und auch Tomasek überträgt *wenden* als „Seiten“. ⁵⁰ Der Harfentypus, der sowohl in der genannten Abbildung von Tristan als auch von Isolde erkannt wird, besitzt einen leicht nach innen gebogenen Hals sowie eine nach außen gebogene Vorderstange. Dieser wird von einem meist schlankeren Harfentypus abgegrenzt, welcher sich etwa ab dem 13. Jahrhundert entwickelt mit einer deutlich weniger gebogenen Vorderstange. ⁵¹

3.3 Vorspiele

Das Umstimmen wird laut Gottfried von Tristan in bretonischen Lais und in Vorspielen realisiert. Letztere werden im Mittelhochdeutschen als *ursuoche* bezeichnet, was Krohn nicht nur als Vorspiele, sondern auch als „Improvisationen“ ⁵² übersetzt. Laut Lexer kann mit dem Terminus auch ein „erstes versuchendes Spiel auf einem Tongeräte, Vorspiel“ ⁵³ gemeint sein. Zudem verwendet Gottfried das Wort „grüeze“, ⁵⁴ das nach Krohn ebenfalls als Vorspiel oder als „Praeludium“ ⁵⁵ in der Musik übersetzt werden kann. Laut Johannes werden Musikstücke unterschiedlicher Gattungen, wie *Ductia* und *Stantipes* sowie der meist von Adeligen komponierte *Cantus Coronatus*, bei Festen und Spielen oft vor den Reichen aufgeführt. Dies ist generell auf der Fidel aufzuführen sowie mit einer Introduction. ⁵⁶ So spiele ein guter Künstler immer eine Einleitung auf

⁴⁵ Krohn 2021a, S. 222.

⁴⁶ Krohn 2021c, S. 75.

⁴⁷ Vgl. Lexer 1992, S. 203.

⁴⁸ Krohn 2021a, S. 484.

⁴⁹ Krohn 2021a, S. 485.

⁵⁰ Tomasek 2023, S. 151.

⁵¹ Vgl. DeVale et al. 2001, S. 26f.

⁵² Krohn 2021c, S. 75.

⁵³ Lexer 1992, S. 307.

⁵⁴ Krohn 2021, S. 222.

⁵⁵ Krohn 2021c, S. 77.

⁵⁶ Mews et al. 2011, S. 73.

der Fidel,⁵⁷ was möglicherweise auch auf andere Musikinstrumente des 13. Jahrhunderts, wie die Harfe, übertragen werden kann. Das Hineinfinden in ein neues Stück, das eventuell eine andere musikalische oder emotionale Stimmung als ein vorheriges aufweist, kann durch ein Vorspiel erleichtert werden. Dies gilt sowohl für die aufführende Person als auch für das Publikum. Eine Improvisation, wie Krohn es interpretiert, hätte den Vorteil, sich schon mit dem neuen Modus und den Klängen darin vertraut zu machen. Zudem bietet ein initiales instrumentales Vorstellen einer Melodie besonders beim Singen zur Harfe die Möglichkeit, die Fingersätze zunächst zu sortieren, gleich einem *Recercar*, sowie das Publikum ebenfalls an die Tonart des folgenden Stücks zu gewöhnen.

