

Deutsche Philologie

Gebärden im mittelhochdeutschen Prosa-Lancelot

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von
Almut Suerbaum
aus Osnabrück
1994

Dekan: Prof. Dr. Franz Hundsnurscher

1 Gutachter: Prof. Dr. Klaus Grubmüller

2. Gutachter: Prof. Dr. Volker Honemann

Tag der mündlichen Prüfung: 25.10.1994

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
1.1	Der deutsche 'Prosa-Lancelot' im literarischen Kontext	4
1.2	Gebärden als literarisches Mittel	9
1.3	Typik und Individualität der Darstellung	17
2.	Typisierte Gebärden	20
2.1	Höfisches Zeremoniell	20
2.1.1	Kollektivempfänge	22
2.1.2	Botenempfang	24
2.1.3	Empfang und Abschied eines Ritters	28
2.1.4	Standesunterschiede im Zeremoniell	32
2.1.5	Die Rolle der Dame	35
2.1.6	Verweigerung des Grußes	36
2.1.7	Gastmahl und Bewirtung	39
2.1.8	Gespräch, Bitte und Dank	46
2.2	Kampf	57
2.2.1	Kampfvorbereitungen	60
2.2.2	Drohung und Herausforderung	69
2.2.3	Kampfverlauf	70
2.2.4	Kampfbeendigung	77
2.2.5	Gerichtszweikampf	82
2.2.6	Kampf gegen unritterliche Gegner	84
2.3	Recht	88
2.3.1	Eide und Schwüre	88
2.3.2	Ritterschlag	92
2.3.3	Krönung und Lehnsverleihung	93
2.3.4	Beleidigung und Strafe	95
2.4	Religion und Magie	97
2.4.1	Gebetsgebärden	97
2.4.2	Christliches Sterben	104
2.4.3	Apotropäische Gebärden	106
2.4.4	Besessenheit	110

3.	Ambiguität der Zeichen	112
3.1	Erkennen und Verkennen	114
3.1.1	Erkennen als Ziel einer Suche	114
3.1.2	Erkennen im Blick	119
3.1.3	Erkennen unter Verwandten	124
3.1.4	Doppeldeutigkeit im Gespräch	127
3.1.5	Erkennen und Verkennen der Liebenden	130
3.1.6	Erkennungszeichen	135
3.2	Minne	137
3.2.1	Minneblicke	137
3.2.2	Minnevollzug	144
3.2.3	Reliquien der Minne: Minnegebärden an Gegenständen	154
3.2.4	Minnenot: Liebe als Krankheit	161
3.2.5	Minneverweigerung und Verzicht	166
3.3	Freundes- und Verwandtenliebe	169
3.4	Schmerz und Trauer	177
3.4.1	Totenklage	179
3.4.2	Melancholie	187
4.	Gebärden innerhalb der Gralswelt	206
4.1	Die Gralsliturgie	206
4.2	Gralsrittertum	212
4.3	Sterben und Tod in der Gralswelt	214
4.4	Gebärden als Zeichen in der Gralswelt	216
5.	Zusammenfassung	218
6.	Literaturverzeichnis	221

1. Einleitung

1.1 Der deutsche 'Prosa-Lancelot' im literarischen Kontext

Die Geschichte von Lancelot, dem Ritter aus dem See, gehört im romanischen wie auch im angelsächsischen Sprachraum zu den bis in die Gegenwart präsenten literarischen Stoffen. Bei Chaucer wird er geradezu zum Inbegriff des mittelalterlichen Artusromans, bleibt besonder bei Leserinnen: "The book of Lancelot de Lake / that wommen holde in ful great reverence."¹ Der Stoff, den der Nonnenpriester aus Chaucers 'Canterbury Tales' mit diesen Worten empfiehlt, hat im deutschsprachigen Raum lange nicht solche Hochachtung genossen. Obwohl Edward Schröder in einem Aufsatz bereits im Jahre 1923 darauf hingewiesen hatte, daß der Text der Heidelberger Handschrift Cpg 148 keineswegs ein epigonales Werk des fünfzehnten Jahrhunderts überliefere, wie bis dahin angenommen, sondern vielmehr in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden ist,² hat es noch weitere vierzig Jahre gedauert, bis sich die germanistische Forschung intensiver mit diesem umfangreichen und wohl frühesten deutschen Prosaroman beschäftigt hat. Erst die Ausgabe von Reinhold Kluge ermöglichte es, das Werk in seiner Gesamtheit zu erfassen.³ Seitdem hatt der 'Prosa-Lancelot' in der Germanistik zunehmend Beachtung gefunden, auch oder gerade weil er für die deutsche Lietratur des Mittelalters eine isolierte Sonderstellung einnimmt..

Neben der ersten Gesamtwürdigung durch Kurt Ruh⁴ waren es vor allem die Arbeiten Friedrich Ohlys und Uwe Rubergs zum Motiv der Suche,⁵ die das

¹Geoffrey Chaucer, The Canterbury Tales VII, V.3212f. Zur Rezeptionsgeschichte der Lancelotstoffes bei Chaucer und Dante vgl. J. A Burrow, The Canterbury Tales I, S. 143-159.

²Schröder, Der deutsche Lancelot in prosa, S. 148-151.

³Lancelot. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift pal. germ. 147 herausgegeben von Reinhold Kluge. Bd. 1, Berlin 1948, Bd. 2, Berlin 1963, Bd. 3, Berlin 1974 (Deutsche Texte des Mittelalters Bd. 42/47/63). Die drei Bände der Ausgabe, welche in ihrer Aufteilung derjenigen der Heidelberger Handschrift entsprechen, werden im folgenden als PL I, PL II und PL III zitiert.

⁴Ruh, Lancelot, S. 269-282.

Augenmerk auf ein für den Roman zentrales Strukturelement richteten. Von dort aus haben zahlreiche Einzelinterpretationen sich mit den verschiedenen Aspekten des 'Prosa-Lancelot' beschäftigt, zunächst meist unter besonderer Berücksichtigung des ersten Bandes mit dem sogenannten 'Lancelot propre'.⁶

Besonderes Interesse erregt hat dabei neben der deutlich spürbaren Spätzeitthematik vor allem die singuläre Position des deutschen Textes selbst. Obwohl über die genauen Stadien der Übersetzung noch immer keine letzte Klarheit herrscht,⁷ gibt es an der Entstehung zumindest des ersten Teiles (PL I) in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur französischen Quelle kaum Zweifel. Der deutsche Text dürfte bei einer Datierung auf die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, wie sie die Paläographie der Amorbacher und Münchener Fragmente nahelegt, kaum fünfzig Jahre später als seine direkte Vorlage entstanden sein.⁸ Die für die weltliche deutsche Literatur neue Form der Erzählprosa wird mit großer Meisterschaft bewältigt, bleibt aber für die folgenden Jahrhunderte ohne jede

⁵Ohly, Die Suche in den Dichtungen des Mittelalters, S. 171-185; Ruberg, Die Suche im Prosa-Lancelot, S. 122-157.

⁶Eine Übersicht über die bis 1984 erschienene Literatur bietet Ruberg, Artikel 'Lancelot', Sp. 530-546. Romanistische Literatur zum 'Prosa-Lancelot' ist gesammelt bei Haug: 'Das Land, von welchem niemand wiederkehrte'. Einen ausführlichen Forschungsbericht zur jüngeren germanistischen Forschung enthält Ackermann-Arlt, Das Pferd und seine epische Funktion, S. 21-52; Unzeitig-Herzog: Jungfrauen und Einsiedler, S. 12-18, referiert den Forschungsstand zum Verhältnis der deutschen Fassung zum französischen Original.

⁷Zu den Fragen der Übersetzungsmethode vgl. Tilvis, Mittelniederländisches, und ders., Prosa-Lancelot-Studien I-II. Tilvis weist im Text von PL I Spuren einer mittelniederländischen Zwischenstufe nach. Für die weiteren Teile des deutschen Zyklus dagegen bleibt die Frage nach der Entstehung ungeklärt. Kluge, Einleitung zu Bd. II, S. vii-xlvi, und Steinhoff, Zur Entstehungsgeschichte, S. 81-95, treten gegen Tilvis für eine direkte Übersetzung aus dem Altfranzösischen ein. Neuerliche Hinweise auf den engeren Zusammenhang von PL I und PL III gegen PL II und auf mögliche Niederlandismen in diesen Teilen liefern die Arbeiten von Keinästö, Studien zu Infinitivkonstruktionen, und ders., Zu Infinitivkonstruktionen, S. 90-101.

⁸Zu Fragen der Datierung vgl. Datierung vgl. Steinhoff, Zum Münchener Lancelot-Fragment, S. 254-258; zur Heidelberger Handschrift außerdem Steer, Der Heidelberger 'Prosa-Lancelot'-Codex Pal. Germ 147, S. 10-16.

nachweisbare Wirkung. Erst die Prosaauflösungen des fünfzehnten Jahrhunderts erreichen, allerdings auf einem deutlich anderen sprachlichen Niveau, eine auf breiter Ebene erfolgreiche erfolgreiche Abwendung vom Vers.

Doch in der Singularität liegt auch die Problematik dieses Textes für eine literaturwissenschaftliche Behandlung, und zwar nicht nur bedingt durch den Mangel an Vergleichstexten. Beim mittelhochdeutschen ‘Prosa-Lancelot’ handelt es sich unzweifelhaft um eine Übersetzung im strengen Sinne des Wortes, welche die französische Quelle mit großem sprachlichem Geschick reproduziert.⁹ Sie unterscheidet sich daher in der Zielsetzung sowohl von den Adaptationen romanischer Vorbilder, wie wir sie bei Hartmann oder Wolfram kennen, als auch von den spätmittelalterlichen Prosaauflösungen deutscher Versepen. Dies gilt auch dann, wenn für einige Passagen wie etwa die Episode der sogenannten ‘Falschen Ginover’ in PL I nicht eindeutig zu bestimmen ist, welcher der zahlreichen Redaktionen die französische Vorlagehandschrift angehört hat.¹⁰ Zwar überliefert die Heidelberger Handschrift einen Text, der nur den ersten Teil der sogenannten ‘Karrensuite’ enthält, doch ist nicht geklärt, ob es sich dabei um das Resultat einer defekten Vorlage, Überlieferungsverluste oder aber das Ergebnis einer bewußten Auswahl handelt, so daß die Textlücke zwischen PL I und PL II nicht genügt, um den deutschen ‘Prosa-Lancelot’ deswegen als eine Bearbeitung und nicht Übersetzung einzustufen.

Zu fragen ist unter diesen Umständen also, was eine Beschäftigung mit diesem Übersetzungswerk rechtfertigt. Für sprachwissenschaftliche Untersuchungen

⁹Eine direkte Vorlage für die deutsche Version, die die Handschrift P (Heidelberg UB, Cod. pal. germ. 147) überliefert, läßt sich aus der Fülle der erhaltenen französischen Handschriften nicht ermitteln. Die Vorlagenfrage anhand der Übersetzungsleistung untersucht Buschinger, *Zum Verhältnis*, S. 46-89, ohne allerdings zu weiterführenden Ergebnissen zu kommen.

¹⁰Die Bedeutung der verschiedenen Handschriftenredaktionen für die Frage nach der Beziehung zwischen einer zyklischen, die Grals-Queste einschließenden, und einer nicht-zyklischen Version, die mit dem Tode Galahots endet, ist umstritten. Micha, *Les épisodes*, S. 334-341, argumentiert für die Entstehung der nicht-zyklischen Version als einer Abbeviatur der ursprünglichen zyklischen Fassung, während Kennedy, *Lancelot and the Grail*, S. 253-273, gegen seine These die Priorität der nicht-zyklischen Lancelot-Version vertritt; vgl. auch Kennedy, *The two versions of the False Guinevere Episode*, S.94-104.

ist dies schnell zu beantworten, denn die sprachliche Qualität der Lancelot-Prosa ist von kaum einem Interpreten je in Zweifel gezogen worden.¹¹ Sprachliche Untersuchungen können womöglich Aufschluß über die noch immer debattierte Frage geben, wie sich die drei Textteile des deutschen Lancelotromans zueinander verhalten. Für eine literaturwissenschaftliche Interpretation jedoch sollte zuerst Rechenschaft darüber abgelegt werden, weshalb der deutsche Text und nicht seine unmittelbare Vorlage, der französische Lancelot-Graal-Zyklus, Gegenstand der Untersuchung sein könne und solle.

Wenn diese Untersuchung den deutschen ‘Prosa-Lancelot’ ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, so aus folgenden Gründen: Der Text der Heidelberger Handschrift P wird hier als historisches Zeugnis einer bestimmten Überlieferungsstufe behandelt, als ein Repräsentant einer weitverzweigten Filiation von Textzeugen. Gerade wegen seiner isolierten Stellung und seiner außerordentlichen sprachlichen Schönheit sollte dieser Text als ein konkretes historisches und literarisches Zeugnis anhand einer festumrissenen, begrenzten Thematik darauf untersucht werden, wie er sich sowohl inhaltlich als auch sprachlich von den bis dahin üblichen Versepen derselben Stoffgruppe unterscheidet. Nur auf der Grundlage einer solchen Analyse lassen sich vielleicht Anhaltspunkte dafür gewinnen, weshalb trotz aller literarischen Qualitäten die Rezeption in Deutschland im Gegensatz zu der in Frankreich so schmal blieb. Zu diesem Zweck ist es notwendig, den ‘Prosa-Lancelot’ nicht nur in die stoffliche Tradition der französischen Texte, sondern eben auch in die der deutschen Artus- und Gralsepen einzubetten. Hier liefert die Arbeit von Dietmar Peil die Vergleichsbasis, da sie das Vorgehen der Artusromane Hartmanns und Wolframs in ihrem Verhältnis zur literarischen Vorlage bei Chrestien untersucht.¹²

¹¹Vgl. Wehrli, *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 501f.: “Die Lancelot-Prosa im Französischen wie im Deutschen entfaltet diese Kunst mühelos und mit sanfter Magie, wie sie dem Thema entspricht; man hat sie als bewundernswerte Leistung keineswegs populärer, vielmehr aristokratischer Art zu verstehen.”

¹²Peil, *Die Gebärde bei Chrestien, Hartmann und Wolfram*, S. 11-15, zum Verhältnis Hartmanns und Wolframs zu ihren Vorlagen bei Chrestien; zu altfranzösischen und mittelhochdeutschen Begriffen S.19-29.

Auch über die Sprache der Übersetzung sind so Aufschlüsse zu erhalten, denn an einem ausgewählten Themenkomplex wie der Gebärdensprache läßt sich der deutsche Text auf sein Verhältnis zur französischen Vorlage hin zu vergleichen. Dabei soll verfolgt werden, inwieweit es auf lexikalischer und semantischer Ebene Veränderungen zwischen den einzelnen Romanteilen gibt. Angesichts der Tatsache, daß die Mehrzahl der Einzeluntersuchungen zum ‘Prosa-Lancelot’ sich aufgrund der Editionsfrage auf den seit 1948 vorliegenden ersten Band des Romans konzentrieren, erscheint ein solcher Gesamtvergleich wichtig und mag zur Klärung der Entstehungsgeschichte beitragen. Ausgeklammert bleiben aus sprachlichen Gründen die bei Kluge im zweiten Band abgedruckten Passagen der redaktionsfremden Kölner Handschrift. Solange die Ursache für die Textlücke in der Heidelberger Handschrift nicht geklärt ist, sollte man den Text der Handschrift P daher als geschlossenen Text behandeln und auf die redaktionsfremden Versionen oder auch den französischen Stoff nur dort als Hilfsmittel zurückgreifen, wo dies zum Verständnis der Handlung vor dem Hintergrund der französischen Versionen nötig erscheint.¹³

¹³Vgl. Huber, Von der ‘Gral-Queste’ zum ‘Tod des Königs Artus’. S. 21-38, zur Kohärenz besonders des Prosaromans in der deutschen Überlieferung.

1.2. Gebärden als literarisches Mittel

Zur Durchführung eines solchen Vorhabens erscheint eine Analyse der Gebärden aus mehreren Gründen geeignet, auch wenn eine Definition dessen, was unter Gebärde für die Literatur des Mittelalters sinnvollerweise zu verstehen ist, nicht ohne Schwierigkeiten eigener Art ist. Es herrscht Konsens darüber, daß mit der Bedeutung visueller Aspekte mittelalterlicher Kultur dem Körper und seinen Haltungen im Raum eine besondere Bedeutung zukommt, doch stellt die Tatsache, daß solche Bewegungen immer nur vermittelt über Beschreibungen in Texten vor Augen gestellt werden, das Problem, aber auch den Reiz einer solchen Analyse dar.

Martin Schubert liefert in seiner Untersuchung mittelhochdeutscher epischer Texte vom ‘Rolandslied’ bis zum ‘Tristan’ einen breitangelegten Forschungsüberblick darüber, in welchen Wissenschaftsbereichen historisch das Gebaren zum Gegenstand geworden ist.¹⁴ Allerdings wird auch deutlich, daß viele dieser Ansätze für eine Untersuchung literarischer Texte des Mittelalters wenig ertragsversprechend sind. Sowohl die anthropologisch-soziologische Forschung wie auch Ausdruckspsychologie, Kommunikationswissenschaft und Sprachwissenschaft rücken zwar im späten 20. Jahrhundert zunehmend von der Postulierung gestischer Universalien ab und betonen, daß Gebärden in vielen Fällen gesellschaftlich oder kulturell determiniert sind. Doch diese historische Dimension wird den Schwierigkeiten einer Untersuchung von Gebärdenverhalten im Mittelalter schon deswegen nicht gerecht, weil sie in der Regel davon ausgeht, “real” existierende Gebärden im Rahmen von Feldforschungen anthropologischer Art, Korpusuntersuchen zur Zeichensprachen oder psychologischer Einzelfallstudien festhalten und dann durch Befragung deuten zu können. Genau dieser Rückgriff ist historischen Gebärdenanalysen aber unmöglich, da für sie Gebärden immer nur in bereits verschriftlicher Form greifbar sind. Problematisch ist daher die Trennung zwischen historischer ‘Realität’ und literarischer ‘Fiktion’.¹⁵

¹⁴Schubert, Zur Theorie des Gebarens, hier S. 1-53.

¹⁵Schubert, Zur Theorie des Gebarens, S. 40f., geht auf dieses für die Untersuchung literarischer Texte zentrale Problem nur unzureichend ein, wenn er

Nachdem das Interesse an Gebärdendarstellungen lange Zeit kunsthistorisch,¹⁶ kulturhistorisch¹⁷ oder theologisch¹⁸ orientiert war, markierte die Arbeit von Dietmar Peil einen Wendepunkt in der Beschäftigung mit mittelalterlichen literarischen Texten.¹⁹ Peil benutzt nicht länger literarische Kunstwerke, um Aufschluß über die Sitten und Gebräuche der beschriebenen Zeit zu erhalten, also als kulturhistorische Illustration, sondern er untersucht die Verwendung von Gebärdenbeschreibungen als ein stilistisches Mittel innerhalb des sprachlichen Kunstwerks.

Peils Ansatz unterscheidet sich damit wesentlich von den Bemühungen anderer Forschungssparten, die sich in den letzten Jahren der Gebärden als einer Form von Körpersprache angenommen haben. Peil untersucht systematisch die Gebärden als ein literarisches Mittel der Stilisierung, wobei er in der Gegenüberstellung der französischen Romane Chrestiens mit ihren deutschen Adaptationen bei Hartmann und Wolfram in der Lage ist, im literarischen Vergleich stilistischen Prinzipien einzelner Autoren nachzuweisen.

anhand eines Beispiels aus Wolframs Parzival den Status literarischer Fiktion als Vermittlung zwischen dem Publikum vertrauten kulturellen Konventionen und literarisch geformter Konventionsbrüche illustriert, aber nicht diskutiert.