4. Tristan als Lehrer

4.1 Tristans Bildung und pädagogische Rolle

Bei Gottfried wird Tristan von der Mutter Isoldes gebeten, ihre Tochter zu unterrichten. Dies geschieht in dem Glauben, dass sie es mit einem musikalisch sehr gebildeten Spielmann zu tun hat, als der sich Tristan an Isoldes Hof ausgibt. Seine fundierte musikalische Ausbildung wird ausführlich von Gottfried dargestellt. So haben ihn Parmenier sieben Jahre unterrichtet im Spiel der Fidel und der *Symphonie*. Den letztgenannten Begriff übersetzt Krohn als Saitenschlagen,⁵⁸ tatsächlich bezieht sich dies in der mittelalterlichen Literatur aber auf das Instrument Drehleier, wie auch Tomasek korrekt anmerkt.⁵⁹ Es wird in unterschiedlichen Sprachen mit einem ähnlichen Terminus bezeichnet, wie beispielsweise *Symphonie* im Altfranzösischen und Mittelenglischen⁶⁰ sowie *Symphonia* im Lateinischen.⁶¹ Zwei Bretonen lehrten Tristan zudem die Leier zu spielen und das *Sambjut*. Letztgenannter Terminus ist laut Krohn nur bei Gottfried belegt, und es ist ein Saiteninstrument darunter zu verstehen.⁶² Zudem wurde Tristan von zwei Walisern auf der Harfe unterrichtet und hat das Spiel auf der Rotta erlernt, die laut Krohn als walisisches Nationalinstrument gilt.⁶³ Es wird auch beschrieben, dass Tristan genauso gut singen kann wie Harfe spielen. Er beherrscht zudem verschiedene Sprachen, wie Bretonisch, Walisisch, Lateinisch,

⁵⁷ Mews et al. 2011, S. 73.

⁵⁸ Krohn 2021a, S. 229.

⁵⁹ Vgl. Tomasek 2023, S. 69.

⁶⁰ Vgl. Bröcker 1977, S. 203ff.

⁶¹ Vgl. Bröcker 1977, S. 192ff.

⁶² Krohn 2021c, S. 80.

⁶³ Krohn 2021c, S. 79.

Französisch und wahrscheinlich auch Norwegisch, Deutsch, Dänisch sowie schottisches Gälisch. Dazu hat er eine höfische Erziehung genossen und ein gesittetes Benehmen. Dies wird unter dem Begriff „*Moráliteit*“⁶⁴ zusammengefasst und gilt als Wortprägung Gottfrieds.⁶⁵ Der komplexe Begriff enthält ebenso eine hermeneutisch-kosmische Dimension⁶⁶, auf die in folgendem Kapitel 4.2 noch weiter eingegangen wird. Tristan ist außerdem in Gesellschaftsspielen bewandert sowie in der Jagdkunst, der *Ars venandi*. Das Reiten mit Speer und Schild zählt zudem zu seinen Fähigkeiten.

Seine pädagogische Rolle kann im Sinne eines Privatlehrers verstanden werden. Zugleich ist er kein Geistlicher, der üblicherweise diese Aufgaben professionell übernimmt, sondern gilt als Spielmann auf diesem Gebiet als Laie.⁶⁷ Laut Krohn ist dies als „kulturgeschichtliches Indiz“⁶⁸ zu werten. Es weist möglicherweise darauf hin, dass auch in der mittelalterlichen Adelswelt nicht nur Geistliche als Privatlehrer zum Einsatz kommen. Diese Thematik sollte an anderer Stelle weiter erforscht werden, denn es würde den hier vorgegebenen Rahmen sprengen. In seiner Rolle als Lehrer führt Tristan Isolde tiefer in die Kenntnisse der Musik ein. Er erweitert ihr Vorwissen und ihre bisherigen Fähigkeiten und bringt diese auf ein höheres Niveau. Der Handlungsstrang, in dem Tristan zu Isoldes Lehrer wird, findet sich nicht bei Thomas. Bei Gottfried jedoch baut die Beziehung der beiden Hauptfiguren auf der Ebene der Bildung auf.⁶⁹

4.2 Unterrichtsziele, -inhalte und methodisches Prinzip

Als nächstes werden die Ziele und Inhalte des Unterrichts dargestellt. Dabei wird mit den musikbezogenen begonnen. So soll Tristan seiner Schülerin einerseits das theoretische Wissen zur Musik und andererseits praktische Fähigkeiten vermitteln. Dies wird in dem Ausdruck „*So schuollist, so hantspil*“⁷⁰ widergegeben, wobei *schuollist* laut Gnaedinger die *musica teoretica* und *hantspil* die *musica pratica* meint.⁷¹ Ebenso verhalten sich auch die Begriffe „*buoch und seitspil*“⁷² zueinander,

⁶⁴ Krohn 2021a, S. 480.