¹⁶In diesen Bereich gehören vor allem Arbeiten, die Traditionen der klassischen Antike untersuchen und Kontinuitäten der bildlichen Darstellung dokumentieren. Umfangreiches Material bietet noch immer die Studie von Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, aus dem Jahre 1890; vgl. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*.

¹⁷Für das deutschsprachige Mittelalter vgl. die Dissertation von Bolhöfer, *Gruß und Abschied in Ahd. und Mhd. Zeit*, und den gleichzeitigen Aufsatz von Stroebe, *Altgermanische Grußformen*.

¹⁸Ohm, *Die Gebetsgebärden der Völker und des Christentums*.

¹⁹Peil, *Die Gebärde*. S. 14f. Mit ähnlicher Zielsetzung geht ihr die anglistische Arbeit von W. Habicht, *Die Gebärde in englischen Dichtungen des Mittelalters*, voraus. Ansätze zu einem Verständnis der Gebärde als einem literarischen Ausdrucksmittel in einer anderen Gattung bietet Roeder, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters*.

Trotz neuer Ergebnisse auf dem Gebiet der Psychologie und Verhaltensforschung scheint es wenig sinnvoll, deren Gebärdendefinitionen direkt auf mittelalterliche Literatur anwenden zu wollen, da eine Unterscheidung zwischen bewußter Geste und unwillkürlichem Signal, wie sie für die psychologische Untersuchung konstitutiv ist, sich in literarischen Texten kaum treffen läßt.²⁰ Schon Habicht plädiert daher in seiner Untersuchung zu Gebärden in alt- und mittelenglischen Texten für einen weitgefaßten Gebärdenbegriff, der lediglich solche Handlungen, die allein final legitimiert sind, ausschließt.²¹ Das Problem solcher Definitionen allerdings ist es, daß sie implizit einen Begriff von Intentionalität voraussetzen, ohne jedoch genauer anzugeben, ob dieser in literarischen Texten auf der Ebene der Figuren oder aber der des Erzählers anzusiedeln sei. Geht es, wenn Helden weinen, darum, ob diese Tränen Ausdruck individueller Trauer sind, oder gilt das Interesse dem Gestaltungswillen des Erzählers, der mit dem Bericht einer solchen Einzelheit das Verhalten seiner Figuren kommentiert? Fragen der Intentionalität werden daher besonders im Bereich der doppeldeutig verwendeten Gebärden besonders zu untersuchen sein.

Aufgrund der Bedeutung inszenierter Wirklichkeit im Rahmen höfischer Repräsentation ist es allerdings ebenso wichtig, zeremonielle Handlungen, Haltungen und Bewegungen zu berücksichtigen, denn in ihnen erreicht die handelnde Person nicht nur einen bestimmten Zweck, sondern drückt in der Gebärde einen mittels höfischer Konvention festgelegten Inhalt aus.²² Anders als im

²⁰Einen Überblick über die psychologische und anthropologische Debatte gibt Hayes, *Gestures. A Working Bibliography*.

²¹Vgl. Habicht, S. 8-10. Ihm schließt sich Benson, S.10, an: "By gesture I mean any expressive bodily movement, manner, bearing, posture, facial expression, or sound specified in the text. By implication at least, the definition excludes such bodily movements are activities which are required by the narrative, being essential there for the progress of the story or for maneuvering [sic] characters into, out of, or within scenes."

²²Zur Bedeutung zeremonieller Handlungen für die Repräsentation herrscherlicher Macht vgl. Bumke, *Höfische Kultur*, Bd. 1, S. 276-317; Wenzel, *Repräsentation und schöner Schein*, S. 204-208, hier S. 206, zur Poetik der Repräsentation im Begriff der höfischen "samblanze": "'Samblanze' kommt von frz. 'Semblence' und ist das Ergebnis eines inszenierten Handelns, das für die

modernen Verständnis vom Gesten und Gebärden ist diese Bedeutung allerdings konventionell vorgegeben und unterliegt daher nicht dem subjektiven Ausdrucksbedürfnis des Einzelnen.

Im Zentrum steht damit der Zeichencharakter der Gebärden, die über sich selbst hinausweisen auf eine allgemeine Befindlichkeit oder die eine traditionell akzeptierte Bedeutung im höfischen Zeremoniell oder der Liturgie haben. Schon Dietmar Peil berührt in seiner Einleitung die Frage, welchen Stellenwert die Gebärden innerhalb der augustinischen Zeichentheorie haben, gliedert aber die Analyse der Funktionen von Gebärdendastellungen nach rhetorischen Kategorien, die der modernen Rekonstruktion antiker Modelle entstammen und in der mittelalterlichen Reflexion über literarische Mittel in dieser Form nicht präsent waren.²³

Auf den Zeichencharakter von Gebärden ist schon im Mittelalter hingewiesen worden.²⁴ Hartmann macht die Funktion der Gebärdensprache durch einen Kommentar des Erzählers bewußt:

Als ir gebaerde verjach
 sô enwart ir herzen ungemach
 nie zir lebenne merre. ('Erec', Z. 8830-32)

Die theoretischen Grundlagen für solche Erkenntnis liegen, auch wenn sie volkssprachigen Autoren nicht immer als direkte Quelle gedient haben, in den Schriften des Augustinus, der in den Traktaten 'De doctrina Christiana' und 'De trinitate' eine allgemeine Theorie der "signa" entwickelt, unter welche er auch die

Wirklichkeit genommen werden kann, weil es zwar nicht die Wahrheit selbst zur Erscheinung bringt, aber dem öffentlichen Konsens über das Gültige entspricht."

²³Peil, Die Gebärde, S. 261-293.

²⁴Ansätze finden sich in einer Untersuchung von Zons, Von der Auffassung der Gebärde in der mittelhochdeutschen Epik. Umfassend diskutiert das Thema Gebärde und Gebärdentheorie Hahn, Zur Theorie der Personenerkenntnis in der deutschen Literatur, S. 409-418.

Gebärden und körperliche Symptome einbezieht.²⁵ Für die mittelalterlichen Interpreten wird eine aus Augustins Theorie abgeleitete feste Beziehung zwischen äußerem Verhalten und innerer Tugend zur verbindlichen Gegebenheit:

In corporis motu, gestu, incessu, fortis ostendere [incipiebat] qualis habitus formarentur intus in mente. (Bernon von Reichenau, Vita S. Udalrici)²⁶

Mit den Arbeiten von Jean-Claude Schmitt hat die Untersuchung des mittelalterlichen Gebärdenbegriffs ein neues Stadium erreicht.²⁷ Ausgehend von den Beobachtungen Marc Blochs, der das Mittelalter als "civilisation du geste" bezeichnet hatte, hebt Schmitt hervor, welche umfassende Bedeutung Gebärden für die Zivilisation des Mittelalters gehabt haben.²⁸ In ihnen finden soziale und hierarchische Verhältnisse ihren Ausdruck auch dort, wo solche Beziehungen noch nicht notwendigerweise schriftlich fixiert sind. Trotzdem ist für das hohe Mittelalter laut Schmitt zu beobachten, daß über den Zeichencharakter solcher Gebärden bereits reflektiert wird. Gebärden können in diesem Zusammenhang tatsächlich als eine Form der Sprache angesehen werden, in der Angehörige einer sozialen Gruppe ihr Selbstverständnis nach außen dokumentieren.

²⁵Grundlegend zur Theorie des Augustinus sind die Studien von Mayer, Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus, und Maierú, Signum dans la culture médiévale, S.51-71.

²⁶PL 142, Sp. 1186 B, hier zitiert nach Jaeger, Cathedral Schools and Humanist Learning, S. 596f.

²⁷Schmitt, La raison des gestes. Eine Zusammenfassung seiner dort entwickelten Thesen ist enthalten in Schmitt, The rationale of gestures in the West, S. 59-70.

²⁸Schmitt, La raison des gestes, S. 14f.

Schmitt untersucht dies anhand eingehender Analysen aus den verschiedenen Gesellschaftsbereichen, wobei im Gegensatz zu Blochs Arbeiten, die hauptsächlich der adligen Feudalherrschaft gelten, sein Hauptinteresse der Sphäre monastischer Kultur und der Geistlichkeit gilt. Gebärden können, darin sind sich die mittelalterlichen Theoretiker von Augustinus an einig, äußere Zeichen für die innere Bewegung der Seele sein: “Nur weil Leib und Seele eine Einheit bilden, besteht nach Auffassung mittelalterlicher Theologen und Literaten die Möglichkeit, an Bewegungen des Körpers (“*motus corporis*”) Bewegungen der Seele (“*motus animae*”) abzulesen, aus dem Gesicht (“*facies*”) eine Spiegel des Herzens (“*speculum cordis*”) zu machen und die Haltungen des Körpers (“*gestus corporis*”) als Zeichen innerer Gesinnung (*signum mentis*) zu betrachten.”²⁹ Gebärden dienen somit der Kommunikation ohne Worte. Aus moderner Perspektive lassen sich an Veränderungen der Gebärden aber auch geänderte Auffassungen über Körperlichkeit und über das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft ablesen.³⁰

Es ist verlockend, in diesem Zusammenhang an die im zwölften Jahrhundert verbreiteten sogenannten “*signa*”-Listen zu denken.³¹ In ihnen findet die Einsicht ihren Niederschlag, daß Gebärden unter Umständen verbale Sprache ersetzen können, denn “*signa*” werden eingesetzt, um Kommunikation auch während der von der Klosterregel geforderten Zeiten des absoluten Schweigens zu ermöglichen. Für eine Untersuchung der Gebärden als Sprache bleiben sie dennoch von begrenztem Interesse, da in ihnen die körperlich ausgeführten “*signa*” den Charakter von willkürlich gesetzten Zeichen behalten, die ihrer Funktion wegen im wesentlichen auf konkrete Gegenstände bezogen bleiben und vor allem - der Intention ihres Einsatzes gemäß - streng eindeutig sind. Wohl aus diesem Grund fehlt den

²⁹ Schreiner, ‘Er küsse mich mit dem Kuß seines Mundes, 90f.; vgl. zur Zeichentheorie mittelalterlicher Gebärden Schmitt, *Le faire et le dire*, S. 1-23.

³⁰ Schmitt, *La raison des gestes*, S. 25-27.

³¹ Vgl. dazu Jarecki, *Signa loquendi*, S. 25-30; Schmidt, *Ars loquendi und ars tacendi*. S. 13-19; Umiker-Sebeok / Sebeok, *Monastic Sign Languages*; Schmitt, *La raison des gestes*, S.253-257.

überlieferten Signa-Listen jede Reflexion über den Zeichencharakter der eingesetzten Gebärden.³²

In der von Schmitt untersuchten Literatur dagegen werden Gebärden sehr viel komplexer beurteilt. Gebärden sind, wie alle Körperbewegungen, ein Indiz für die innere Verfassung sowohl im negativen wie im positiven Sinn, da sie Tugendhaftigkeit oder Neigung zum Laster signalisieren können. Umgekehrt kann daher die Disziplin in der äußeren Haltung auch zu vollkommenerer “virtus” führen und die innere Tugend beeinflussen. Für Hugo von Sankt Viktor hat daher eine Diskussion der Gebärden ihren Platz in der Instruktion der Novizen, denen er die Ideale der “moderatio” in allen körperlichen und geistlichen Angelegenheiten empfiehlt:

Sicut enim inconstantia mentis nascitur inordinata motio corporis, ita quoque dum corpus per disciplinam stringitur, animus ad constantiam solidatur Intentio vero virtutis est, quando per internam mentis custodiam ordinate reguntur membra corporis ... ligando ergo sunt foris per disciplinam membra corporis, ut intrinsecus solidetur status mentis.

(Hugo von Sankt Viktor, ‘De institutione novitiorum’, Sp. 935B-D)

Erst aus einer solchen Interpretation, die das Verhältnis der Gebärde zur inneren Tugend in wechselseitiger Bedingtheit sieht, wird durch die Möglichkeit gezielter menschlicher Einflußnahme moralische Belehrung sinnvoll.³³ Allerdings hebt Hugo von Sankt Viktor auch hervor, daß zu diesem Zwecke nicht für jedes Individuum derselbe Weg beschritten werden könne.³⁴

Diese Perspektive eröffnet aber auch eine bei Augustinus noch nicht thematisierte Problematik, die gerade für die volkssprachige Literatur wesentlich

³²Ihre Entsprechung hat der Einsatz solcher Gebärden als eindeutiger Zeichen im literarischen Text dort, wo die Gebärde des Zeigens mit dem Finger beschrieben wird (II 994,7f.; 809,23), beziehungsweise auch in der Verwendung akustischer Signale wie etwa des Hornsignales: “Er nam das horn und bließ es so hoch das man es zu allen syten wol hören mocht men dann eyn myle lang. Und die von dem lande, die das horn wol kanten, verstunden wol das Dryas erschlagen was.” (II 140,19-22)

³³Vgl. Schmitt, *La raison des gestes*, S. 177-179, zur einflußreichen Definition des “gestus” bei Hugo von Sankt Viktor: “Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum..”

³⁴Schmitt, *La raison des gestes*, S. 179f.

wird: den im zwischenmenschlichen Kontakt bewußt oder unbewußt herbeigeführten Widerspruch zwischen äußerem Schein und der intendierten inneren Bedeutung einer Gebärde für das handelnde Subjekt.³⁵ Gebärden werden somit zu Zeichen, die denen der gesprochenen Sprache an Vieldeutigkeit nicht nachstehen, denn mit dem Zugeständnis einer nicht ein-eindeutigen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem ergibt sich die Möglichkeit, Mehrdeutigkeit zu generieren und zu funktionalisieren. Wie das sprachliche Zeichen bedürfen Gebärden daher der Interpretation, da sie nicht oder nicht immer wie das einfache Signal eindeutig und intuitiv verständlich sind. Eine solche Interpretation kann dann aber auch wissentlich oder unwissentlich auf die falsche Fährte gelockt werden.³⁶ Im 'Prosa-Lancelot' wird ein solcher Widerspruch zwischen äußerem Anschein und wahrer Bedeutung zum zentralen Thema und soll im zweiten Teil der Arbeit ausführlich untersucht werden. Notwendig ist dazu jedoch zunächst die Analyse solcher Situationen, in denen im Kontrast dazu eine starke Tendenz zur Typisierung vorherrscht, da in ihnen die herrschenden Normen und Konventionen greifbar werden. Deutlich wird an diesen Szenen allerdings auch, was in den von Schmitt untersuchten theologischen Texten im Hintergrund steht, nämlich die Frage nach der Bedeutung literarischer Gestaltung in erzählenden Texten..

³⁵Hahn, Personenerkenntnis, S. 431-444.

³⁶Einerseits scheinen solche Zeichen unmittelbar lesbar, wenn zum Beispiel die Artusritter am Gesichtsausdruck zu erkennen glauben, daß Artus den Ehebruch Ginovers entdeckt habe: "...da erkanten sie wol an synem angesicht das man im hett gesagt von Lanczlot und der koniginne." (III 536,6f.) Andererseits ist gerade Artus ein Meister der Verstellung, wenn es gilt, in Gebärden den Anschein freudiger Stimmung am Hofe zu wahren; z.B. I 31,27f.; 540,33f.; III 590,13-15; 625,16f.

1.3 Typik und Individualität

In den frühen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen ist dem 'Prosa-Lancelot' vor allem wegen seiner Prosaform Epigonalität vorgeworfen worden. Dabei richtet sich die Kritik insbesondere gegen die Monumentalität der Erzählwelt, die nach dem Urteil von J. D. Bruce einzig eines erreiche: "monotony through endless repetitions of the same motifs."³⁷ Gegen diesen Vorwurf verteidigt Wolfgang Harms das Werk in seiner Untersuchung zu den Freundes- und Verwandtenkämpfen, indem er an ausgewählten Beispielen aus dem ersten Band demonstriert, wie sehr sich die Welt des 'Prosa-Lancelot' von dem bis dahin in Versromanen Dargestellten unterscheidet, wobei er besonders auf die Bedeutung von Motivparallelen und antithetischen Wendungen aufmerksam macht.³⁸ Dennoch kann man wohl dem Vorwurf der Monotonie nicht allein mit dem Hinweis auf die große Vielfalt der dargestellten Verhältnisse begegnen, denn für bestimmte Bereiche - die Kampfschilderungen etwa gehören sicherlich dazu - ist ein häufiger Rückgriff auf stereotype, formelhafte Beschreibungen kaum zu leugnen. Man sollte anstelle einer vorschnellen Verurteilung auf stilistischer Ebene statt dessen fragen, welche Funktion solche Formeln innerhalb des Textganzen haben und untersuchen, an welchen Stellen sich der Text ihrer bedient. Beachtet werden sollte auch die Möglichkeit, daß solche Formeln zur Gliederung eines Textes genutzt werden, der in seiner frühen Form wohl zum mündlichen Vortrag konzipiert und daher auf Gliederungssignale für den Hörer angewiesen war.³⁹ Ziel dieser Arbeit ist es, diese Typik zu beschreiben und zu untersuchen, auf welche Weise Repetition und Parallelität benutzt werden, um die Fülle der Informationen zu gliedern und die im Roman entfaltete Welt so zu ordnen, daß das Besondere sich vom Typischen umso

³⁷Bruce, *The Evolution of Arthurian Literature*, Bd.1, S. 413.

³⁸Harms, *Der Kampf mit dem Freunde*, S. 179-201.

³⁹Für den französischen Text ist aus Rezipitionszeugnissen nachweisbar, daß er am Hofe mündlich vorgetragen wurde; vgl. Saenger, *Silent Reading*, S. 367-414. Auf formelhafte Wendungen und ihre Funktion in den *Chansons des gestes* hatte zuerst Ohly, *Zum Dichtungsschluß*, hier S. 26-68, hingewiesen.

deutlicher abhebt. In diesem Falle wären gerade die stereotypen Beschreibungen ein bewußt eingesetztes künstlerisches Mittel und nicht “im Grunde nichts weiter als eine Anhäufung von Stoff”.⁴⁰ Das artistische Spiel mit der literarischen Konvention bedeutet vielmehr, daß der subtilen Variation und nicht dem radikalen Bruch mit der Tradition Gewicht zukommt.⁴¹

Die literarische Darstellung bedient sich dabei zweier gegensätzlicher, aber komplementärer Verfahrensweisen, und in diesem Zusammenhang spielen kollektive Gebärden des Zeremoniells eine wichtige Rolle, da in ihnen die Normen und Werte der literarisch und fiktiv entworfenen Welt verankert werden. Die Gemeinschaft der Artusrunde ist einerseits entscheidend dadurch geprägt, daß sie im höfischen Fest ihren Ausdruck findet.⁴² Andererseits wird in den Gesetzen des Kampfes der Umgang mit Gewalt zu einem Konzept von Ritterlichkeit und Tugend umstilisiert. Erst im Gegensatz zu solchen allgemein anerkannten Normen kann sich die Position des Protagonisten Lancelot herauskristallisieren, der sich zwischen den verschiedenen Wertsystemen bewegt. Einerseits ist er bestimmt durch die Vorstellungen höfischer Ritterlichkeit, andererseits erfährt er die Begrenzung ihrer Gültigkeit, sobald sie mit der Welt des Grals konfrontiert werden.

Konstitutiv für den Lancelot-Roman ist es, daß er der höfischen Welt zeremonieller Konventionen und dem Bereich der weltlichen Liebe zwischen

⁴⁰So Brummer, *Die erzählende Prosadichtung*, S. 96.

⁴¹Auf ein aus moderner Originalitätsauffassung entspringendes Mißverständnis im Urteil Lessings und Burckhardts über Gottfried von Straßburg verweist Jaeger, *Cathedral Schools*, hier S. 22f.: “The idea that Gottfried von Straßburg gives us his most profound insights into the human soul when he frees himself from conventions is not only wrong; it reverses the aesthetic values on which much of the work is based. ... convention becomes a vehicle for the expression of human passion.” Ähnliches dürfte für die Bedeutung konventioneller Elemente entsprechend auch für den ‘Prosa-Lancelot’ gelten.

⁴²Vgl. zur Funktion des höfischen Festes in der Darstellung gesellschaftlicher Ordnungen untersuchen Marquardt, *Das höfische Fest im Spiegel der mittelhochdeutschen Dichtung*, und Haupt, *Das Fest in der Dichtung*. Insbesondere zur Reflektion von Umgangsformen in Kampfdarstellungen und Tänzen vgl. auch Nitschke, *Bewegungen in Mittelalter und Renaissance*.

Lancelot und Ginover die Sphäre des Grals entgegensetzt. Dieser Welt des Grals gilt der Schwerpunkt des dritten Arbeitsabschnittes; in ihm soll gezeigt werden, wie für diesen Bereich neue Ausdrucksmöglichkeiten aus dem vorher analysierten Material entwickelt werden. Zu prüfen ist an dieser Stelle auch, ob Gebärdendarstellungen die Sinnstruktur des Romanes erhellen, das heißt wie weit gebärdenhaltige Situationen dazu beitragen, nach dem Prinzip der Motivdoppelung das Verhältnis der einzelnen Sinnbereiche zueinander sichtbar zu machen.⁴³

⁴³Einen Einfluß der joachitischen Geschichtskonzeption auf den 'Prosa-Lancelot' hat Ruh, Lancelot, S. 231-255, nachzuweisen versucht. Ihm folgt Fromm, Zur Karrenritterepisode im 'Prosa-Lancelot', S. 69-97, und ders., Lancelot und die Einsiedler, S. 198-209. Zweifel an dieser Konzeption äußert Speckenbach, Endzeiterwartung im 'Lancelot-Gral-Zyklus', S. 210-225.

2. Typisierte Gebärdendarstellung

2.1 Höfisches Zeremoniell

Zeremoniell ist im Mittelalter noch nicht, wie in späteren Zeiten, eine Sammlung womöglich schriftlich fixierter Verhaltensregeln, sondern es beruht vielmehr auf gegenseitiger Übereinkunft, noch ohne Kodifizierung. In einer Kultur des Übergangs zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit erlauben zeremonielle Verhaltensformen es, grundlegende Werte öffentlich zu inszenieren, wobei das Verhältnis literarischer Beschreibungen zoch zeremonieller Verhaltensweisen und Formen kulturelle Realität allerdings schwer zu klären ist, da letztere immer nur in Texten greifbar ist. Wenn hier von normativen Vorstellungen die Rede ist, so handelt es sich daher immer um in Texten manifestierte Normen, über deren Gültigkeit außerhalb der Texte nicht ohne weiteres eine Aussage zu treffen ist.⁴⁴

Sprachlich manifestiert sich das Anerkennen allgemeingültiger Verhaltensregeln in Wendungen des Erzählers wie “als man solde” oder “als man zu recht solde.”⁴⁵ In der Verwendung des Modalverbes “sollen” wird so die Verbindlichkeit der beachteten Verhaltensregeln auch ohne schriftlich-gesetzliche Regelung ausgedrückt. Nirgends wird die Notwendigkeit solcher Regeln in Zweifel gezogen, auch dort nicht, wo sie für den Einzelnen zu Konflikten führen. Allerdings werden solche Normenkonflikte im Text aus verschiedenster Perspektive beleuchtet. Möglich ist dabei sowohl eine Situation, in der Verhaltensnormen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten unvereinbar gegeneinanderstehen und eine Entscheidung erzwingen, als auch ein innerer Konflikt, wenn die Stimmung einer handelnden Figur den höfischen Erfordernissen widerstrebt.⁴⁶

⁴⁴Bumke, *Höfische Kultur*, Bd.11, S. 276-317; Althoff, *Demonstration und Inszenierung*, S. 27-50.

⁴⁵Z.B. III 34,12f.: “Do legten sie yn sere rylich und herlich, als man solchen mannen billich thun sol als er was” III 709,8f.: “Da sie dar kam, da enpfingen sie die jungfrauwen als man ein sölich frauwe billich enpfahen soll.”

⁴⁶Ein Beispiel ist Lancelots Konflikt, als er entdeckt, daß die höfische Verpflichtung zum Dank an den Gastgeber unvereinbar mit einem vorher geleisteten Schwur im Zweikampf wird (I 222,2-5). Diskrepanzen zwischen der

Da zum modernen Verständnis der Gebärde ein Element individuellen Ausdrucks gehört, scheint der Begriff der Kollektivgebärde ein Widerspruch in sich zu sein. Im Kontext mittelalterlicher Verhaltensweisen und Darstellungsmuster erscheint er dennoch sinnvoll, da in solchen kollektiven Gebärden das Zeremoniell seine höchste Stufe erreicht. Gruppen von Menschen vollziehen eine gebärdenhafte Handlung, die keinen Bezug zum Einzelnen mehr hat, sondern nur noch in einem bestimmten Kontext ihre überindividuelle Bedeutung erhält.⁴⁷ Im Zeremoniell werden Regeln für das Verhalten vorgeschrieben, die in hohem Maße unabhängig sind von den Empfindungen des Einzelnen, so daß sie nur die situative Notwendigkeit wie etwa die Ehrung eines siegreichen Ritters oder die Auszeichnung eines hochstehenden Gastes erfassen. In konsequenter Fortsetzung solcher Tendenzen werden sie daher auch unabhängig vom handelnden Subjekt. Für einen Empfang ist es wichtig, daß der zu begrüßende Ritter ausgezeichnet wird, doch diese Ehrung geschieht durch eine herbeilaufende Menge, in der die Intention des Einzelnen zurücktritt hinter der Bedeutung der kollektiv vollzogenen Handlung. Die Kollektivgebärden sind daher ein Element der Entindividualisierung; so, wie auf der Ebene des Subjekts äußere Anforderung des Zeremoniells und innere Befindlichkeit auseinanderklaffen können, so sind auch im Bereich der kollektiven Gebärden Konflikte möglich, wenn sich in ihnen Widersprüche spiegeln, von denen die gesamte Gesellschaft betroffen ist.⁴⁸

emotionalen eigenen Lage und dem, was höfisches Zeremoniell und das Gebot höfischer Freude von König Artus verlangen, werden im Kapitel 2.1.7 "Gastmahl und Bewirtung" diskutiert.

⁴⁷Schmitt, *La raison des gestes*, S.14f., entwickelt dies als ein Grundprinzip mittelalterlichen Denkens, wobei er sich auf Marc Bloch bezieht: "Marc Bloch a fortement insisté sur la ritualisation de la société féodale, oø il voyait s'exprimer le sens du concret d'une culture étrangère aux subtilités de la chose écrite."

⁴⁸Ein Beispiel dafür ist die Unfähigkeit des Königs Artus zur "vreude", wie sie am Hofe verlangt wird, sobald er seinen eigenen melancholische Gedanken nachhängt; aber auch die Verstellung Galahots, der sich seinen eigenen Trauer um den Verlust Lancelots nicht anmerken läßt; vgl. dazu Kap. 3.4.2 "Melancholie". Hahn, *Zur Theorie der Personenerkenntnis*, S. 431f., weist darauf hin, daß diese Widersprüche in der volkssprachigen Dichtung und besonders im 'Prosa-Lancelot' zu einem wichtigen Thema werden.

2.1.1. Kollektivempfänge

Den Knaben Bohort und Lionel wird beim Einzug an den Hof des Königs Claudas eine große Ehrung zuteil:

also ritten sie zu des koniges pallast da alle die herschafft inn was und der groß hoff. Alle die ritter die da waren die lieffen uß, umb das sie irn rechten herren gern sahen. Da sie yn gesahen, da begunden sie zu weynen, beide jung und alt, und baten gott das er sie múst bringen in ir recht gut und in ir ere. (I 56,17-21; M VII, 114)

Lionel und Bohort sind die rechtmäßigen Erben des Königreiches, dessen Herrschaft Claudas nach dem Tod ihres Vaters an sich gerissen hat; ihnen gilt daher die allgemeine Sympathie, so daß sie mit Geleit empfangen und unter allgemeinen Freudentränen begrüßt werden. Das Hendyadyoin "beide jung und alt" und die Formulierung "alle ritter die da waren" unterstreichen, daß es bei diesem Empfang keine individuellen Ausnahmen gibt.

Daß ein solches Geleit in großer Menschenmenge üblicherweise allerdings nicht Ausdruck spontaner Gefühle der Loyalität, sondern vielmehr inszenierte Höflichkeit ist, beweist die Aufforderung Galahots an seine Untergebenen, während er Vorbereitungen für den Empfang seines Gegners Lancelot in seinem Heerlager trifft:

‘Und sagent allen unsern barunen das sie mit großen eren gegen uns komen und das sie dißen ritter mit großen freuden enpfahen.’ (I 276,21f.; M VII 78)

Die große Zahl der entgegenreitenden Adligen verbürgt dabei die hohe Auszeichnung; sie markiert aber in diesem Fall zugleich den Beginn der Freundschaft zwischen Lancelot und Galahot. Bei Lancelots Einzug in Camelot ist die Stadt gar wie zu einer Prozession geschmückt:

Mit alsolchen großen freuden und eren ward Lancelot also enpfangen zu Camelot in der statt off den pfingsttag. Und als er kam in die groß straß, da fand er sie alle mit sydin duchern behangen, grún und grae, so kostlich als solt gott selbs dainn geritten sin; die zierung geschah alles durch der liebe willen die sie zu im hetten. (II 670,24-28; M VI 19)

Doch der triumphale Einzug trägt bereits Züge der Hybris, wenn der Erzähler so deutlich an den Palmsonntagszug in Jerusalem erinnert.⁴⁹ Scheinbar ist dieses Pfingstfest in Camelot ein Höhepunkt höfischer Festlichkeit, zu dem alle Artusritter nach langer Suche versammelt sind. Dennoch aber weist es in der übertriebenen Ehrung für Lancelot bereits darauf hin, daß der Untergang der Tafelrunde unaufhaltsam bevorsteht, für den Lancelot maßgeblich verantwortlich ist, da er nach seinem Scheitern vor dem Gral die Fähigkeit verloren hat, als Erlöserfigur zu fungieren.

Auch Galahot erfährt im Augenblick der gefeierten Rückkehr in sein eigenes Reich die ersten Vorzeichen seines bevorstehenden Niederganges. Obwohl mehr als zweihundert Ritter den heimkehrenden Landesherren in seine Burg geleiten, steht er selbst noch ganz unter dem Eindruck seines unheilsverheißenden Traumes, der sich in einem weiteren Unglückszeichen bestätigt: im Gegensatz zur freudigen Menge bricht Galahots Onkel in Tränen aus und berichtet vom Einsturz aller Burgmauern.⁵⁰ Die Tränen seines Onkels erstaunen Galahot, und er wertet sie als Zeichen außergewöhnlicher Ereignisse:

‘Warumb weynt ir so sere, lieber öhem?’ sprach er, ‘ich sah uch nie me weynen; ich wonde das ir myner kunfft fro sin solt, und ir weinent!’ (I 489,30f.; MI 16)

Der Widerspruch zwischen kollektiver Empfangsfreude und dem Verhalten des nächsten Verwandten wird von Galahot mit Erstaunen registriert und in seiner ominösen Bedeutung richtig bewertet, wie sich im Verlauf der Handlung erweist. Im Schicksal Galahots scheint in dieser Szene außerdem die Bedrohung des Königs Artus bereits vorausgedeutet, nimmt aber mit dem Untergang der gesamten Artusrunde Dimensionen an, die für Galahot zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorstellbar sind.

⁴⁹Fahnen und seidene Tücher werden auch vorher schon für Lancelot ausgehängt (II 259,19f.), doch auch bei dieser Gelegenheit ist seine Freude an dem gefeierten Sieg getrübt, da er ihn unwissentlich gegen drei Gawanbrüder errungen hatte.

⁵⁰I 490,7-10.

2.1.2 Botenempfang

Wegen der häufig wechselnden Schauplätze und der räumlich weit verzweigten Handlung spielen Botenberichte im 'Prosa-Lancelot' eine wesentliche Rolle, denn auf diese Weise werden Verbindungen hergestellt und Handlungsstränge innerhalb des Erzählgefüges zusammengefaßt. Der Bericht dient damit nicht nur der Information der Romanfiguren, sondern orientiert auch die Zuhörer über den aktuellen Stand der oft komplizierten Abläufe.⁵¹ Dennoch werden die Botenberichte im Zyklus ganz unterschiedlich gestaltet. Im ersten Teil, dem 'Lancelot propre', tragen die Gesandten der Frau vom See wesentlich zur Vermittlung zwischen den verschiedenen Handlungszentren bei.⁵² Die von ihr ausgeschickten Damen reiten zwischen den verschiedenen Zentren hin und her, wobei sie die Protagonisten Lancelot, Bohort und Lionel zwischen dem See und dem Bereich des Artushofes und auf ihren Aventiurefahrten geleiten. Die Begrüßungsszene tritt dabei jedoch in ihrer Bedeutung hinter dem Inhalt der zu übermittelnden Botschaft zurück, so daß nur in Ausnahmefällen Empfangsgebärden beschrieben werden. Grodahaim beobachtet zwar eine Botin mit einem Brief der Frau von Rodenstock, während sie sich über eine Wiese reitend dem Zelt nähert, doch der Erzähler geht von diesem indirekten Bericht aus der Perspektive Grodahaims unmittelbar zum Inhalt der Botschaft über.⁵³ Auch von der Gesandten

⁵¹Für den Leser werden orientierende Zusammenfassungen in den Schaltsätzen geliefert, die von einem Handlungsstrang zum nächsten überleiten. Lot, *Etude sur le lancelot en prose*, S. 17-28, hat für diese Technik den Begriff des *Entrelacement* eingeführt; vgl. Kennedy, *Lancelot and the Grail*, S. 156-201; Mölk, *Du nouveau sur la technique de l'entrelacement*, S. 212f.

⁵²Die erzählerische Funktion der Jungfrauen und ihren gegenüber dem Versroman von Chrestien veränderten Gebrauch untersucht Unzeitig-Herzog, *Jungfrauen und Einsiedler*, S. 33-97.

⁵³I 320,37f. Zwischen Lancelot und Ginover nehmen darüber hinaus briefliche Botschaften und schriftliche Mitteilungen immer größere Bedeutung an, so daß in diesen Fällen ganz deutlich der geheime Inhalt und nicht die öffentliche Überbringung der Botschaft im Vordergrund steht. Vgl. Grubmüller, *Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Unterricht*, S. 6.

der Frau von Tamelirde wird zwar beiläufig erwähnt, daß man ihr beim Einzug in den Artushof vom Pferd helfe, doch ist dies nur der Auftakt zu ihrem in aller Schärfe geschilderten Auftritt vor dem König, den sie der Untreue anklagt.⁵⁴ Ihre höfische Erscheinung und ihre zeremonielle Begrüßung lassen die Vorwürfe, die sie gegen Artus erhebt, umso gewichtiger erscheinen, denn sie ist keine Außenseitergestalt wie der Einsiedler oder wie in Wolframs 'Parzival' die Figur der Kundrie, sondern eine Repräsentantin derselben höfischen Kultur, deren Mißachtung sie Artus so vehement bezichtigt.

Im zweiten Teil des Romans dagegen werden Botenberichte häufig und mit größerer Ausführlichkeit geschildert; hier sind es in der Regel aber Ritter und Knappen, die diese Aufgaben übernehmen. Im dritten Teil des Zyklus gibt es dagegen keine Beschreibungen solcher Szenen mehr; es scheint, daß dort, wo die Verständigung innerhalb des Artushofes und auch zwischen den Liebenden Lancelot und Ginover immer schwieriger wird, auch Boten keine Funktion mehr haben.

Bereits der Auftritt eines Boten kann seine Botschaft verraten, denn während der unter dem Arm getragene Helm eines Ritters⁵⁵ und eine Verneigung vor dem Empfänger der Botschaft⁵⁶ friedliche Absichten und den nötigen Respekt vor dem Hof signalisieren, nimmt das Auftreten in voller Rüstung die kriegerische Botschaft

⁵⁴I 491,9f.: "Man halff ir von irm pferde, und zwen ritter leiten sie fur den konig." Dieser Hinweis fehlt in der französischen Fassung; vgl. M I 18.

⁵⁵Zur Bedeutung des Helms siehe auch Kap. 2.2 "Kampf". Gawain erläutert die Konvention mit folgenden Worten: "Ir herren, myn herre der konig ist hie oben, darumb sollen wir nit gancz gewapent fur yn gan; so raten ich das wir unser helm abthun." (II 659,7-9; M VI 3).

⁵⁶II 394,23f.: "Der ritter trat vor sie [Ginover] als sie sich by den konig gesaczt hatt, er neigt sich." (M IV 340). Allerdings steht hier das perfekte höfische Verhalten gegenüber der Königin in scharfem Kontrast zur Vorgeschichte des Ritters, des das abgeschlagene Haupt seiner aus Eifersucht getöteten Geliebten zur Strafe noch um den Hals trägt und so die ihm von Lancelot auferlegte Sicherheitsleistung erbringt.

oft bereits voraus.⁵⁷ Beim Erstaten der Botschaft kniet der Überbringer, womit die Hierarchie zwischen dem Überbringer der Botschaft und dem königlichen Empfänger räumlich inszeniert wird.; wer als Bote vor dem König steht, drückt damit bereits seine Nichtachtung der hierarchischen Gepflogenheiten aus.⁵⁸ Um einen Boten besonders auszuzeichnen, erhebt sich der König seinerseits bei der Ankunft.⁵⁹

Zur Belohnung erhält der Bote meist ein Geschenk, das oft näher beschrieben wird: Gold, Schmuckstücke, meist aber ein mehr oder weniger kostbarer Mantel.⁶⁰ Während die Ankunft der Boten in der Regel nur knapp berichtet wird, so daß der erzählerische Hauptakzent auf dem Inhalt ihrer Botschaft liegt, dient die ausführliche Darstellung ihres Botenlohnes und dessen feierliche Überreichung dazu, die Höfe und ihre Herrscher zu charakterisieren. Durch die Geschenke werden nicht nur die erbrachten Leistungen entlohnt, sondern der König erhält die Gelegenheit, seine "milte" unter Beweis zu stellen und damit eine im zwölften Jahrhundert zentrale Herrschertugend zu entfalten.⁶¹ In ihr zeichnet sich

⁵⁷Am deutlichsten ist dies bei der Überbringung von Galahots Kampfansage an Artus, I 225,10-15. Solche Verletzungen des Zeremoniells und ihre Funktion für den Erzählablauf bezeichnet Habicht, *Die Gebärde in englischen Dichtungen*, S. 91, als "dramatische Pose".

⁵⁸Vgl. dazu auch Kap. 2.1.6 "Verweigerung des Grußes".

⁵⁹II 367,22-24: "Der konig wust von stund off als er saß und trat zu dem ritter und umbfing yn umb den hals, wann er der meren so gar fro was." (M IV 295). Der Bote bringt in diesem Fall Nachricht von Lancelot, was die besondere Freude des Königs erklärt.

⁶⁰Die kulturgeschichtlichen Aspekte des Mantelgeschenkes beschreibt Raudszus, *Die Zeichensprache der Kleidung*, S. 178-183; vgl. auch Brüggem, *Kleidung und Mode in der höfischen Epik*, S. 124-140.