⁶⁵ Vgl. Krohn 2021c, S. 139.

⁶⁶ Vgl. Wagner 2015, S. 137ff.

⁶⁷ Vgl. Wagner 2015, S. 137ff.

⁶⁸ Wagner 2015, S. 137ff.

⁶⁹ Vgl. Ruh 1980, S. 227.

⁷⁰ Krohn 2021a, S. 478.

⁷¹ Gnaedinger 1967, S. 60.

⁷² Krohn 2021a, S. 466.

welche als Unterrichtsinhalte gelten, die Isolde zuvor von dem Geistlichen gelernt hat. Dies kann laut Krohn als *Buchwissen und Musizieren* übersetzt werden. Die Termini weisen zudem Ähnlichkeiten auf zu dem polaren Begriffspaar *musicus et cantor* in dem Traktat *De institutione musica* von Boethius aus dem 5. Jahrhundert. Dieses wird in verschiedenen Musiktraktaten jahrhundertlang rezipiert und findet sich ebenso in Lehrbüchern der italienischen Renaissance. Zuletzt gibt es eine Referenz darauf als Zitat in deutschen Musikschriften des 18. Jahrhunderts.⁷³ Dem *Musicus* wird im Laufe der Zeit das theoretische Wissen über Musik als Teil des Quadriviums in den sieben freien Künsten des Mittelalters zugewiesen, dem *Cantor* dagegen das praktische Ausführen musikalischer Fertigkeiten. Letzterem lassen sich auch die Begriffe *hantspil* und *seitspil* zuordnen, welche konnotiert werden mit praktischem musikalischem Können, dem Spielen auf Instrumenten, Singen oder dem Lehren von Musikstücken. Neben der Vermittlung musikbezogener Kompetenzen ist als weiterer Unterrichtsinhalt die Sittenlehre oder *Moräliteit* zu sehen. Diese bezeichnet das höfische Benehmen, ein angenehmes Auftreten, ethische Gesinnung und Anstand. Sie ist aber auch als weitreichenderes Konzept zu sehen, in dem es letztlich um ein Herstellen von Harmonie im eigenen Verhalten geht, welches Gott und der Welt gefallen soll und dabei eine Übereinstimmung mit Gott und der Welt erzeugt.⁷⁴ Da in Tristans Unterricht eine Verbindung zwischen *Moräliteit* und Musik besteht, vermutet Linden eine „Rezeptionslinie hin zu Boethius’ ‚De institutione musica‘, der die Musik in einem umfassenden Sinne als Ordnungs- und Harmonielehre versteht und sie direkt mit der moralitas verknüpft – die im Tristanroman gesetzte Nähe von Musik und Ethik ist also in der Tradition bereits vorgebildet“.⁷⁵

Um die oben beschriebenen Unterrichtsziele und -inhalte festzulegen, hat Tristan seiner Schülerin Isolde Buchwissen und Musizieren vorgetragen, damit sie sich nach eigener Wahl das zum Lernen aussuchen kann, was ihr angemessen erscheint. Somit werden die Unterrichtsinhalte letztlich von Isolde selbst bestimmt. Als methodisches Unterrichtsprinzip zur Auswahl der Unterrichtsinhalte kann daher nach dem Musikpädagogen Ernst die „Selbsttätigkeit/Selbstbestimmung“⁷⁶ erkannt werden. Diese Prinzipien scheinen somit für Gottfried als geeignet für den Unterricht der Königstochter Isolde gegolten zu

⁷³ Vgl. Reimer 1978, S. 1.

⁷⁴ Vgl. Krohn 2021c, S. 139f.