⁶¹Lancelot übt diese Tugend schon in früher Kindheit und erkennt sie als königliche Pflicht (I 36,11; 41,25-27). Pervertierte Freigebigkeit dagegen führt zur Bestechung mit Geschenken, wie sie von Mordred versucht wird, der die Fürsten des Reiches zum Verrat an Artus zu bewegen versucht. (II 638,6-9; 703,23-25; vgl. III. 638,7-12, 703,9-11). Zur "milte" als Herrschertugend allgemein Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, S. 30-36. Für die französischen Quellen ist die Ausführlichkeit, mit der die Ansprüche des niederen Adels im Rahmen solcher Forderungen nach königlicher "largesse" vertreten werden, und die zentrale Funktion, die damit der Freigebigkeit als Herrschertugend eingeräumt wird, auf die konkrete Situation in

Artus, nachdem ihn ein Geistlicher eindringlich an seine Pflichten als Herrscher gemahnt hat, so sehr aus, daß sein Ruhm bis an den Hof seines Rivalen Claudas dringt und dort publik wird, denn ein von Claudas an den Artushof entsandter Bote wird dort mit solchem Reichtum empfangen, daß er Claudas bewundernd Bericht erstattet über die so entfaltete Machtfülle des Gegners.⁶²

Der auf diese Weise erworbene Botenlohn unterstreicht in erster Linie den gesellschaftlichen Rang des Gebenden, ohne direkten Bezug auf den Inhalt der Botschaft zu nehmen, denn auch der Abgesandte des Erzfeindes wird hier, zur Demonstration der eigenen Stärke und Macht, reichlich belohnt. Allerdings gibt es für besonders gute Nachrichten auch hohen Lohn. Im Gegensatz dazu läßt sich an Ginovers Verhalten immer auch ihre eigenen Reaktion auf die übermittelte Nachricht ablesen, denn je sehnlicher sie Kunde von Lancelot erwartet, desto großzügiger fällt als Zeichen ihrer Freude auch der Botenlohn aus.⁶³ Außerdem umarmt Ginover die Überbringer einer freudigen Nachricht - eine Auszeichnung, welche gewöhnlich nur Freunden oder Verwandten zusteht oder aber solchen Gästen, die wegen ihres Ranges besonders ausgezeichnet werden sollen.⁶⁴

Frankreich zur Entstehungszeit des Zyklus zurückgeführt worden. Kennzeichnend für diese Epoche ist das Aufsteigen der "baronie"; vgl. Kennedy, *Social and political ideas in the French 'Prose-Lancelot'*, S. 90-106, die damit erklärt, warum Artus mit so vorbildloser Schärfe angegriffen wird.

⁶²I 29,28-31,5.

⁶³II 368,28f.: "Und die konigin desselben glichen gab im also vil das er all syn leptag wol da von rich möcht syn." (M IV 296f.) Belohnt wird damit der Bote, welcher Ginover das magische Schachspiel von Lancelot überbracht und damit Lancelots Stellung als des besten Ritters am Hof erneut unter Beweis gestellt hat.

⁶⁴II 399,18-21: "Als sie [Ginover] hort das es des ghenen bott was den sie von ganzem herzen lieb hett vor allen mannen, da ging sie ir engegen, darumb das sie ir freud thun wolt. Sie enpfing sie mit den armen und hieß sie wilkum syn." Die Umarmung ist eine Erweiterung der deutschen Übersetzung gegenüber der französischen Vorlage.

Umgekehrt demonstriert Lancelot, daß er sich nicht dem Artushof, sondern in erster Linie der Königin Ginover verbunden fühlt, indem er besiegte Gegner zum Bericht über die von ihm vollbrachten Heldentaten nicht an den Artushof, sondern zu Ginover persönlich schickt.⁶⁵ Die Unterwerfungsgebärde der besiegten Ritter wird damit zu einer Huldigung an Ginover, denn ihre Liebe hatte Lancelot erst zu den berichteten Heldentaten inspiriert. Auch im Detail der zeremoniellen Handlungen bleibt damit die Sonderstellung Lancelots und seiner durch die Liebe zu Ginover beflügelten außerordentlichen Ritterschaft immer präsent.

2.1.3. Empfang und Abschied eines Ritters

Deutlicher als bei den Botenempfangen werden Begrüßung und Verabschiedung eines Ritters im Text als symmetrische Situationen vorgeführt. Sie entsprechen sich nicht nur in der räumlichen Bewegungsrichtung, sondern vor allem in den sie begleitenden Zeremonialgebärden, so daß man von antithetisch aufeinander bezogenen Gebärdenpaaren sprechen könnte. So, wie die Ritter mit protokollarisch geregelten Handlungen in einer Burg Aufnahme finden, werden sie auch wieder hinausgeleitet, wenn sie ihren Aventiureweg fortsetzen.⁶⁶

Die Gebärden heben dabei zwei verschiedene Aspekte dieser immer wiederkehrenden Situationen hervor. Mit dem Erzählstil des "Entrelacement" geht ein ständiger Wechsel der Schauplätze einher; der Roman ist gekennzeichnet durch die Vielzahl seiner Handlungsstränge und die daraus resultierende räumliche

⁶⁵Die in Artusromanen übliche Rückkoppelung der Handlung an den Artushof durch den Bericht der vom Protagonisten besiegten Ritter beschreibt Ruh, *Höfische Epik*, Bd.1, S. 14-17. Die in dieser Situation verwendeten Gebärden diskutiert Peil, *Die Gebärde*, S. 68f.

⁶⁶Zum Geleit eines Ritters zu Pferde vgl. Ackermann-Arlt, *Das Pferd in seiner epischen Funktion*, S. 217.

Weitläufigkeit. Während auf der Ebene der Handlungsführung der Erzähler seine Szenenwechsel mit zusammenfassenden Schaltsätzen markiert, vermitteln die Botenberichte die - für den Leser teils neue, teils rekapitulierte - Information zwischen den verschiedenen Höfen. Darüberhinaus aber ist die Handlung des Romans selbst in wesentlichen Teilen bestimmt durch die Bewegung aller Akteure von einem Zentrum zum anderen, zunächst in den großen Lancelotsuchen, dann in der Gralsqueste.⁶⁷ Erst in der 'Mort Artus' tritt dieser Aspekt in den Hintergrund zugunsten der Intrigen zwischen den verschiedenen Kriegsschauplätzen. Bedingt durch dieses bedeutungstragende Erzählelement der Suche gehören die Zwischeneinkehren in den verschiedenen Burgen und Höfen zu den wesentlichen Strukturelementen des Romans, und sie werden hervorgehoben durch den immer wiederkehrenden Ablauf des höfischen Zeremoniells.

Nähert sich ein Ritter der Burg oder dem Hof, so wird er im Geleitzug empfangen und genauso später aus dem unmittelbaren Bereich des Hofes auch wieder herausgeführt.⁶⁸ Von der Möglichkeit, die gesamte Szene erzählerisch in dieser Zeremonialhandlung zusammenzufassen, wird freilich im 'Prosa-Lancelot', gemessen am Umfang des Werkes, nur selten Gebrauch gemacht.⁶⁹ Weitaus häufiger ersetzt eine andere Gebärde das Entgegengehen oder Entgegenreiten: Der Gast wird bei der Hand genommen und an den ihm zugewiesenen Platz geführt.⁷⁰ Ein solcher Übergang von einer Sphäre in eine andere ist Lancelots Eintreffen am Artushof. Bei der ersten Begegnung, zu der Iwein den jungen Lancelot geleitet, nehmen Artus und Ginover den Knappen bei der Hand:

⁶⁷Auf dieses wesentliche Strukturelement der Lancelotdichtung haben zuerst Ohly, *Die Suche in den Dichtungen des Mittelalters*, S. 171-185, und Ruberg, *Die Suche im Prosa-Lancelot*, S. 122-157, aufmerksam gemacht; vgl. auch Ruberg, *Raum und Zeit*, S. 96-102.

⁶⁸Vgl. dazu auch Kap. 2.1 "Kollektivgebärden".

⁶⁹I 281,6-8; 367,4; 367,25f.; 576,7; 619,13f. Peil, *Die Gebärde*, S.70, kommentiert den Gebrauch solcher "Abbrüviaturen" bei Hartmann im Vergleich zu Chrestien und Wolfram. Die generelle Tendenz zum Überwiegen verbaler Formen beim Abschied, z. B. in der Bitte um "urlop" oder bei Segenswünschen, erläutert zusammenfassend Roos, *Begrüßung - Abschied - Mahlzeit*, S. 332-335.

⁷⁰Vgl. Kap. 2.1.7 "Gastmahl".

Der konig und die koniginn namen yn zwuschen sich ietweders mit eyner hant und leyten yne zu dem gestúle da der konig saß und die koniginn. Sie saßen nyder, und der knapp saczt sich nyder in des graß vor yn da der sal mit gespreytet was. (I 132,30-33; M VI 273f.)

Obwohl keine dieser Gebärden für eine höfischen Empfang ungewöhnlich ist, dürfte damit dennoch bereits auf Lancelots zukünftige Rolle angespielt sein, die ihn zwischen Artus und Ginover treten läßt. Sein Eintritt in den Bereich des Artushofes, auf den seine Lehrerin, die Frau vom See, ihn vorbereitet hat, eröffnet ihm eine Existenz als Ritter, führt ihn aber ebenso der Frau zu, die ihn diesem Hof entfremden wird.

Um einen ankommenden Ritter auszuzeichnen, erweist man ihm eine Reihe von dienstbaren Handgriffen: man hilft ihm beim Ablegen der Rüstung,⁷¹ bietet ihm einen Mantel an,⁷² versorgt seine Wunden und richtet ihm gelegentlich auch eine besondere Bettstatt her, zu der man den Ritter geleitet.⁷³

⁷¹I 147,20; 166,8; 208,2f.; 220,13; 277,1; 389,33; 390,1f.; 402,29; 409,24; 423,11; 547,10; 610,9; 615,1; 635,15; II 24,25f.; 47,21f.; 72,25; [ohne ersten Teil von II?] 93,25-30; 112,4f.; 148,9-11; 169,5-7; 186,28; 192,12; 196,1; 196,15f.; 200,21-23; 221,1f.; 277,8-11; 310,15f.; 342,17f.; 349,21f.; 432,4; 454,11; 473,25f.; 479,10; 490,2-4; 539,4; 611,13-15; 661,28f.; 665,10f.; 763,13; III 2,13-17; 10,2f.; 32,8-11; 48,1-3; 66,12f.; 94,20f.; 108,1-4; 145,20f.; 180,14-18 (Pferd); 226,8-10; 245,11-15; 249,3f.; 270,2-6; 270,17; 328,2f.; 539,8f.; 598,2f.; 606,15f.; 685,19.

⁷²Gelegentlich wird der Mantel näher beschrieben, wobei nicht nur die Kostbarkeit des Materials hervorgehoben, sondern indirekt in Hinweisen auf die Witterung auch der Bezug von Kleidung und Jahreszeit hergestellt wird: I 45,18f.; 108,35f.; 277,1f.; 390,5; 409,24f.; 547,10f.; 558,15f.; 610,10f.; [II 47,21f.; 72,25-28;] II 148,10f. ("ein lichten mantel umb der werm willen"); 168,6 ("eyn lichten rock ... umb der hicz willen"); 169,5f.; 196,15f.; 211,8f.; 285,8; 342,17f.; 490,2-4 ("eynen mantel mit hermlin gefutert umb der zyt willen die noch kalt was als zu inngangk des mayen"); 576,5f.; III 10,2-4; 245,12f.; vgl. Brüggem, Kleidung und Mode in der höfischen Epik des Mittelalters, S. 124-140.

⁷³I 277,7f.; 335,34; 368,31f.; 411,17-19; 574,22f.; 627,21; [II 65,31;] II 150,22f.; 190,17f. ("als ob konig Artus daroff ligen solt"); 211,22-24; 260,12; 312,4f.; 348,24f.; 379,4f.; 440,4f.; 450,21-24; 520,20-25; III 26,1-4. Im letzten Beispiel wird deutlich hervorgehoben, daß es nicht um eine reine Zweckhandlung geht: "Und da es zytt was schlaffen zu geen, und der konig nam Galaat mit syner hant und furt yn in sin kammer und det yn ligen uff das bette da erselber pflag anzuligen, im durch groß ere und umb das er als vil wunders an im sach." Galaad

Wenn ein Ritter seinen Helm aufbindet, so ist dies das Zeichen für seinen bevorstehenden Aufbruch.⁷⁴ Danach bittet er um “urlop” und erhält damit die Genehmigung, sich vom Hofe zu entfernen.⁷⁵ Dem Scheidenden gibt man für eine Strecke das Geleit und macht ihm als Zeichen besonderer Verbundenheit wie beim Empfang Geschenke.⁷⁶ In einer Geste königlichen Großmuts stattet König Claudas auch Beaudemagus mit einem Mantel aus, bevor er ihn aus der Gefangenschaft entläßt.⁷⁷

wird im Kloster eine ähnliche Ehrung zuteil: “Da legten sie yn sere rylich und herlich, als man solchen mannen billich thun sol als er was.” (III 34,12f.) Auch hier erfolgt der explizite Hinweis auf die zeremonielle und nicht rein pragmatische Bedeutung der Geste; Bohort dagegen fühlt sich auf der Gralsburg der Ehrung unwürdig und benutzt das ihm angewiesene Bett nicht, sonder legt sich, den Kopf mit einem Tuch bedeckt, auf der Erde nieder (III 232,20-233,3).

⁷⁴Auf diese Weise wird die Gebärde im Text selbst interpretiert; vgl. II 225,22-24: “Und als sie sie gewapent komen sah, da gedacht sie wol das sie von dannen scheiden wurden.”, und III 29,12f.: “da daten sie ir helm off ir heubter, da was es ein sicher ding das sie nit men verliben enmochten.” Ohne unmittelbare Verbindung zu einer Kampfszene, als reines Zeichen des Aufbruchs, steht diese Gebärde auch in II 153,24f.; 154,5f.; 200,25-28; 225,17f.; 427,4-6; 451,3-5; III 65,9f.

⁷⁵Die “verbale Dominanz” solcher Szenen untersucht Roos, Begrüßung - Abschied - Mahlzeit, S. 332-335.

⁷⁶Vgl. Ackermann-Arlt, Das Pferd und seine epische Funktion, S. 217, zum Geleit. Das Geschenk eines Pferdes wird erwähnt in II 105,15f. und II 558,15.

⁷⁷II 765,25-27: “und hieß konig Bandemagus uß gefengniß laßen und deth im cleyder und roß geben, als eim solchen man zugehort, und dethe yn geleyten mit großer geselschafft syner lut biß by syn frunde.” (M VI 152).

2.1.4 Standesunterschiede im Zeremoniell

Durch die Markierung räumlicher Übergänge dienen solche Begrüßungsszenen auch dazu, die Standesverhältnisse zwischen den Grüßenden vor Augen zu stellen. Die Gebärden spiegeln dabei die Abhängigkeitsverhältnisse, in denen sich die handelnden Figuren innerhalb der feudalen Gesellschaft befinden. Allerdings kann sich höfische Gesinnung gerade darin äußern, daß man über solche Grenzen hinwegzusehen und auch denjenigen durch einen Gruß auszuzeichnen bereit ist, dem ein solcher Empfang nicht zusteht.⁷⁸ Wenn Parzival einen Knecht grüßt, “durch das man yn nit hilt fur unhúbsch” (III 117,18), so erweist sich seine “hövescheit” im Gegenbild zu der gesellschaftlichen Realität, denn Parzival orientiert sich allein an seinen an sich selbst gestellten Maßstäben höfischen Verhaltens, nicht am äußeren Anschein des Gegenübers.⁷⁹ Unterschiedliche Erwartungen führen an anderer Stelle zu gezielter Komik: Während Guerehes einen Bauern freundlich grüßt, läßt dieser vor Schreck seinen Esel stehen und ergreift aus Furcht vor dem unbekanntem und daher unheildrohenden Ritter die Flucht.⁸⁰

Entsprechend der zentralen Bedeutung, welche die Frage nach dem rechten Königtum im Roman erhält, wird der Empfang in Anwesenheit eines Königs

⁷⁸König Vagors, der Lancelot nicht erkennt, versucht ihn nach seinem Verhalten einzuschätzen und grüßt entsprechend: “Lancelot stund abe und det den helm von sym heubt und ging zum konig, den er im pallast fand. Er grußt yn. Der konig stunt gegen im off und danckt im wann er wol meynt das er ein byderman were.” (II 494.5-7; M V 75). Nur weil Vagors Lancelot für standesgemäß hält, erwidert er den angebotenen Gruß, wobei andererseits höfisches Verhalten zum Ausweis standesgemäßer Herkunft wird.

⁷⁹Entstanden ist diese Nuance allerdings aus einem Mißverständnis des Übersetzers, denn in der französischen Quelle grüßt der Knappe Parzival, obwohl dieser zu Fuß geht und daher nicht ohne weiteres als Ritter zu erkennen ist.

⁸⁰II 145,24f.: “Und da er den ritter gewapent sah, da hett er groß angst, also das er syn nit beyten dorst.” (M IV 13). Furcht vor dem Gruß eines Ritters hat auch der Knappe, dem Gaheries die Schlüssel der Marmorsäule abnimmt. (II 462,8-10; M V 33).

besonders differenziert in den verschiedensten Nuancen ausgeführt. Bei der Ankunft eines Ritters am Königshof drückt bereits die Körperhaltung Unterschiede in der gesellschaftliche Position aus, denn der König als der Ranghöhere sitzt,⁸¹ während sich ihm der Ritter zum Zeichen friedlicher Absicht mit entblößtem Haupt nähert.⁸² Aus der Statik entwickelt sich eine bewegte Szene, wenn der so begrüßte Herrscher sich erhebt und seinen Lehnsman umarmt, womit in dieser Gebärde zum Ausdruck gebracht wird, daß trotz der hierarchisch verlaufenden Machtverhältnisse wechselseitig Verpflichtungen zwischen Lehnsherren und ihren Vasallen bestehen.⁸³

Jenseits solcher Standes- und Rangunterschiede handelt König Artus, der vom Fenster seines Palastes aus den heranreitenden Lancelot erkennt:

[Er] gewann so groß freud das ichs uch nit gesagen enkünd, und lieff zu im herab und helset yne also als er was und lieff zu im ganz frölich. (II 431,18-20; M IV 390)

Die stürmische Freude des Königs beim Wiedersehen mit Lancelot überwindet alle gesellschaftlichen Unterschiede und läßt ihn hinabeilen, um dem Freund möglichst bald gegenüberstehen zu können. Auch an dieser Stelle allerdings enthält die Gebärde eine Bewegungsrichtung nach unten, mit der möglicherweise bereits auf

⁸¹Sitzen als Zeichen der Herrschaftsausübung bei Königen und Richtern ist seit dem Frühmittelalter belegt; vgl. dazu das Handwörterbuch der Rechtsgeschichte, Bd.IV, Artikel "sitzen", Sp. 1679-1682.

⁸²Relikt dieses Signals der Friedfertigkeit ist es, wenn ein Geistlicher vor Königin Alene seine Kapuze abzieht: "Da er die frauwe so schön sah und so wol gethan, da gedacht er das sie ein hohe frauw were, und deth syn kügeln ab und grußt sie." (I 42,32-34; M VII 87). Hier allerdings ist die Gebärde Anerkennung ihres Standes, nicht Verzicht auf Aggression. Zum kulturgeschichtliche Weiterleben der Grußgebärde im Lüften der Kopfbedeckung vgl. Mahr, Formen und Formeln der Begrüßung; Bolhöfer, Gruß und Abschied; Stroebe, Altgermanische Grußformen.

⁸³II 277,9-11; 291,8f. Den Ausdruck solcher wechselseitigen Abhängigkeiten in der Gebärdensprache des Lehnszeremoniells untersucht Le Goff, *Les gestes symboliques dans la vie sociale*, S. 679-779, wobei er besonders den Übergang von kniender Huldigung zur gegenseitigen Akzeptanz im Lehnskuß unterstreicht.

die unsichere Zukunft dieser Freundschaft verweisen wird.⁸⁴ Die Bereitschaft des Königs Artus, sich selbst für den Freund zu erniedrigen, wird im späteren Kontext der Erzählung jedenfalls nicht mehr uneingeschränkt positiv zu werten sein.