⁷⁵ Linden 2009, S. 120.

⁷⁶ Ernst 2013, S. 79.

haben. Im Vergleich mit den pädagogischen Tendenzen des Privatlehrerunterrichts im 17. und 18. Jahrhundert in einer teilweise sehr strengen Meisterlehre mit wenig Schülerorientierung erscheint diese Herangehensweise aus heutiger Sicht recht modern.

4.3 Isoldes Motivation und Vorwissen

Isolde kann Tristans Fähigkeiten selbst beobachten, mit denen er die Zuneigung des ganzen Hofes erwirbt.⁷⁷ Es wird bei Gottfried beschrieben, dass sie sich allem, was sie tut, fleißig und konzentriert widmet und dadurch rasch Fortschritte machen kann. Ihre große Motivation zum Unterricht bei Tristan scheint durch die eigene Wahl der Unterrichtsinhalte unterstützt zu sein,⁷⁸ es hilft ihr aber dabei ihre vorangegangene Erziehung bei dem Geistlichen sehr, in der sie in den freien Künsten und vielen höfischen Fertigkeiten ausgebildet wurde. Zudem beherrscht sie bereits ebenso wie Tristan verschiedene Sprachen, wie die Sprache von Dublin, Französisch und Latein. Dies ist insbesondere beim Erlernen fremdartiger Gesänge als Vorteil zu sehen. Zudem ist sie im Fidelspiel auf walisische Art ausgezeichnet ausgebildet, was laut Krohn die Internationalität der mittelalterlichen Musikkultur zeigt.⁷⁹ Außerdem kann sie die Leier schön spielen und machtvolle Töne auf der Harfe hervorbringen. So beherrscht sie laut Gottfried ein geschicktes Spiel der Tonleiter auf- und abwärts als „*elevatio und depressio*“.⁸⁰ Ebenso singt Isolde lieblich und gut dazu. Mit diesem Vorwissen demonstriert sie ähnliche Kenntnisse und Fertigkeiten, wie auch Tristan sie erworben hat. Dieser scheint sie jedoch noch weiter perfektioniert zu haben, auch in Hinsicht auf die *Moraliteit*. Daher kann er als geeignetes Vorbild für Isolde hinsichtlich der Vervollkommnung höfischer Fähigkeiten fungieren.

4.4 Ergebnisse des Unterrichts

Gottfried berichtet, dass Isolde innerhalb eines halben Jahres große Fortschritte in ihrem Einzelunterricht mit Tristan erzielt und ihre Eltern darüber sehr erfreut sind. So ergibt es sich häufig, dass Isolde zu ihrem Vater in den Palast gerufen wird, um ihr Können und Wissen zu präsentieren, wenn fremde Ritter sich am Hofe aufhalten. Dabei zeigt sie ein gutes sowie anmutiges Benehmen und Auftreten. Sie kann die Musikinstrumente virtuos spielen. Zudem kann Isolde

⁷⁷ Vgl. Krohn 2021a, S. 471.

⁷⁸ Vgl. Krohn 2021a, S. 479.

⁷⁹ Vgl. Krohn 2021c, S. 139.

⁸⁰ Burdach 1928, S. 179.

Texte und Melodien für Liebeslieder verfassen, was darauf hinweist, dass sie selbst komponiert. Ihre Gedichte vermag sie schön auszugestalten sowie zu schreiben und vorzulesen, was für die Zeit der Abfassung des Romans nicht als Selbstverständlichkeit anzusehen ist. Auch spielt sie Estampies auf der Fidel sowie Leiche und fremdartige Melodien in französischer Weise von Sens und Saint-Denis. Die Leier und Harfe kann sie mit beiden Händen spielen. Außerdem wird ihr Gesang sehr gelobt. So wird sie mit Sirenen verglichen, die ebenso betörend und begnadet singen. Isolde trägt Musikstücke in den Liedgattungen *Pastourelle*, *Retrouange*, *Rondeau*, *Chanson*, *Reflot* und *Folate* vor, wie in Kapitel 3.1 dieses Artikels bereits erwähnt. Mit diesen Fähigkeiten sowie ihrem schönen Anblick singt sie sich in die Herzen ihres Publikums, das sie schließlich ebenso sehr zu verzaubern vermag, wie es auch Tristan bei der Hofgesellschaft vermochte.

5. Zusammenfassung

Im Folgenden wird zunächst ein Fazit für die Beziehung zwischen fiktiver Narration und historischer Musikpraxis innerhalb der genannten Quellen gegeben. Des Weiteren werden die verschiedenen Aspekte der Harfe als Symbol in Gottfrieds *Tristan* zusammengefasst.

5.1 Beziehung zwischen fiktiver Narration und historischer Musikpraxis

Hinsichtlich der musikpraktischen Hinweise kann ausgesagt werden, dass die von Gottfried beschriebenen Liedgattungen und Instrumente meist auch die heute üblicherweise vermutete musikalische Aufführungspraxis der Zeit widerspiegeln. Die nur bei ihm genannten Gattungen *Reflot* und *Folate* sind jedoch nicht mehr rekonstruierbar. Der in der Ikonografie abgebildete Harfentypus ist abhängig von dem Jahrhundert, in dem die jeweilige Tristan-Handschrift entstanden ist. Im Hochmittelalter lässt sich überwiegend der Typus mit einer stärker gebogenen Vorderstange finden, im Spätmittelalter auch die schlankere Form. Die Harfentasche kann nach Van Schaik hauptsächlich in Miniaturen des 13. und 14. Jahrhunderts erkannt und als gängige Praxis im Umgang mit dem Instrument angesehen werden.⁸¹ Die Harfenhaltung auf der linken Körperseite entspricht der Tradition keltischer Harfenhaltungen laut Chadwick.⁸² Die Darstellung zur Spielweise des Zupfens in Abb. 4 ist jedoch aus heutiger Sicht sehr fraglich und kann nicht als realistisch eingeschätzt werden. Der symbolische

⁸¹ Vgl. Schaik 1994, 3.

⁸² Vgl. Chadwick 2008, S. 527.

Charakter der Illustration ist stattdessen in diesem Kontext im Vordergrund zu sehen.

5.2 Die Harfe als Symbol

Die Symbolik der Harfe in Gottfrieds *Tristan* lässt sich in drei Aspekte differenzieren. Als Erstes greift die David-Symbolik einerseits die Auseinandersetzung eines Untergeordneten mit einem launenhaften Herrscher auf und bewirkt somit eine ungleiche Begegnung. Diese kann auch im Verhältnis zwischen Tristan und Marke erkannt werden. Andererseits besänftigen sowohl David als auch Tristan mit ihrem herausragenden Spiel auf einem Saiteninstrument einen König und sind in der Lage, Menschen mit ihrer Musik zu betören. Die Harfe steht im Mittelalter auch als Symbol für die weltliche Musik. Harfe und Schwert gelten zudem als Attribute des Spielmanns sowie als Insignien des Helden und können in Miniaturen sowohl Tristan als auch Isolde zugeordnet werden. Hinsichtlich der Erzählung von Tristan und Isolde wird die weltliche Musik insbesondere durch Liebeslieder charakterisiert und ist eng mit den Idealen der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft verknüpft. Dies zeigt sich vor allem im Konzept der *Hohen Minne*, welche eine idealisierte musische und moralische Bildung in den Fähigkeiten von Tristan und Isolde darstellt. Tristans Rolle als Lehrer dient besonders dem Prozess der Vervollkommnung Isoldes hinsichtlich ihres musikalischen Könnens und ihrer Gesinnung. Zudem findet eine ideale Verknüpfung von „*buoch und seitspil*“⁸³ statt. Die Annäherung über die musischen und ethischen Themen illustriert, wie sehr die Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde über Profanes hinausgeht. Mithilfe von Tristans Unterricht erreicht auch Isolde in kurzer Zeit höhere Fähigkeiten, die denjenigen Tristans als ebenbürtig erscheinen. Wie König David sind somit letztlich beide in der Lage, ihr Publikum durch die „magische Kraft der Musik“⁸⁴ musisch-emotional zu verzaubern. In ihrer perfekten Verbindung erfüllt sich schließlich das Ideal höfischer Liebe. Letzteres kann jedoch seinem Wesen nach nie der Realität standhalten, und so nimmt auch diese Liebesbeziehung letztlich ein tragisches Ende.