⁸⁴Die französische Version hebt die Spontaneität hervor, mit der Lancelot diese Geste erwidert: er steigt vom Pferd und umarmt den König, ohne sich vorher, wie es üblich wäre, seiner Waffen zu entledigen: "Et quant Lancelot le voit venir, si sant jus del cheval et le cort acoler tout armé einsî cim il estoit." (M IV 390). Der deutschen Übersetzung fehlt dieser Hinweis, wodurch der räumliche Aspekt der Abwärtsbewegung deutlicher hervortritt.

2.1.5. Die Rolle der Dame

Gemessen an der Bedeutung der Minnethematik für den Roman spielen Damen im höfischen Zeremoniell eine recht untergeordnete Rolle. Größere Selbständigkeit erreichen allein die Frau vom See und ihre Gesandten, deren Ankunft am Artushof in einigen Fällen ausführlich geschildert wird. Man hilft einer Dame von ihrem Reittier,⁸⁵ geleitet sie in den Hof und erhebt sich bei ihrer Ankunft.⁸⁶ Während bei der Begrüßung männlicher Gäste je nach deren gesellschaftlicher Funktion Unterschiede bei den Gesten und Gebärden zu beobachten sind, so daß ein Bote anders empfangen wird als ein siegreich heimkehrender Ritter, gibt es solche Differenzierungen bei den weiblichen Figuren nicht. Allein ihr Geschlecht garantiert ein Mindestmaß an höflichem Entgegenkommen.⁸⁷ Dennoch spielt der gesellschaftliche Rang eine gewisse Rolle, sofern es sich nicht um Botinnen handelt: Der Herzog von Clarence schließt beim Eintritt einer Dame aus ihrer Schönheit, sie müsse die Burgherrin sein, und grüßt sie entsprechend.⁸⁸ Sogar der Eremit, der vor der Königin Alene die Kapuze zieht, erkennt ihren Rang an ihrer großen Schönheit.⁸⁹

⁸⁵I 358,27; 469,15f.; 491,9; 610,5f.; II 778,27; vgl. Ackermann-Arlt, *Das Pferd und seine epische Funktion*, S. 235, Anm.26, und S. 92-97 zur Bedeutung der verschiedenen Reittiere wie Pferd, Esel und Maultier.

⁸⁶II 655,10f.; III 330,4f.

⁸⁷Allein die Botinnen der Frau vom See unterscheiden sich durch ihre relative Unabhängigkeit von den anderen weiblichen Nebenfiguren; sie springen oft selbst vom Pferd, ohne auf eine Empfangsgeste zu warten. II 399,13f.: "Da stund sie im hoff abe und gab eynem scharganten ir roß zu bewaren." (M IV 346f.).

⁸⁸I 547,11-15. Auch Lancelot nimmt die Schönheit einer Frau als Indiz für ihren Adel und empfängt sie mit der ihr gebührenden Geste: "Und als er sie komen sah, stunt er gegen ir off, wann sie was gar schön und gleich wol ein edel und hoch frauw sin." (II 655,10-12; M V 322, ohne Hinweis auf die Schönheit der Dame).

⁸⁹I 42,32-34: "Da er die frauwe so schön sach und so wol gethan, da gedacht er das sie ein hohe frauw were, und deth syn kùgeln ab und grüßt sie." (M VII 87).

Umgekehrt spielen Frauen beim Empfang eines Ritters oft eine aktive Rolle: sie reichen ihm das Wasser, helfen beim Entwappnen und versorgen seine Wunden.⁹⁰ Nur in besonderen Situationen wird allerdings ein Ritter von einer Dame bei der Hand geführt, was darauf hindeutet, daß diese Gebärde für Lancelot und Ginover eine über die Höflichkeit hinausgehende besondere Bedeutung erhalten hat und daher in der Beschreibung rein zeremonieller Situationen gemieden wird. Außer ihrem Geliebten Lancelot gewährt Ginover diese Geste nur Lionel, und zwar nur dann, wenn er als ihr geheimer Bote Nachricht von Lancelot bringt. Lancelots Verwandter und zu dieser Zeit engster Vertrauter wird für Ginover damit zu einer Art Stellvertreter:

Er ging da hien und trat zur kamern yn gewapent, on den helm, er grußt sie von Lancelots wegen. Und als bald sie yne gesah, ging sie zu im und nam yn an ir arm und sprach: ‘Lionel, sitt gott willkum!’ (II 246,10-12; M IV 145)⁹¹

2.1.6. Verweigerung des Grußes

Die Bedeutung zeremonieller Gebärden läßt sich in Negation auch an solchen Situationen entnehmen, in denen die erforderlichen oder erwarteten Gesten

⁹⁰II 200,21-24; 342,15-24; III 145,20f. Allerdings ist bei kollektiven Gebärden nicht immer sicher zu unterscheiden, ob auch die Damen an diesen Gebärden beteiligt sind, da oft das Pluralpronomen “sie” verwendet wird, auch wenn vorher von Rittern und Damen im Empfangsgeleit die Rede war; vgl. III 37,19-38,1. In II 390,7f. wird ausdrücklich ein männlicher Arzt zu Rate gezogen.

⁹¹Schon vorher tritt Lionel als Lancelots Bote auf und wird von der Königin begrüßt, indem sie ihn in den privaten Bereich ihrer Kemenate führt: “Und die koniginn gebott das er wurd entwapent. Und so bald er entwapent ward, da nam sie yn by der hant und furte yne in ir kamer.” (II 221,1f.; M IV 111)

absichtlich verweigert werden.⁹² Oft ist dies verkürzt angedeutet, wenn jemand nicht grüßt oder den Gruß eines Ankommenden nicht erwidert.⁹³

Galehodin, der Gawan und seine Gefährten trifft “ir helm off yren heubtern verbunden” (II 583,1f.), läßt seine Gefolgsleute mitten auf der Gasse innehalten, ohne jedoch zur Begrüßung vom Pferd zu steigen. Er erklärt den Umstehenden sein Verhalten:

‘Herre ritter, ich gruß uch nit, wann ich nit enweiß ob ir die jhenen sint die mir myn mann erschlagen hant in myner eygenen burg.’ (II 583,7-9; M V 199)

Damit weist er auf eine im Roman immer häufiger angewandte Regel hin, nämlich die Tatsache, daß erklärte Feinde einander nicht grüßen. Im ersten Teil des Romans gibt es nur eine solche Szene, als der Bote Galahots seine Kampfansage an den Artushof grußlos überbringt. Im zweiten Teil dagegen mehren sich die Belege, was Zeichen für den zunehmenden Grad an Verfeindung zwischen den Lagern sein dürfte.⁹⁴ Dies gilt schließlich nicht nur für Ritter oder deren Boten, sondern sogar für die Diener der beiden verfeindeten Seiten, so daß ein Knappe erklären kann, er verweigere Artus den Gruß, “wann ich bin eynes dynes findes knecht.” (III 729,16). Als sich Artus und Lancelot als Feinde gegenüberstehen, verlangen Lancelots Gefährten von ihm, er möge dem König den Gruß verweigern. Lancelot dagegen lenkt ein:

Und er sprach, wie wol das er syn fynt were, so wolt er doch gein im abestan, wann er hett im men ere gethan dannim keyn man ye getet in der werlt. Da stunde er abe zustünt. (III 664,9-11)

⁹²Zu unterscheiden von solcher intendierter Verweigerung sind Situationen, in denen Unwissenheit der Grund für eine unterlassene Begrüßung ist; vgl. III 405,18f.: “Da grußt er syn nit, wann er syn nit erkante.”

⁹³“Grußen” bezieht sich zunächst, genau wie seine Entsprechung “segnen” beim Abschied, auf die sprachliche Äußerung, dürfte aber als Abbrüviatur die gesamte Begrüßungsszene einschließen. Verweigerung des Gegengrußes findet sich in II 194,20f.; 356,12f.; 369,11f.; 447,25f.; 583,7-9.

⁹⁴II 356,12f.; 369,11f.; 447,25f..

Doch sein Entgegenkommen in Erinnerung an vergangene Freundschaft und Ehrung bleibt ohne Wirkung, denn König Artus “grüßt yn nit wiedder” (III 665,3).⁹⁵ Die Möglichkeit zu einer Versöhnung scheint damit endgültig ausgeschlagen zu sein.

Innerhalb der höfischen Gesellschaft hat die Weigerung, einen erbotenen Gruß zu erwidern, noch eine weitere Funktion, denn in solchem Verhalten läßt sich Kritik am Verhalten des Grüßenden artikulieren. Dies erklärt eine Dame dem Ritter Galehodin:

‘Herr ritter, durch gott, nit grüßent mich, wann ich uch nit darff dancken!’
 ‘Ach jungfrauw, warumb?’ sprach er. ‘Darumb’ sprach sie, ‘das keyn mere gebure geborn ist dann ir sint.’ (II 201,10-13; M IV 85)

Wer selbst unhöfisch und als “gebure” handelt, indem er wie Galehodin einer Dame nicht im rechten Augenblick zu Hilfe kommt, der verliert damit auch das Recht, eine höfliche Antwort zu erhalten - auch wenn diese Lehre, und darin liegt die Ironie des Erzählers, in einem formvollendet höflichen Dialog entwickelt und dargeboten wird. Hestor muß sich anstelle eines Gegengrußes gar ironisch fragen lassen, “ob die lüt von sym lande alle zymerlüt weren” (I 376,13f.), weil er versucht hatte, die verschlossenen Stadttore gewaltsam mit der Axt aufzubrechen. Erst als sich herausstellt, daß er ein Ritter der Königin Ginover und daher kein Feind ist, wird er standesgemäß begrüßt.

Wenn ein solcher Vorwurf der Unhöflichkeit gegen den König erhoben wird, so ist der Auftritt seiner Bedeutung entsprechend dramatisch geschildert. Der am Artushof eintreffende Einsiedler ignoriert nicht nur den Gruß, welchen ihm der König in Anerkennug seines geistlichen Standes “gar demuticlichen” bietet, sondern weist ihn scharf zurück. Artus habe solche Behandlung verdient, rechtfertigt der Einsiedler sein Auftreten, “wann er der unwirdigst sunder were der da lebet.” (I 242,1f.) Diese Beleidigung des Herrschers ist nicht nur, wie in einigen Versepen, handlungsauslösendes Moment ohne weitere Signifikanz, sondern sie greift in bisher

⁹⁵Der Hinweis, Artus handele dabei aus Rücksicht auf Gawan, dessen Brüder Lancelot getötet hatte, fehlt in der Handschrift P.

undenkbarer Weise die Autorität des Königs an.⁹⁶ Aus der Bekehrung des Eremiten spricht die Kritik an den Formen weltlicher Herrschaft, welche den Maßstäben einer neuen, weltabgewandten Ethik nicht mehr gewachsen ist. Bezeichnenderweise wird Artus nicht als “gebure” beschimpft und am Standard weltlicher Höflichkeit gemessen, sondern als “sunder” angeklagt. In dieser Kritik, gegen die sich der König trotz der Betroffenheit aller Umstehenden nicht auflehnt, ist die Verschiebung der Wertmaßstäbe vom ritterlich-höfischen zum religiösen Leben bereits vorausgedeutet.⁹⁷

2.1.7. Gastmahl und Bewirtung

Ein zentrales Ereignis der höfischen Gesellschaft ist das Gastmahl, zu dem sich alle um eine gemeinsame Tafel versammeln und an der höfischen “vreude” teilhaben.⁹⁸ Bei besonderer Gelegenheit wird der Beginn eines solchen Festmahles mit Fanfarenrufen angekündigt.⁹⁹ Wenn ein fahrender Ritter an einem solchen Festmahl teilnimmt, erweist man ihm besondere Aufmerksamkeit, indem man ihn an der

⁹⁶Ruhs Formulierung von der “Finalität des Erzählens” beschreibt die charakteristische Funktion solcher Motive in den Versehen; vgl. Ruh, *Höfische Epik*, Bd. 1, S. 114.

⁹⁷Die veränderte Rolle des Königs analysiert Kennedy, *King Arthur in the First Part of the Prose Lancelot*, S. 186-195.

⁹⁸Die Bedeutung des gemeinsamen Mahles zur Inszenierung friedfertiger Gemeinschaft belegt G.Althoff, *Semonstration und Inszenierung*, S. 27-50.

⁹⁹III 8,14-16: “Und der konig hieß blasen zu dem essen und ging siczen zu dem essen, und yglicher ging siczen an syn stat.W Der Anlaß rechtfertigt an dieser Stelle den besonderen Aufwand, denn der Artushof versammelt sich zum Pfingstfest, an dem Galaat die Tafelrunde betritt; dieser Auftritt markert den Beginn eines neuen Zeitalters, was die an dieser Stelle beschriebenen große Gralsvision unterstreicht. Auch hier dürfte der Signalwert des gesetzten Zeichens im Bewußtsein der Leser über die Intention der handelnden Figuren hinausgehen, denn weder Artus noch seine Ritter können die Bedeutung der Gralsvision gänzlich abschätzen, für den Leser dagegen sind die Zeichen des Anbruchs einer neuen, nicht mehr von Lancelot dominierten Epoche deutlich wahrnehmbar.

Hand zu seinem Platz geleitet.¹⁰⁰ Vor Beginn der Mahlzeit reicht man dem Gast Wasser, so daß er sich die Hände waschen kann.¹⁰¹ Knappen verrichten kniend den Tischdienst, indem sie ihren Herren und Damen vorschneiden;¹⁰² in Logres allerdings ist die Bedienung bei Tisch auch Aufgabe der Töchter.¹⁰³ Wenn am Tage der Gralserscheinung nicht Knappen, sondern Könige bei Tisch bedienen, so unterstreicht dies die besondere Bedeutung des Festmahles:

Desselben tages dienten zu tische vier gekrönte konig und mit yn als vil hoher manne das es wunder were zu sagen. (III 8,16f.)

¹⁰⁰III 461,1-4: "Da namen sie yn [Artus] und furten yne off den sale und saczten yn off eynen seßel. Das was ein also schön und also rychlich seßel das yn ducht das er nye so schonen hett gesehen als der was. Als bald der konig was gegessen und sin hende hett gewaschen, da wurden die tafeln bereyt." Ähnlich auch II 48,11f. und II 102,24f. in der textfremden Redaktion von Handschrift a. Im ersten Teil des Romans wird die Gebärde des Geleitens nicht mit Bezug auf ein Festmahl verwendet, wohl aber innerhalb einer Begrüßung: I 115,19f.; 132,30-32; 166,8; 290,26f.; 356,20f.; 390,2; 408,16f.; 469,19; 547,7f.; 552,6; 635,15f. Die Bedeutung des Sitzplatzes als Auszeichnung für "einen getruwen armen ritter" wird ausdrücklich festgehalten: "... so acht, als lieb als dir sein ere sy, das er die allerneht sicze." (I 246,6f.)

¹⁰¹II 167,6f.; 170,21; 175,7f.; 211,2.; 539,12; III 461,3f. Im ersten Teil des Romans wird zwar bei einigen Gelegenheiten das Reichen von Wasser zum Waschen von Gesicht und Händen geschildert, doch ist diese Gebärde dort Teil des Empfangszeremoniells; vgl. I 390,2f.; 455,4f.; 635,15f. Den Übergang zwischen beiden Formen beschreibt I 610,10-12: "Mit dem kompt ein jungfrau uß eyner kamern und hing im einen herlichen mantel umb, ein ander gab yn waßer, und sie gingen zur tafel siczen und funden die erste geriecht daruff stande." Eine zeitgenössische Beschreibung belegt die zentrale Bedeutung dieser Gebärde als Zeichen der Gastfreundschaft: in seinem literarisch überformten Reisebericht heißt es bei Giraldus Cambrensis, 'Descriptio Kambriae' I,10, hg. Dimcock, S.183: "Tantum etenim, domum intrantes, protinus arma custodiae tradunt; deinde statim aquam offerentibus si pedes ablui permiserunt, hospitio suscepti sunt: aquae nimirum pedibus oblatio hospitalis apud hanc gentem est invitatio."

¹⁰²I 90,34-91,1; 91,27f.; III 444,7f. Die kulturelle Entwicklung der Tischzucht und ihre Ursprünge im Mittelalter untersucht Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd.1, S. 70-72; vgl. Bumke, Höfische Kultur, Bd. 1, S. 240-275.

¹⁰³III 415,4-78 "Wann zu der zytt was es gewonheit in dem konigrich von Logres das, welch zytt ritter in ein herberg kamen eynes ritters oder eynes richen mannes, der da ein jungfrau oder ein dochter hett, so sie edeler und wolgeborner was, so sie balder den ritter die dar kamen zu dienen pflag. Was sie ein edel wyp, so pflag sie nit zu dynen zu siczen, sie hett dan alle ding geracht."

Weiter noch geht der König Eliezer, wenn er in einem Akt der Nächstenliebe den Armen nicht nur Almosen gibt, sondern sie selbst bedient:

da enwart nye keyn tag, er dete alle die armen lut die er haben mocht in sim hoff eßsen und diente yn selber barfuß zu tisch. (II 504,23f.; M V 90)

Mit diesem Akt der Selbsterniedrigung hält der König gleichzeitig die Erinnerung daran wach, wie schmäzlich er selbst als armer Einsiedler in der Abtei “die man nent der Armen lút Zuflucht” (II 505,10f.) behandelt worden war.¹⁰⁴ Mit dieser Episode aus der Vorgeschichte der Gralshandlung wird die erzählte Gegenwart kontrastiert, denn Lancelot erhält zusammen mit Lionel, “darumb das er von konig Artus hoff was” (II 506,3f.), freundliche Aufnahme. Im Zuge der Rückblende werden so die verschiedenen Verhaltensnormen und Formen einander gegenübergestellt und relativiert; monastische Gastfreundschaft erweist sich als keineswegs unfehlbar selbstlos, während weltliche Herrschaft nicht notwendig nur leerem Prunk gilt, wie das Beispiel des Königs Eliezer beweist.

In seinen konkreten Gebärden ist nur Lancelots Dienst für die Frau vom See ausführlicher geschildert, denn Lancelot erfüllt darin nicht nur einen Teil seiner höfischen Ausbildung, sondern erweist auch seine besondere Bindung an die Frau, welche gleichzeitig seine Herrin und Beschützerin bleibt.¹⁰⁵ Während in diesem Fall der Tischdienst bereits eine personale Beziehung andeutet, die über das gesellschaftlich oder zeremoniell Geforderte weit hinausgeht, spielt sonst der

¹⁰⁴Möglicherweise steht diese Episode unter dem Einfluß des von Petrus Venerabilis dokumentierten Streits zwischen Zisterziensern und Cluniacensern über die monastische Gastfreundschaft. Petrus Venerabilis, Briefe, hg. Constable, hier S.283f., räumt zwar ein, daß sich die Zisterzienser in wahrer Christusbefolgung verhalten, wenn sie sich vor ihren Gästen verneigen, sich sogar prostrieren und ihnen die Füße küssen. Dennoch verteidigt er die Position der Benediktiner mit dem Argument, daß es in ihren Klöstern dafür zu viele Gäste und Almosensuchende gebe; vgl. Schmitt, *La raison des gestes*, S. 146. Der Erzähler dürfte in der Weise, wie er König Eliezers tätige Nächstenliebe pointiert gegen die eher selbstherrliche Klostersitte profiliert, deutlich auf der Seite der Zisterzienser stehen.

¹⁰⁵I 90,32-91,1: “Und die frauwe was gewone das sie abendes nummer essens enbeiß, sie hett Lancelot zum ersten gesehen, und des morgens allsam, wann er nicht enjagte; und afftermale das er dienen mocht, enbeiß sie nymer brotes, er schnit es ir, noch dheins dranckes, er schenckt irs. Und darnach must er gan siczen essen, ir aug was steteclich an yn gewant, wan sie yn lieber hett dann alle die in der werlt waren.” (M VII 187f.)

gesellschaftliche Rang eine entscheidende Rolle. Durch die Platzierung an der Tafel und durch die eingenommene Haltung kann nämlich der Rang aller Teilnehmer räumlich ins Bild gesetzt werden: Knappen knien vor ihren Herren und setzten sich erst dann nieder, wenn diese ihr Mahl beendet haben.¹⁰⁶ Aus diesem Grund will Lancelot sich nicht mehr mit seinen Vettern gemeinsam an die Tafel setze: “Dwil das er wust das Lyonel und Bohort koniges kint waren.” (I 91,28f.) An dieser Stelle läßt sich die Komplexizität der Erzähltechnik demonstrieren, denn dem Leser, der Lancelots Abstammung aus der Vorgeschichte kennt, wird ins Bewußtsein gerufen, daß der Held selbst sich noch immer im Unklaren über seine eigene Abstammung befindet und daher die Gleichstellung mit den Königssöhnen scheut, die ihm, wie der Leser bereits weiß, durchaus zusteht. Gerade dieser Sinn für höfische Verhaltensregeln erweist Lancelot aber andererseits bereits als einer solchen Stellung würdig, und die Frau vom See deutet ihm dies an, indem sie ihn zum gemeinsamen Mahl auffordert. Auch später weigert sich Lancelot, eine Thronsessel zu besteigen, der ihn als König ausweisen würde. Indem er die zum Tanz verzauberte Gesellschaft von Rittern und Damen erlöst, fällt ihm auf dem für den besten Ritter bestimmten Sitz eine Krone auf den Kopf:

Und als Lancelot enpfand das er eyn guldin kron off sym heubt hett, da warff er sie zur erden und sprang uß dem seßel, da er nit siczen wolt als yn beducht, wann es eyn konigsseß bezeichent. (II 361,4-7; M IV 287)

Lancelot interpretiert die Zeichen der Sitzordnung und lehnt sie aus Bescheidenheit ab, wodurch gerade für den Leser die Funktion der Episode als Vorausdeutung auf seine später erlangte rechtmäßige Herrschaft, aber auch auf seinen unangefochtenen Rang als Minneritter, erkennbar wird.

Im Gegensatz zur höfischen Tafel ist die Artusrunde eine Gemeinschaft von Gleichgesinnten und Gleichgestellten, zu deren Konzept es gehört, Rangunterschiede nicht zuzulassen.¹⁰⁷ Allerdings schließt das Hierarchien anderer

¹⁰⁶I 91,27f.; III 415,7f.

¹⁰⁷Über die Gründung der Tafelrunde durch Uter Pendragon auf Anraten Merlins berichtet der deutsche Roman, dem die im Französischen vorausgehenden Merlin-Bücher fehlen, in einer kurzen Rückblende (II 328,15-21): Ein Eremit und ehemaliger Artusritter erzählt Ywein aus der Gründungszeit der Artusrunde, die er selbst noch erlebt habe. Aus der mythischen Vorgeschichte wird damit erlebte

Art nicht aus, denn wer sich am Tag durch besondere Aventiuren hervorgetan hat, darf dem König das erste Gericht vortragen und sich danach Artus gegenüber niedersetzen.¹⁰⁸ Ritterlichkeit wird damit zum Kriterium einer neuen Rangordnung, da die Artusrunde nur durch die Heldentaten ihrer Mitglieder und durch den Bericht darüber am Hofe ihren Bestand hat.¹⁰⁹ Durchbrochen wird dieses Prinzip innerweltlicher Sinnbestimmung der Artusrunde erst in der Folge der Gralsvision, denn der "sorgliche seß" ist einem einzigen Ritter vorbehalten. An dieser Stelle dringen die Normen der Gralswelt in die durch Aventiure bestimmte Artusrunde ein - zu einem Zeitpunkt, als diese bereits von innen her durch die Sonderstellung Lancelots gefährdet ist. Lancelots uneingeschränkte Position als der beste Ritter der Welt, die zunächst dem Hof den ersehnten Ruhm und Glanz verschafft, ruft auf Dauer den Neid der übrigen Ritter hervor, da auf diese Weise die Konzeption von der Gleichheit aller verletzt wird.¹¹⁰

Noch wichtiger als Erfordernisse des Zeremoniells, die zum Teil der gesellschaftlichen Realität entsprechen,¹¹¹ sind solche Züge, die allein die

Geschichte, die zudem durch die Lebensentscheidung des Einsiedlers, das ritterliche Leben aufzugeben, perspektiviert wird. Erst Parzivals Tante setzt die Tafelrunde in typologische Beziehung zur Abendmahlstafel und zur Gralsrunde (III 100,18-102,18). Geschichtserfahrung innerhalb des Romans ist, das läßt sich an solchen Episoden erkennen, abhängig von der Einsicht und Perspektive des jeweils Sprechenden.

¹⁰⁸I 115,8-25.

¹⁰⁹Vgl. Ruh, *Höfische Epik*, Bd. 1, S. 13-18. Das Verhalten der Artusrunde wird allerdings im 'Prosa-Lancelot' offenbar zum Modell für andere Höfe, da auch Gaheries dadurch ausgezeichnet wird, daß er dem Herzog gegenüber sitzen und von diesem Platz aus Bericht über seine Heldentaten erstatten darf: "Der herczog det Gaheries vor im eßen umb des willen das er syn brúder yne ereten und wirdikeit erboten." (II 211,20f.; M IV 98)

¹¹⁰Letztlich allerdings scheitert die Runde damit an der Liebe Lancelots zu Ginover, denn sie allein ist die Treibkraft, die Lancelot zu seinen Rittertaten befähigt. Er ist, im Gegensatz zu seinem Verwandten Gawan, in der Konzeption des Romans eindeutig der überlegene Minneritter. vgl. Kennedy, *Lancelot and the Grail*, S. 231-235.

¹¹¹Der Bericht des Giraldus Cambrensis erlaubt einen solchen Vergleich, da er - im Rahmen eines literarisch überformten Reiseberichtes - versucht, tatsächliche

literarisierte Form der Hofgesellschaft charakterisieren, vor allem das Gebot der höfischen "vreude". Diese festliche Stimmung ist in der Artusrunde kein zufälliges Nebenprodukt, sondern wesentlich für die Idealkonzeption der höfischen Gesellschaft.¹¹² Wer sich dieser Freude entzieht oder sie bewußt stört, rührt daher an den Grundpfeilern dieser Lebensform, weswegen Phariens seinen Schüler Lionel davor warnt, sich im Zorn von der Tischgemeinschaft auszuschließen, da er damit die Gemeinschaft aller anderen störe.¹¹³ Was sich in diesem Fall noch mit einer Ermahnung beheben läßt, wird zu einer ernststen Bedrohung, sobald Lancelot sich vom Artushof zurückzieht. Am deutlichsten wird dies in der Karrenritterepisode, in der Lancelot an der eigenen Person den Konflikt zweier Wertsysteme erlebt. Seine Liebe zu Ginover zwingt ihn zu unbedingtem Gehorsam und damit zur Fahrt auf dem Karren, auch wenn er sich damit als Dieb verdächtigen läßt, was den Ausschluß aus der Tischgemeinschaft der Ritter zur Folge hat:

Mir dem kwam myn herre Gawan zu im und die ander jungfrawe, und baten yn das er qwem eßsen. Lancelot sprach, er möcht nit eßsen, im were ein wenig ungerecht, und bewant das heubt allewege mit dem mantel. 'Ir soltent zu recht wol siech sin', sprach die jungfraw, 'wustet ir was schand were, und auch sterben!' Sie nam myn herren Gawan by der hant und leite yn wiedder uß der kemenaten, und sprach das er zur taveln nymer eßsens enbiß noch were also geuneret were. (I 606,11-16; M II 14f.)

Angesichts der harten Verurteilung, mit der der vermeintlich Ehrlose von jeder Gemeinschaft ausgeschlossen wird, ist Lancelots Wunsch danach, in seiner Schande wenigstens seine Identität zu verbergen, nur zu verständlich. Seine Geste weist aber

Praxis zu erfassen; allerdings ist auch hier mit literarischer Überformung in der Darstellung des Andersartigen zu rechnen.

¹¹²Zur Anschauung gebracht wird dies in der deutschen Literatur bei Hartmann, wenn er in der "Joie de la curt"-Episode seines 'Erec' die Protagonisten Erec und Enite am Endpunkt ihres Bewährungsweges die gestörte höfische Freude wiederherstellen läßt; vgl. Kuhn, Erec, S. 37f.; Cormeau, Joie de la curt, S. 194-205.

¹¹³I 53,36f.: "Da Lyonel diße rede vernam, da was er grimm zornig und stieß mit sym fuß die tafeln, das sie enmitten in das huß fure, und sprang off." Lionels Zorn ist nicht ohne gerechten Anlaß, da König Claudas die Herrschaft über Lionels Erbe an sich gerissen hat und in den Worten des Phariens "hoff heltet da ir zu recht hoff halten soltent und uwer herschafft triben." (I 53,27f.) Auch gerechtfertigter Zorn über die Usurpation aber, darin liegt der Kern seiner Lehre, darf nicht zur Aufhebung der Tafelgemeinschaft führen.

auch darauf hin, daß ihm bereits vor den Worten der Dame das Ausmaß seiner Entehrung bekannt ist.

Doch nicht immer sind es rein äußere Umstände, die zu einem solchen Konflikt der Wertsysteme führen; gelegentlich klaffen gesellschaftliche Ansprüche und persönliche Bedürfnisse unvereinbar auseinander. In einen tiefen Zwiespalt dieser Art gerät König Artus, der wiederholt bei Hoffesten vor den Augen aller Gäste in melancholisches Gedenken versinkt. Beim ersten Mal ruft ihn Keie mit einem Jagdhorn in die Gegenwart zurück.¹¹⁴ Artus benennt nach seinem Erwachen widersprüchliche Gefühle:

‘Hey lieber nefe Gawan, ich han recht und unrecht da mit gethon. Durch myner gest willen, das sie mirs zu arg prüfent, han ich unrecht da mit gethan.’ (I 116,26f.; M VII 242)¹¹⁵

Dem Anspruch seiner Gäste auf ungetrübte Feststimmung steht allerdings entgegen, daß Artus sich einer schweren Verfehlung bewußt ist, denn er hat es unterlassen, seinem Vasallen Ban zu Hilfe zu eilen. Gawan vertritt in diesem Gespräch, wie es auch sonst seiner Rolle entspricht, die Anforderungen des höfischen Lebens, von denen er jede persönliche Erwägung scharf trennen will:¹¹⁶

‘es ist wol recht das ir darumb gedenckent als ir zytt hant und statt.’ (I 116,34f.; M VII 242)

¹¹⁴I 116,16-19: “Key lieff hinweg und ergreyff ein horn an eim hirczhorn das da hing, und bließ so sere das jhener sal aller bibente, und erschrack alles das darinn was. Der konig erschrack sere und wúst nicht wie im gescheen was, und fragt myn hern Gawan was das were.”(M VII 241f.)

¹¹⁵Artus gibt unumwunden zu, seine Gäste mißachtet zu haben. Ein Zeugnis für die seiner Selbstanklage zugrundeliegende und auch später noch gültige Forderung nach froher Stimmung beim Festmahl liefert Bartholomäus Anglicus in ‘De proprietatibus rerum’. Er fordert für das Verhalten bei Tisch “vultus hilaritatem ...nihil enim valet coena ubi facies hospitis cernitur turbulenta”; vgl. Bumke, Höfische Kultur, Bd.1, S. 248.

¹¹⁶Vgl. Kap. 3.2 “Minne” zur Figur Gawans als des höfischen Liebhabers, der noch ohne Frage die höfischen Verhaltensnormen akzeptiert, ohne daß sie ihm je problematische würden, wehalb es für ihn in dieser Hinsicht auch keine Konflikte gibt.

Für Gawain besteht kein Zweifel daran, daß auch im Falle berechtigter persönlicher Trauer die Verpflichtung des Gastgebers an der höfischen Tafel alles andere überwiegt; Reue über etwaige Verfehlungen hat ihren Ort in der 'privaten' Abgeschlossenheit, nicht im Rahmen des öffentlich begangenen Festaktes.¹¹⁷

Solche Trennung zwischen privater und öffentlicher Rolle des Königs läßt sich aber, und darauf scheint die Motivdoppelung der Erzählung hinzuweisen, nicht schlüssig vertreten. In einer zweiten Episode ist daher auch von höflichem Entgegenkommen nicht mehr die Rede; im Gegenteil, der König ist zornig darüber, aus seinen Gedanken geweckt zu werden, denn die Ritter der Tafelrunde haben sein melancholisches Grübeln selbst verschuldet. Sie sind nicht bereit, sich auf die Suche nach Lancelot zu begeben, ohne den keine wahre Freude am Hof mehr möglich ist. Wenn Artus selbst gegen die Gebote der Höflichkeit verstößt und diesen Verstoß nicht einmal mehr rückblickend bedauert, so ist die festliche Freude dauerhaft gestört auf eine Weise, die nicht mehr als Fehlverhalten des Königs zu entschuldigen oder zu erklären ist. In beiden Fällen deutet daher das Verhalten des Königs Artus auf innere Spannungen, welche über den konkreten Vorfall hinaus die Tafelrunde gefährden und letztlich ihren Zerfall herbeiführen werden. Die Artusrunde, Inbegriff höfischer Festlichkeit und Freude, ist in selbstzerstörerischer Weise zu einem Ort der Zwietracht geworden, an dem das Gebot der Gemeinschaft außer Kraft gesetzt wird.

2.1.8 Gespräch, Bitte und Dank

In der Analyse von Gesprächsszenen in literarischen Texten steht meist im Vordergrund, was von den Figuren gesagt wird. Von Interesse ist allerdings ebenso, wie und auf welche Weise das Zustandekommen solcher Dialoge als Teil höfischer

¹¹⁷Zur Differenzierung öffentlicher und nicht-öffentlicher Sphären vgl. DUBY, A History of Private Life, S. 509-533.

Umgangsformen im Text beschreiben wird, da so nicht nur der Inhalt von Äußerungen, sondern das Sprechen als Vorgang inszeniert wird. Die starke Typisierung, welche Peil für die ein Gespräch einleitenden und abbrechenden Gebärden in den von ihm untersuchten Texten konstatiert, gilt auch für den ‘Prosa-Lancelot’.¹¹⁸ Für den Beginn eines Gesprächs treten das Aufstehen, in Situationen der besonderen Intensität auch das Aufspringen auf.¹¹⁹ Wenn das Gesprächsende ausdrücklich markiert wird, so geschieht es durch das Aufstehen und Weggehen eines der Gesprächspartner.¹²⁰ Auf Textebene signalisiert das Aufstehen damit visuell Beginn und Ende einer Dialogszene.

Gelegentlich wird im ‘Prosa-Lancelot’ dieser konventionelle Abschluß einer Unterhaltung in verfremdeten Umständen neu belebt. So verweigert die Frau vom See der Königin Alene eine Antwort auf ihre Fragen und Bitten nicht etwa, indem sie einfach wegginge, sondern ihr Abgang erhält sehr viel dramatischere Züge:

Was die koniginne sprach, die jungrauw sprach ein wort nicht; und da sie sah das die frauwe zu ir kam, da stund sie off mit dem kinde und ging off den lac und saczte ir fuß zusammen und sprang mit dem kinde hininn. (I 14,24-26; M VII 27f.)

Weder Königin Alene noch die Leser wissen zu diesem Zeitpunkt, daß der See eine optische Täuschung der zaubermächtigen Frau ist, so daß aus der Perspektive Alenes das Verhalten der Frau vom See den sicheren Tod des entführten Kindes Lancelot zu bedeuten scheint. Höfische Kultur und die Sphäre des Magisch-Übernatürlichen stehen im Reich der Frau vom See nebeneinander, ohnde daß dies Grenzziehungen für die Figuren innerhalb der Erzählung erkennbar wäre. Hier dient die Inszenierung einer als ungewöhnlich vor Augen gestellten Szene dazu, die Sonderstellung Lancelots als Protagonisten zu signalisieren, noch bevor er selbst handelnd auftritt.

¹¹⁸Peil, Die Gebärde, S. 84.

¹¹⁹Aufstehen: I 167,20f.; 232,26; 515,33; 588,2f.; II 687,12f.; III 573,9; hervortreten: III 500,9; aufspringen: I 498,3; 625,1; II 22,27f.; 25,31f.; 185,23f.; III 645,9; 665,6f. Eine ähnliche Funktion, nämlich die räumliche Orientierung der Sprechenden, erfüllt auch das Hinwenden zum Gesprächspartner; vgl. III 587,14f.

¹²⁰I 51,19f.; 337,31; 339,18; 340,23; 524,21; 636,14.

In der Gebärde des Aufstehens wird somit der Sprechende durch die Körperhaltung szenisch hervorgehoben; Sprechen ist in diesem Falle eine öffentliche Stellungnahme. Der Charakter der Öffentlichkeit kann noch darüber hinaus unterstrichen werden, wenn auf die Lautstärke der so gemachten Äußerung hingewiesen wird.¹²¹ Sprechen mit lauter Stimme ist das äußere Zeichen für den Anspruch, vor versammelter Gemeinschaft aufzutreten. Dies ist nicht allein Männern vorbehalten: Syraide, die Gesandte der Frau vom See, erregt Aufsehen durch ihr unerschrockenes Auftreten vor König Claudas, wobei ihr Tonfall dem Inhalt ihrer Botschaft entspricht. Sie tadelt den König wegen seiner Grausamkeit und

ging fur yn stan da er saß und aß ... und sprach so lut das es alle die horten die in dem sale waren. (I 51,9-11; M VII 104)

Wie ungewöhnlich solches Verhalten ist, beweist die Reaktion des Königs, der sie ansieht und zunächst sogar vergißt, sie willkommen zu heißen. Eine direkte Motivparallele entsteht zur Anklage des Königs Artus durch den Einsiedler Banin; in beiden Fällen zeichnen sich die Ankläger durch ihre beherrschenden Redegebärden aus. Vergleichbar ist außerdem die Szene, in der die Königin durch eine Gesandte der falschen Ginover bezichtigt wird. Auch hier erhebt die Botin stehend und unüberhörbar Anklage: "sie was unerforcht und sprach mit einer hohen stimme" (I 491,15). Daß der so vorgebrachte Vorwurf in hohem Maße schockierend ist, wird den Lesern durch die Reaktion des Artushofes vermittelt. Dem ersten der zum Vorlesen bestimmten Schreiber fällt der Brief aus der Hand, der zweite wirft ihn Artus weinend in den Schoß, und erst der dritte Schreiber vermag nach mehrmaliger Ermahnung, dem Gebot des Königs zu folgen und den Inhalt vorzutragen. Die dreifache Verweigerung dient somit als antizipierender Hinweis auf den verheerenden Inhalt der Botschaft.¹²² Dem gelähmten Entsetzen des Königs

¹²¹I 8,28f.; 47,13; 51,10f.; 230,23; 237,20; 254,18; 271,2f.; 279,17; 316,29; 328,13f.; 389,17; 417,21f.; 432,20; 473,29f.; 491,15; 510,24f.; 554,31; 558,8 (Ruf um Hilfe); 584,5f. (Schmerzschrei); 603,9; II 8,20; 11,29; 95,28; 146,5f. (Schrei um Hilfe); 418,3f.; III 272,16f.; 574,6f. (kollektives "geruffe" im Palast).