⁸³ Krohn 2021a, S. 466.

⁸⁴ Kästner 1981, S. 77.

Literatur

Primärwerke

- Knecht, Peter [Hg.] (2004): Gottfried von Straßburg. Tristan. Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek, Bd. 2. Berlin 2004
- Krohn, Rüdiger [Hg.] (2021a): Gottfried von Straßburg, Tristan, Bd. 1, 14. Aufl. Ditzingen 2021
- Krohn, Rüdiger [Hg.] (2021b): Gottfried von Straßburg, Tristan, Bd. 2, 14. Aufl. Ditzingen 2021
- Krohn, Rüdiger [Hg.] (2021c): Gottfried von Straßburg, Tristan, Bd. 3, 14. Aufl. Ditzingen 2021
- Ménard, Philipp [Hg.] (1987): Le Roman de Tristan en prose. Tome I, Des aventures de Lancelot à la fin de la ‚Folie Tristan‘. Genève 1987
- Tomasek, Tomas [Hg.] (2023): Gottfried von Straßburg. Tristan und Isolde. Kritische Edition des Romanfragments auf Basis der Handschriften des frühen X-Astes unter Berücksichtigung der gesamten Überlieferung. Textband. Basel 2023

Sekundärwerke

- Allaire, Gloria (2024): Italian Literature IV: Il Tristano Riccardiano, MS 1729 (Parodi's Siglum ,f'). Martlesham 2024
- Alvar, Carlos/Lucía Megías, José Manuel (1999): Hacia el código del Tristán de Leonís, cincuenta y nueve fragmentos en la Biblioteca nacional de Madrid. In: Revista de literatura medieval 11 (1999), S. 9-135
- Bromwich, Rachel (2014): Trioedd Ynys Prydein: The Triads of the Island of Britain, 4. Aufl. Cardiff 2014
- Burdach, Konrad (1928): Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Lyrik. Halle 1928
- Bröcker, Marianne (1977): Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte, Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Bonn/Bad Godesberg 1977
- Chadwick, Simon (2008): The early Irish harp. In: Early Music 36/4 (2008), S. 521-531
- Deighton, Alan (1997): Die Quellen der Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 126/2 (1997), S. 141-165
- DeVale, Sue Carole/Lawergren, Bo/Rimmer, Joan/Evans, Robert/Taylor, William/Bordas, Cristina/Fulton, Cheryl Ann/Schechter, John M./Thym-Hochrein, Nancy/Devaere, Hannelore/McMaster, Mary (2001): Harp (Fr. harpe; Ger. Harfe; It., Sp. arpa). In: Grove online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738>.
- Ernst, Anselm (2013): Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht. Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis, aktualisierte Neuauflage. Mainz 2013
- Gnaedinger, Luise (1967): Musik und Minne im ‚Tristan‘ Gottfrids von Strassburg. Beihefte zur Zeitschrift Wirkendes Wort 19. Düsseldorf 1967
- Hardman, Philippa (2004): Malory and Middle English verse romance: The case of Sir Tristrem. In: Arthurian studies in honor of P.J.C. Field. Martlesham 2004