¹²²Gleiche Funktion hat der Hinweis darauf, daß die zehn Geistlichen König Artus die Deutung seines Traumes verweigern, weil sie den Verlust seines Reiches vorhersehen. (I 223,1-25).

und des gesamten Hofes stehen allein Gawain und Ginover gegenüber: diese, indem sie sich zu ihrer Verteidigungsaussage erhebt und damit erstmals vor dem versammelten Hof als handelnde Person eingreift, jener, indem er für Ginover im Zweikampf eintritt.¹²³ Das reiche Repertoire an Sprechgebärden unterstreicht in dieser Anklageszene noch einmal die Passivität des Königs, der im Gegensatz zu Gawain nur allzu schnell bereit ist, den Anschuldigungen gegen Ginover Glauben zu schenken. Öffentliche Anklage als schärfste Form der öffentlichen Rede wird in diesen Gebärden inszeniert und ins Bild gesetzt, so daß die Sprecher in ihrer Körperhaltung ihre Rolle markieren und mit der Stimme auch klaglich den Sprechraum erfüllen. Im Extremfall gilt dies auch dort, wo keine menschliche Gemeinschaft mehr vorhanden ist; der Klageschrei der Königin Alene, der in der sie umgebenden Berglandschaft widerhallt, symbolisiert die Einbeziehung der gesamten Natur als Klagehelferin.¹²⁴

Innerhalb der so gesetzten Grenzen kann darüberhinaus der Blickkontakt die Anknüpfung eines Gespräches markieren, wobei dies allerdings nur dann erwähnt wird, wenn sich Gegner im Gespräch gegenüberstehen. Hestor etwa betrachtet Segremors, bevor er ihm mit einer Gegenfrage die Antwort verweigert:

Der ritter sah yn zwerhes ane, und mut yn gar sere. (I 313,21f.; M VIII 149)¹²⁵

König Artus dagegen begrüßt Lancelot und Gawain am Morgen des Aufbruchs zur Gralssuche, indem er sich zum Gespräch mit beiden niedersetzt:

Und da begunde er hern Gawin anzusehen und sprach: ‘Gawin, Gawin, ir hant mich verraten.’ (III 26,21-27,1)

Die Blickgebärde deutet vor dem Hintergrund solcher Gesprächsszenen den inneren Konflikt an, der auch den Worten des Königs zu entnehmen ist.¹²⁶ Obwohl er

¹²³I 497,4-24.

¹²⁴Vgl. zu dieser Szene Ruberg, Raum und Zeit, S. 85f. Im vollen rechtlichen Anspruch der “gerüefte”-Klage ist diese Tendenz ausgeführt in Johannes von Tepl, ‘Der Ackermann aus Böhmen’, in dessen erstem Kapitel der Ackermann die gesamte Schöpfung als Klagehelfer gegen den Tod aufruft.

¹²⁵Vgl. auch I 208,34; 274,34.

Lancelot und Gawain über alles liebt, sind es gerade sie, seine engsten Vertrauten, die mit dem Ausritt auf die Gralssuche seine Ehre als König aufs Spiel setzten, da sie die versammelten Ritter mit sich ins Ungewisse fortführen und den Hof verwaist zurücklassen. Vertrautheit und Anklage finden ihren Niederschlag im Widerspruch zwischen dem intimen Beisammensitzen und den vorwurfsvollen Worten; die sonst nur in Gesprächen unter Gegnern verwendete Blickgebärde verleiht dem schon resignierenden Protest des Königs seine Emphase.

Ginover dagegen erlebt das Gegenteil, als sie vor versammeltem Hof des Giftmordes angeklagt wird und sich vergeblich nach einem Ritter umsieht, der sie gegen Mador verteidigen würde:

Und da sie gesah das sich nλmands regete und das sie die heubt alle nλder schlugen und lusterten darzu, da wart sie als betrubt und als zornig das sie nit enwúst was sie thûn mocht. (III 502,7-9)

Mit dem betretenen Blick auf den Boden erweist sich die Apathie der Artusritter, von denen sich niemand traut, die Sache der Königin zu verteidigen, denn es scheint, als habe Mador einen unangreifbaren Anspruch auf den Sieg. Die Episode beweist erneut, wie trügerisch der Schein von Schuld und Unschuld sein kann, da die Beurteilung Ginovers und damit der Sieg im Zweikampf vom genauen Wortlaut der Anklage abhängt. Mador bezichtigt sie, seinen Bruder "in verretniß und in ungetruwekeit" (III 501,18f.) getötet zu haben; obwohl er den objektiven Sachverhalt zutreffen schildert, irrt er in der Zuschreibung der Intentionen und kann daher überwunden werden. Für den Leser allein ist erkennbar, daß seine Niederlage damit zwar Ginovers Tötungsabsicht widerlegt, nicht aber bestreitet, daß sie für den Tod seines Bruders verantwortlich ist. Den Artusrittern bleibt im Gegensatz dazu solche Einsicht verborgen; ihre Gebärde der Scham beleuchtet einzig das Paradox, daß die wegen ihrer Schönheit im Zentrum des Hofes stehende Königin ihnen unwiderbringlich kompromittiert erscheint.

¹²⁶Vergleichbar ist das Aufblicken des Königs, wenn er aus dem melancholischen Nachsinnen erwacht und im Heben des Kopfes den Kontakt mit seiner Umwelt wieder aufnimmt; vgl. Kap. 3.4.2 "Melancholie".

Aufschluß über den Inhalt eines Gespräches gibt oft eine Gebärde, die ebenfalls den Akt des Sprechens räumlich inszeniert. Sobald über Vertrauliches, was oft bedeutet, über den Verbleib von Lancelot, gesprochen wird, nimmt der dominante Sprecher seinen Gesprächspartner beiseite.¹²⁷ Die Fülle der Belege beweist, wie wichtig im ‘Prosa-Lancelot’ die Schaffung einer solcherart abgesonderten Sphäre im Gespräch ist, denn solche Szenen wiegen die Beispiele für dezidiert öffentliches Sprechen mehr als auf. Wenn man sie als Privatgespräche bezeichnet, muß man allerdings die Bedeutung des Begriffs von Privatheit entsprechend weit fassen; er ist verwendbar nur, sofern er nicht moderne Konnotationen von der Autonomie des Individuums mit sich führt. Privat in diesem Sinne ist das, was nur dem Einzelnen oder einer kleinen Gruppe sichtbar ist.¹²⁸ Obwohl es Beispiele dafür gibt, daß solche räumliche Separierung dem Gespräch der Liebenden dient,¹²⁹ ist der Grund für die so gesuchte Abgeschlossenheit weit öfter die Notwendigkeit einer geheimen Beratung. Daher nimmt Beudemagus seinen Sohn beiseite, um ihn von einem Kampf mit Lancelot abzuhalten;¹³⁰ die Ritter der Artusrunde ziehen sich zurück, um über die Aufnahme des Königs Beudemagus zu beratschlagen.¹³¹ In der Mehrzahl der Fälle allerdings dient ein solches Gespräch dazu, Neuigkeiten über Lancelots Aufenthalt zu erfahren; meist ist

¹²⁷I 25,9; 232,13f.; 309,27f.; 532,9f.; 608,8f.; 637,25f.; II 13,24f.; 26,24f.; 291,23f.; 310,22-24; 350,7; 405,14f.; 438,7-9; 441,13f.; 626,5f.; 701,20f.; 811,28; III 24,17f.; 81,13f.; 416,3-5; 465,1f.; 481,8f.; 516,16f.; 584,13f.; 663,4-6; 704,5f.; 711,2f.

¹²⁸Vgl. Duby, *A History of Private Life*, Bd. 2, S. 509-533, zur Entstehung eines Konzeptes von Privatsphäre im elften bis dreizehnten Jahrhundert. Wie im ‘Prosa-Lancelot’ liegt das Gewicht dabei auf einem entstehenden Begriff räumlicher Separation, nicht etwa in einer Einführung persönlicher Autonomie des Individuum, wie sie erst die Neuzeit entwickelt.

¹²⁹Am eindrucksvollsten ist dies gestaltet in der Szene, in welcher Lancelot und Ginover mit Galahot und der Frau von Malahaut auf der Wiese zusammensitzen; aber auch Gawain wird von seinen Begleitern diskret alleingelassen, wo dies geraten erscheint: “Und Gaheries zohe synen wirt ein wenig von herrn Gawain, umb des willen das herre Gawain möcht heymlich reden zu der jungfrauen, ob er wolt.” (III 416,3-5)

¹³⁰I 631,22f. und erneut I 635,10.

¹³¹II 441,13f.

es daher Ginover, welche ihre Gesprächspartner beiseiteführt.¹³² Die räumliche Absonderung zum Zwecke der geheimen Beratung macht die Fragmentierung der Artusgesellschaft unter dem Einfluß der Liebe zwischen Lancelot und Ginover offensichtlich, denn nicht nur die Liebenden, sondern auch Bohort und Lancelot sondern sich ab, wenn es darum geht, das Liebespaar vor der Entdeckung durch König Artus zu schützen.¹³³

Sowohl im öffentlichen wie im privaten Gespräch beschreiben die begleitenden Körperhaltungen und Gebärden daher vorrangig den Charakter des Gespräches, nicht aber individuelle Züge oder gar das Naturell des Sprechers. Dies gilt vor allem auch dann, wenn das hierarchische Verhältnis der Sprecher in der Körperhaltung seinen Ausdruck findet. Nicht nur Boten, sondern vor allem auch Bittsteller fallen vor ihren Adressaten auf die Knie, so daß in der räumlichen Unterordnung die Subordination des Bittstellers ihren Ausdruck findet.¹³⁴ Dabei rückt diese Gebärde in die Nähe der religiösen Unterwerfungsgeste der Gläubigen, wenn der Bittende nicht nur kniet, sondern auch seine Hände ausstreckt.¹³⁵ Wenn

¹³²Sofern die Unterhaltung in einem Innenraum stattfindet, ist es ein Fenster, an das sich die Königin zurückzieht; vgl. Ruberg, Raum und Zeit, S. 79f., der solche Fenster als eine Grenze zwischen Innen- und Außenraum interpretiert.

¹³³II 438,7-9: "Die konigin was in den pallast an ein fenster gangen, und Lancelot trat zu ir. Sie waren alleyn, ferre von den luten, das man nit gehören mocht sachen die sie retten."(M V 2); vgl. II 701,20f.; III 663,4-6 (Gespräche Bohorts mit Lancelot).

¹³⁴I 18,15f.; 44,11; 92,20; 137,14f.; 221,10f.; 309,2f.; 344,21; 345,29; 365,31; 366,3; 419,30f.; 422,12; 435,23; 455,21f.; 465,10f.; 478,3; 481,22f.; 541,14; 543,21; 544,2; 558,10; 573,24f.; 574,14; 584,32f.; 585,9f.; 585,12f.; 585,20; 585,32f.; 598,22f.; 600,36; 626,2; 636,10; II 81,35f.; 112,14f.; 148,14f.; 163,4f.; 179,27f.; 237,7f.; 416,4; 517,2-4; 821,15f.; III 45,1f.; 258,15f.; 399,3f.; 523,16f.; 660,14f.; 663,10. In besonders unterwürfiger Bitte kann der Kniefall nackt vorgenommen werden (II 298,19f.) oder von einem Fußkuß begleitet werden (II 289,12.)

¹³⁵I 478,16; II 298,13; 570,8; III 257,17f.; 259,2f. Hier steht allerdings die inständige Bitte des einen Bruders im Gegensatz zur Grausamkeit des anderen: Lionel gibt weder den Bitten seines Bruders Bohort noch den Interventionen des Einsiedlers nach, der Bohort mit seinem Körper zu schützen bereit ist, sondern tötet den Eremiten. Die Nähe zur religiösen Unterwerfungsgebärde im Gebet belegt die Beschreibung eines von Bohort befreiten Gefangenen: "Da kam zu im der jhener der so sere geslagen was worden und knyete vor yn als wer er got gewest." (II 616,6f.; M

diese Rollenerwartungen allerdings durchbrochen werden, so daß ein Höhergestellter sich einem hierarchisch Niedriggestellten unterwirft, so kann nur die sofortige Erhörung der Bitte die normale soziale Rangordnung wiederherstellen.¹³⁶

Aus diesem Grund setzt König Artus die kniefällige Bitte der Königin als letztes Mittel ein, mit dem er versucht, Lancelot an seinen Hof zu binden. Die Königin Ginover

viel Lancelot zu fuß. Des erschrack er fast sere und hub sie off. ‘Ay edel frau’, sprach er, ‘warumb hant ir diß gethan? Ich blib wo myn herre gebutet und ir.’ (I 481,15-18; M VIII 487)

II 262, allerdings ohne die im Deutschen gelieferte Interpretation der Gebärde: “lors vient a celi qui tant avoivy esté btuz, et s’agenoille devant lui et li dist.”).

¹³⁶Vgl. Althoff, Huld, S. 259f.

Die Umkehrung der sonst üblichen Rangverhältnisse hat den gewünschten Erfolg und führt zur sofortigen Erhörung der Bitte.¹³⁷ Allerdings bleibt die Situation doppeldeutig, da der Grund für Ginovers Autorität über Lancelot verschieden gedeutet werden kann. Während Artus nur an die Überzeugungskraft einer unterwürfigen Bitte durch seine eigene Gattin, die Königin, denkt, zeigt Lancelots Antwort den wahren Grund seines Erschreckens. Für ihn ist Ginover nicht die Gemahlin des Königs Artus, sondern seine Minneherrin, der er bedingungslosen Gehorsam schuldet wie ein Vasall seinem Lehnsherrn. In einer für den ‘Prosa-Lancelot’ charakteristischen Motivdoppelung wiederholt sich diese Szene drei Jahre später am Palmsonntag, einem Zeitpunkt allerdings, zu dem Lancelot aus eigenem Entschluß nicht mehr der Tafelrunde angehört. Wieder geht die Aufforderung zur Bitte von König Artus aus, doch Ginover weigert sich diesmal zunächst, Lancelot zum Bleiben aufzufordern, obwohl seine ständige Nähe ihren eigenen geheimen Wünschen entspricht und für sie zu einer existenziellen Notwendigkeit geworden ist.¹³⁸ Der Erzähler nutzt daher die Szene zu einer Demonstration von Ginovers Macht über Lancelot, denn während die Bitten des Königs und aller seiner Freunde ergebnislos bleiben, gibt Lancelot der vor ihm knienden Königin sofort nach. Damit unterstreichen beide Bittszenen, daß Lancelot entgegen dem äußeren Anschein nicht primär Mitglied der Tafelrunde, sondern vorrangig Ritter der Königin ist, obwohl diese Tatsache nur Ginover selbst bekannt ist.

Auf der Ebene der Nebenfiguren wird eine solche Übertragung von Gebärden des Vasallendienstes auf den Frauendienst eindeutig belegbar. Gawans Dank für die

¹³⁷Historische Parallelen zu dieser Situation im auch von Zeitgenossen unterschiedlich beurteilten Bußgang von Canossa diskutiert Althoff, *Demonstration und Inszenierung*, S. 37-40, hier S.37: “Einem fußfällig bittenden König kann man die Bitte nicht abschlagen, so lautet die Konvention. Mit der Erniedrigung legte der Herrscher sein ganzes Prestige in die Waagschale, die sich deshalb zu seinen Gunsten neigen mußte.” Die Überlieferung der Karrensuite belegt ebenfalls die Wirksamkeit einer solchen Konvention, nach der die Selbsterniedrigung des Herrschenden sofortige Erhörung der Bitte verlangt: “Bohort erfert sich so sere das sie vor yne nidder gefallen was, das er ir nit versagen kont. Er hub sie uff und vergap ir, wes sie yne gebeten hatt.” (II 112,19-21; M II 262).

¹³⁸I 543,11-13: “Sie wonde aber selb sterben vor leide, das sie yn nit all tag sah und siner gesellschaft enberen must.” (vgl. M I 171f.)

Errettung aus der Gefangenschaft besteht darin, daß er seiner Befreierin den Dienst anbietet:

Da kam er uß und bekant die jungfrau an der sprach; er vil ir zu fuß und bot ir sinen lip und alles das er geleisten mocht als siner frauwen, die im den lib von dem tode erlost. (I 584,31-34; vgl. M I 344, ohne diese Gebärde)

Das Angebot von Dienst und Unterwerfung, aber auch die Erhörung einer Bitte werden mit reziproken Gebärden ausgedrückt, wenn der Bittsteller aufgehoben oder zum Aufstehen aufgefordert wird, so daß in der Haltung zwischen Bittsteller und Gebetenem die Gleichrangigkeit wiederhergestellt, die Initiative aber vom Bittsteller auf den Adressaten der Bitte verschoben wird.¹³⁹ Auch in einer solchen Dankesszene wird erneut die Autorität des Königs Artus in Frage gestellt, wenn der König am Schluß der erfolgreichen Suche Lancelot zu Füßen fällt und ihm Reich und Herrschaft anträgt, da er den Friedensschluß mit Galahot herbeigebracht hat.¹⁴⁰

Als Zeichen besonderer Dankbarkeit gilt der Fußkuß, der offenbar vom Erzähler als unangemessen zwischen Rittern empfunden und weitgehend gemieden wird. Wenn Sinados sich bei Hestor für die Errettung seiner Ehefrau mit einem Fußkuß bedankt, so vermeidet Hestor die Zeichen solcher Unterwerfung als offenbar einem Ritter nicht angemessen, denn er stellt die räumliche Gleichheit sofort wieder her, indem er vom Pferd steigt, und entzieht sich allen weiteren Dankesbezeugungen durch schnellen Abschied.¹⁴¹ Scham erscheint hier aus der Perspektive des Erzählers als die unwidersprochen angemessene Reaktion auf die unnötige Prostration. Weniger die Reaktion des moderaten Helden als vielmehr die Wankelmütigkeit der Dankenden steht dagegen im Vordergrund, wenn die zunächst überschwenglich dankbare Frau von Rodenstock sich Gawan nähert:

Sie viel mym herren Gawan uff syn beyn und kust manige stunt die masen an synen hosen. (I 331,10f.)

¹³⁹I 221,11; 327,16; 422,13; 455,22; 465,13; 478,5f.; 481,24; 541,15; 543,21; 544,2f.; 585,13; 636,11; II 59,20f.; 518,14-20; 566,6-8; III 661,1.

¹⁴⁰I 478,3-5.

¹⁴¹I 372,5f.: "Hestor schampt sich das im der ritter den fuß gekúßt hett, und saß auch abe von sym roß." (M VIII 267).

Der Gegensatz zu solchem Dankesüberschwang läßt die unmittelbar auf diese Szene folgende Mißachtung Gawans umso krasser hervortreten, da das Interesse der Frau von Rodenstock und ihres Hofes sich ausschließlich auf den besiegten Feind Sigurates konzentriert und Gawans Abschied daher völlig unbemerkt bleibt.¹⁴² Diese Verletzung der Dankesplicht, die in einem angemessenen Empfang des Siegers und Befreiers hätte enden sollen, wird damit zum Anlaß der Gawan-Suche Hestors. Gawan seinerseits macht die ihm angetane Beleidigung öffentlich, indem er sich der Geschenke der Frau von Rodenstock so schnell wie möglich entledigt und damit das aus seiner Hilfeleistung hervorgegangene Verhältnis negiert.

Auffällig ist, daß es für das Verneigen als Dankesgebärde keine Belege zu geben scheint, obwohl diese Gebärde bei Chrestien, Hartmann und Wolfram gut belegt ist.¹⁴³ Möglicherweise spielt in der Bevorzugung des Kniefalls die Vorliebe des Prosatextes für deutliche und stärker bildhafte Symbolik eine Rolle; zudem unterstreicht dieser Befund die Tendenz des Romans, den Kanon typischer Gebärden für solche Situationen klein zu halten, so daß sich Ausnahmen besonders stark abheben. Die Gebärde des Verneigens scheint jedenfalls außerhalb des Begrüßungszeremoniells ausschließlich dem Gebet beziehungsweise der Verehrung des Grals vorbehalten zu sein. Auch darin läßt sich die Tendenz des Prosaromanes beobachten, innerhalb der typisierten Situationen, die vom höfischen Zeremoniell geprägt sind, das verfügbare Repertoire an Gebärden einzuschränken. Kontraste in den Körperhaltungen treten daher gerade durch den hohen Grad an Stilisierung besonders deutlich hervor.