- Kästner, Hannes (1981): *Harfe und Schwert: der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*. Tübingen 1981
- Lexer, Matthias (1992): *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, 3. Aufl. von 1885. Stuttgart 1992
- Linden, Sandra (2009): Die Amme der edelen herzen. Zum Konzept der moraliteit in Gottfrieds 'Tristan'. In: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2009, S. 117-133
- Mews, Constant J./Crossley, John N./Jeffreys, Catherine/McKinnon, Leigh/Williams Carol J. (2011): *Johannes de Grocheio. Ars musicae*. Western Michigan University 2011
- Paden, William D. (1974): Pastoral and Pastourelle. In: *Kentucky Romance Quarterly* 21(2). Lexington 1974, S. 151-157, <https://doi.org/10.1080/03648664.1974.9928053>
- Reimer, Erich (1978): Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, 35. Jahrgang, H. 1. Köln 1978
- Ruh, Kurt (1980): Höfische Epik des deutschen Mittelalters. ‚Reinhart Fuch‘, ‚Lanzelet‘, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Bd. 2, *Grundlagen der Germanistik* 25. Berlin 1980
- Schima, Christiane (1995): *Die Estampie. Untersuchungen anhand der überlieferten Denkmäler und zeitgenössischen Erwähnungen; nebst einer Edition aller Musikbeispiele und Texte zur Estampie*. Amsterdam 1995
- Smith, Geri L. (2009): *The Medieval French Pastourelle Tradition. Poetic Motivations and Generic Transformations*. Gainesville 2009
- Stiebritz-Banischewski, Julia (2020): Hofkritik in der mittelhochdeutschen höfischen Epik: Studien zur Interdiskursivität der Musik- und Kleiderdarstellung in Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan‘, Hartmanns von Aue ‚Ereck‘, der Kudrun und im ‚Nibelungenlied‘. Berlin 2020
- Sziraky, Anna (2003): Éros, logos, musiké: Gottfrieds ‚Tristan‘ oder eine utopische renovatio der Dichtersprache und der Welt aus dem Geiste der Minne und der Musik? Bern 2003
- Tomasek, Tomas (2007): Einführung. In: *Gottfried von Straßburg. Tristan*. Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek, Bd. 2, Marold, Karl (Hrsg.). Berlin 2007
- Van Schaik, Martin (1988): *De harp in de middleleeuwen. Studies naar de symboliek van een muziekinstrument*. Utrecht 1988
- Van Schaik, Martin (1994): The harp bag in the middle ages. In: *Aspects of the historical Harp: Proceedings of the International Historical Harp Symposium Utrecht 1992*, STIMU. Utrecht 1994, S. 3-11
- Von Wartburg, Walther (1959): *Französisches etymologisches Wörterbuch (FEW)*. Placabilis-Pyxis, Bd. 9. Basel 1959
- Wagner, Silvan (2009): Vergleich, Übertragung und performatives Entdecken: Die methodischen Ansätze Eberhard Kummers bei der musikalischen (Wieder-) Erweckung eines musealen Artefakts, der sog. ‚Trossinger Leier‘. In: *Phoibos* 2/2009, S. 75-92

Elisabeth Pawelke

- Wagner, Silvan (2015): Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik. Berlin/Boston 2015
- Winn, Mary Beth (2017): Tristan's harp in the Prose Tristan, in: *Early Music* 45/2. Oxford 2017, S. 171-183
- Zingel, Hans Joachim (1957): Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut. In: *Die Musikforschung*, 10. Jahrg., H. 1. Kassel 1957, S. 39-48

Anhang: Abbildungen



Abb. 1: Le Franc, Martin (1440): *Le Champion des Dames*, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12476, fol. 98r.



Abb. 2: Le roman de Tristan: Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 334, fol.128r.



Abb. 3: Codex Vindobonensis 2542, Österreichische Nationalbibliothek Wien, fol. 82r.



Abb. 4: Master of the Duke of Bedford (1412): Codex Vindobonensis 2537, Österreichische Nationalbibliothek Vienna, fol. 106r.