¹⁴²Kennedy, Lancelot, S. 39-42, zum ironischen Spiel dieser Szene mit dem Motiv des 'Biaus Desconneus'.

¹⁴³Peil, Die Gebärde, S. 85-92. Bei den von ihm untersuchten deutschen Autoren wird vor allem das Verneigen gern als Abbreiviatur einer ganzen Dankesszene verwendet.

2.2 Kampf

Kampfgebärden sind innerhalb dieser Darstellung besonders dadurch problematisch, daß sich eine Trennung zwischen rein zweckorientierten Handlungen und zeichenhaften Gebärden nur schwer ziehen läßt.¹⁴⁴ Dennoch ist eine Aufnahme unter mehreren Gesichtspunkten notwendig. Im Rahmen von Untersuchungen zur historischen Anthropologie zum Beispiel rückt Nitschke die im 11. Jahrhundert neu entstehenden Kampftechniken des Lanzenstechens zu Pferde neben zeitgleiche Beschreibungen von Tänzen und postuliert, daß in beiden ein sich wandelndes Verständnis von Körperlichkeit seinen Ausdruck finde.¹⁴⁵ Kämpfe erfordern genau wie höfische Tänze genau vorgeschriebene Bewegungsabläufe; sie sind Teil der von Bumke als charakteristisch für die höfische Gesellschaft beschriebenen Kultur der höfischen Körperkontrolle.¹⁴⁶

Bestimmte Handlungen dienen außerdem innerhalb des Textes dazu, den Ablauf eines Kampfes zu gliedern, und können daher als gebärdenhaft eingestuft werden, da sie über sich selbst hinausweisen und Stadien eines Kampfes markieren.¹⁴⁷ Obwohl einige Kampfgebärden wie zum Beispiel die Unterwerfungsgeste und die Sicherheitsleistung rechtliche Bedeutung haben, erscheint

¹⁴⁴Vgl. zu diesen Schwierigkeiten Peil, *Die Gebärde*, S.147f. Er löst das Problem unter Verweis auf den möglichen "Ausdruckswert" der geschilderten Bewegungen.

¹⁴⁵Nitschke, *Körper in Bewegung*, S. 205-212.

¹⁴⁶Bumke, *Höfischer Körper - Höfische Kultur*, S. 67-103, bes. S. 68f. und S. 80-86.

¹⁴⁷Habicht, *Die Gebärden in englischen Dichtungen*, S. 27, beschlägt in diesem Gebiet einen anderen Weg. In der von ihm untersuchten Heldenepik sieht er den besonderen Wert der Kampfgebärden darin, die Einmaligkeit einer bestimmten Situation zu unterstreichen: "Einander analoge Situationen werden so differenziert und aus der Typenhaftigkeit in die Einmaligkeit des Hier und Nun gehoben." Für den 'Prosa-Lancelot' muß es im Folgenden im Gegenteil gerade darum gehen, aufzuzeigen, wie eine solche Typenhaftigkeit mithilfe der Gebärdendarstellungen literarisch erzeugt wird, so daß sie als Folie für herausragende Einzelmomente dienen kann.

es angesichts der großen Zahl von Kampfszenen im ‘Prosa-Lancelot’ angemessen, beide als Fälle der Kampfbeendigung im Rahmen dieses Kapitels zu untersuchen. Die Unterscheidung von Turnier- und Ernstkampf¹⁴⁸ kann wichtige Aufschlüsse darüber erteilen, wie sich die Romanteile zueinander verhalten, da der Übergang vom höfischen Turnier zum tödlichen Krieg innerhalb des Romans ein wesentliches Indiz für den Verfall des Artusreiches darstellt. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang auch nach der Herkunft solcher Darstellungsmuster aus den verschiedenen literarischen Gattungen, denn in der *Chanson de geste* und im höfischen Artusroman haben Kampfszenen je unterschiedliche Funktion, wobei beide Gattungsbereiche für den Lancelot-Roman wirksam werden.¹⁴⁹

Nicht aufgenommen sind in diese Untersuchung solche Handlungen, die durch den Kontext als rein zweckorientiert ausgewiesen sind, wobei allerdings eine solche Abgrenzung gelegentlich selbst Interpretationssache ist. Auch Ohnmachten oder Schreie gelten nicht als Gebärde, sofern sie deutlich als körperliche Reaktionen gekennzeichnet sind.¹⁵⁰ Nur wenn der Kontext Indizien dafür enthält, daß diese körperlichen Symptome auf Emotionen verweisen und zum Beispiel Klage oder Trauer ausdrücken, sind sie als Gebärden zu werten.

¹⁴⁸Diese Unterscheidung wird in Werken des dreizehnten Jahrhunderts, nach eingehender literarischer und theologischer Diskussion über die Problematik des Tötens im Kampf, oft thematisiert; für eine eingehende Untersuchung des Problems beim Stricker vgl. Hahn, *Das Ethos der “kraft”*, S.173-194.

¹⁴⁹Zum Gegensatz zwischen Artusroman und heroische Epik äußert sich Wehrli, *Strukturen des mittelalterlichen Romans*, hier S. 47, im Zusammenhang einer Hartmann-Interpretation. Er charakterisiert die auftretenden Gegensätze und konstatiert einerseits “psychologisch-dichte, dramatische Auseinandersetzungen menschlicher Macht- und Willenssubjekte auf Leben und Tod” im heroischen Epos, andererseits “Vorgänge sinnbildlicher Art” im Artusroman *chrestienscher* Prägung. Diese Dichotomie scheint jedoch für den ‘Prosa-Lancelot’ zu kurz zu greifen, da sie die funktionalen Spannungen der ritualisierten höfischen Kämpfe unterschätzt. Reichhaltiges Material zu den Sprachformeln der *Chanson de geste*, allerdings ohne Analyse ihrer Form und Funktion im Einzelfall, liefert Hitze, *Studien zu Sprache und Stil der Kampfbeschreibungen*.

¹⁵⁰Schreie als Zeichen von körperlichen Schmerz werden an mehreren Stellen erwähnt; vgl. II 152,4f.: “Der macht ein geschrey, dann er sich übel fülte, und floh.” Ebenso auch III 739,14-16: “Da mocht man hören manchen betrublichen schrey von den rittern die da wünt lagen, den die roß über die libe gingen alle gewapent.”

Für seine Untersuchung englischer Heldenepen hatte Habicht die Kampfgebärden folgendermaßen definiert:

Gebärden sind in den Kampfschilderungen jene Bewegungen, die nicht nur um der technischen Wiedergabe der Kampfschilderung willen dargestellt sind, sondern die über den Kämpfenden etwas aussagen.¹⁵¹

Obwohl diese Definition für den von Habicht untersuchten Text einleuchtet, erscheint es nötig, die Kriterien für den ‘Prosa-Lancelot’ zu modifizieren, denn in diesem Text erfüllen gerade die typisierten Kampfschilderungen eine wesentliche Gliederungsfunktion. Genau wie die hochformalisierten Gebärden des Empfangszeremoniells, die wegen ihres hohen Grades an Stilisierung keine Rückschlüsse auf die handelnde Person oder ihren emotionalen Zustand zulassen, dienen auch die gleichfalls ritualisierten Bewegungsabläufe des Kampfes dazu, Textpassagen zu strukturieren und die oft kunstvoll ineinander verschränkten Erzählstränge zu gliedern.

Gerade für die Turnierkämpfe ist nach literarischen sowie außerliterarischen Belegen deutlich, daß es klare Vorschriften über das normgerechte Verhalten gab und daß daher der solcherart geregelte Ablauf des Turniers in seiner Funktion als Demonstration höfischer Kultur durchaus dem Empfangszeremoniell vergleichbar ist.¹⁵² Joachim Bumke hebt den zeremoniellen Charakter des ritterlichen Einzelkampfes hervor, bei dem “gesellschaftliches Ansehen, Ruhm oder Schande wichtiger als die militärische Entscheidung” seien.¹⁵³ Eine solche allein auf den Symbolwert der Kampfszenen abhebende Interpretation läßt sich zwar angesichts der Bedeutung des Kampfausgangs in den großen Schlachtszenen des zweiten und dritten Bandes wohl nicht als ausschließliche gültige Bewertung vertreten, denn zu diesem Zeitpunkt ist es keineswegs denkbar, daß etwa Lancelot im Kampf gegen Meleagant formvollendet unterliegen könnte. Sie hebt aber die Bedeutung der zahllosen

¹⁵¹Habicht, Die Gebärden in englischen Dichtungen, S. 73..

¹⁵²Vgl. Harvey, Moriz von CraƷn and the Chivalric World, S. 112-258, und Bumke, Höfische Kultur, Bd. 1, S. 342-379, zu zeremoniellen Aspekten des Turnierwesens.

¹⁵³Bumke, Höfische Kultur, Bd.1, S. 230.

Vorschriften hervor, deren Einhaltung für ritterliches Verhalten maßgeblich ist, obwohl sie einem schnellen Sieg oft entgegenstehen.¹⁵⁴

Für die Frage nach dem Verhältnis von individualisierenden und typisierenden Szenen im ‘Prosa-Lancelot’ ist es daher wichtig zu untersuchen, auf welche Weise der Hintergrund von normgerechtem und konventionellem Verhalten sprachliche erzeugt wird, denn nur so kann man ermessen, wie sich die Gebärden einzelner Ritter von den so vermittelten normativen Vorstellungen umso deutlicher abheben. Nicht für die Charakteristik einer Einzelfigur, wohl aber für den Erwartungshorizont des Gesamtwerkes können daher scheinbar routinierte Zweckhandlungen eine Funktion erhalten, die über sie selbst hinausweist und ihnen Zeichencharakter verleiht.

2.2.1 Kampfvorbereitungen

Zu unterscheiden sind im Folgenden solche Szene, in denen die über den reinen Handlungszweck verweisende Bedeutung einzelner Handlungen allein den Lesern und dem Erzähler zugänglich ist, und solchen, in denen die Zeichenhaftigkeit des Geschehens auch von Figuren auf der Handlungsebene erkannt und gedeutet wird. Schon das Anlegen der Waffen, scheinbar eine reine Zweckhandlung, kann in bestimmten Situationen die Kampfbereitschaft eines Ritters signalisieren und damit zeichenhaft wirken, was sich an zwei Bereichen feststellen läßt: an der Reaktion anderer Beobachter auf einen Ritter in voller Rüstung, und an der zeremoniell dargebotenen Hilfe beim Anlegen der Waffen.

¹⁵⁴Über die besondere Rolle des Tötungsverbots wird im Folgenden noch zu handeln sein; in diesen Zusammenhang gehört auch das Verbot, einen am Boden liegenden Gegner zu attackieren oder einen unberittenen Feind zu Pferd zu verfolgen; vgl. II 93,4-6: “Da Lantzelott den ritter nidder gfallen sΔch, er dacht das es schande were den man zu rosse zu suchen den er zu fuße fonde stan. Er erbeitzte nidder.” Nicht pragmatische Zweckmäßigkeit des Handelns, sondern ethische Gebote der Ehre und Schande kontrollieren das Verhalten eines Ritters.

Dem Kampf geht das Anlegen der Rüstung voraus, und schon die Bereitschaft dazu kann als Ausdruck des Kampfeswillens gelten. Am Tage der Entscheidungsschlacht gegen Artus fragt Galahot seinen neugewonnenen Freund Lancelot: “Herre, ..., hut ist der tag das man vergatern sol: wolt ir nach hut wapen tragen?” und schlägt einen Rüstungsaustausch vor “uff anefang rechter gesellschaft.” (I 278,21-24). Am Schluß solcher Vorbereitungen steht das Aufbinden des Helmes,¹⁵⁵ vereinzelt auch das Binden der Manikel.¹⁵⁶ Lancelots Vorbereitung vor dem Eintritt in den Kampf für einen gefangenen Ritter der Königin wird wie folgt beschrieben:

Er saczt synen helm off syn heubt und wapent sin hende, er nam sin glene, und jhene schußen nach im. (I 191,23f.)

Die Reaktion seiner Gegner signalisiert dabei nicht nur, daß sie die Zeichen der Kampfbereitschaft verstehen, sondern hebt auch den krassen Gegensatz zwischen den beiden Parteien hervor: Lancelot rüstet sich zum höfischen Kampf, wird aber mit Pfeil und Bogen, also mit als unritterlich geltenden Waffen, aus dem Hinterhalt attackiert.¹⁵⁷ Wie sehr das Aufbinden des Helms als Zeichen kriegerischer Absicht verstanden wird, ergibt sich aus der Tatsache, daß sich Turnierritter zwar in voller Rüstung, jedoch noch ohne Helm vor dem jeweiligen Turnierveranstalter präsentieren, da für den Bereich des

¹⁵⁵Vgl. Peil, Die Gebärde, S. 149, der unter Hinweis auf Wolfram, ‘Parzival’ 96,2ff., auf die rechtliche Bedeutung des aufgebundenen Helmes verweist. Darüberhinaus dürfte es praktische Gründe haben, daß der Helm erst ganz zum Schluß aufgesetzt wird, denn er schränkt den Gesichtsbereich stark ein, macht genaues Hören unmöglich und ist bei Hitze unbequem. Der ‘Prosa-Lancelot’ erwähnt solche rein praktischen Hindernisse, benutzt sie aber wiederholt als symbolische Hinweise auf sinnstiftende Handlungsgliederung, vor allem in Bezug auf die Unfähigkeit zum Erkennen; vgl. Kap. 3.1 “Erkennen”. Zur Bedeutung der Sommerhitze, in der Lancelot seinen Helm ablegt und damit seine inhärente Sündhaftigkeit enthüllt, vgl. Ruberg, Raum und Zeit, S. 152-157.

¹⁵⁶Im ersten Teil des Romans werden mehrmals Manikel als Teil der Rüstung erwähnt. Hestor tritt gewappnet, aber noch ohne Helm und Manikel vor Artus, um den Sucheid abzulegen. Erst danach “da wapent er sin heubt und sin hende und saczte synen helm off sin heubt.” (I 345,24f.; M VIII 212)

¹⁵⁷Die Stadt wird nur deshalb von Bogenschützen verteidigt, weil es nicht genügend Ritter in ihr gibt. Über die Einschätzung von Pfeil und Bogen als unritterlichen Waffen vgl. I 191,18f.: “Des großen ritters lut begriffen ir bogen und ir geschutz und gebarten als sie yn wolten döten.” Lancelot wird von einem Artusritter versehentlich auf der Hirschjagd ins Bein getroffen, so daß die Wunde ihn hindert, am Turnier in Camelot teilzunehmen - der beste aller Ritter wird zum gejagten Tier.

Hofes ein Auftritt in voller Kampfbereitschaft unangemessen wäre. Gwidam und Gaheries, die sich der Ansprüche einer Dame wegen duellieren, treten so vor Ginover:

... des andern tags, da er meß hett gehört, ward er gewapent, biß an synen helm, den im der ritter eyner furte. Und als er in den pallast kam, da saczt er sich off eyn sytt, und Gaheries saß off die andern syten allgewapent, on synen helm. Neben im saß ein jungfrauw, die umb der willen er kempffen solt. (II 197,25-198,2; M IV 80)

Auch Mador, der einen Repräsentanten der Königin zum Zweikampf herausgefordert hat, begibt sich “allgewapent, on synen helm und syn glene und synen schilt” (III 525,910) in den Palast.¹⁵⁸

Lancelot selbst interpretiert das Herannahen eines gewapneten Ritters als Zeichen, daß dieser ihn angreifen wolle:

Und als er sich schlaffen legen wolt, da sah er Bohort gewapent komen dort herre ryten. Anstunt sprang er wiedere off und bereyt sich syn zu erwern, wann er meynt das er yne anrennen wolt. (II 609,2-5; M V 233f.)

Allerdings folgt hier eine Erkennensszene, in der Lancelot seinen Gegner identifiziert und seinen Helm absetzt, worauf auch Bohort Lancelot erkennt. Damit wird im letzten Moment ein Kampf zwischen Verwandten vermieden, den die als Aggression auslegbare Geste des bewaffneten Heransreitens ausgelöst hatte.

Das Auftreten eines gänzlich gewapneten Ritters bei Hofe wird regelmäßig als Herausforderung zum Kampf aufgefaßt. Lancelot bedient sich dieses Zeichens und erläutert es selbst auf Verlangen der Umstehenden:

Mit dem kam Lantzelot alle gewapent zuge. Sie frageten yne was er domit meynt. Er sprach, der licham der inn dem sarck liget den wolt er haben. (II 89,19-21)¹⁵⁹

¹⁵⁸Der unterstrichene Text entspricht der Übersetzungsvariante der Handschriften a (Paris, Bibl. de l'Arsenal) und w (Berlin SBPK, Fol. germ. 876), die darin der französischen Vorlage folgen. Die Leithandschrift P beläßt es beim Hinweis auf den Helm, ohne weitere Rüstungsteile zu erwähnen.

¹⁵⁹

Dieser Teil ist nur in der Kölner Handschrift k (Köln Stadtarchiv, Hs. W fol. 46*) belegt; die Episode fällt noch in die Textlücke von P.

Beide Seiten erkennen dies als Herausforderung zum bewaffneten Kampf und handeln entsprechend. Mordred dagegen setzt sich, trotz einer vorausgehenden Provokation durch den Raub seines Pferdes, ins Unrecht, wenn er einen unbewaffneten Gegner im Zorn erschlägt, da dieser nicht nur wehrlos ist, sondern durch sein unbewaffnetes Auftreten auch friedliche Absichten signalisiert hatte.¹⁶⁰

Die Heftigkeit, mit der ein Ritter seinen Wappen begehrt, kann ein Indiz für seinen Kampfesifer sein. Von Lancelot wird wiederholt berichtet, daß er aufspringe, um seine Waffen anzulegen.¹⁶¹ Hier wie auch beim Aufspringen im Gespräch verrät die scheinbare Zweckhandlung eine heftige Gemütsbewegung und sollte daher als Gebärde bewertet werden. Sie dient als Zeichen für den Leser über emotionale Befindlichkeiten, auch wenn diese den handelnden Figuren selbst nicht immer bewußt sind.

¹⁶⁰II 589,13f. Der ausdrückliche Zusatz, der angegriffene Gegner sei unbewaffnet gewesen, stammt in der französischen Version von Lancelot; in der deutschen Übersetzung spricht ihn - wohl wegen eines Mißverständnisses der Pronomina - der zweite angegriffene Ritter. Lancelot hebt dagegen die Rechtmäßigkeit der eigenen Position hervor: "Da saczt yn [d.h. Mordred] der ander zur rede und sprach: 'Gant hinder wert in mynem namen, ir sollent nit an myne geselschaft rüren als lang sie ungewapent synt; und als sie gewapent werden, so fragen ich nichts darnach ob ir sie angrifent.'" (II 589,14-17; M V 207) Dem deutschen Übersetzer von P liegt offenbar daran, Mordreds Unrecht hervorzuheben und ihn nicht durch das unritterliche Verhalten seiner Gegner zu entschuldigen, die ihn durch den Raub seines Pferdes dem Spott ausgesetzt hatten. Vorbereitet wird damit die noch gravierendere Untat, die Mordred unmittelbar anschließend begeht. Er erschlägt einen wehrlosen alten Geistlichen, weil dieser ihm prophezeit, Mordred werde "an eim tag me ubels thun dann din geschlecht ye guts gethett." (II 600,8; M V 221) Obwohl Lancelot, der die Szene angesehen, aber nicht verhindert hatte, daraufhin nur noch Mordreds baldigen Tod erhofft, ist er dennoch nicht bereit, zu ähnlichen Mitteln zu greifen und Mordred zu töten: "Und hett er mögen den funt finden, das er yn het mögen döten mit recht, so hett er yn von stunt erschlagen." (II 601,19f.; M V 223f.) Unrecht läßt sich, so die Implikation dieser Episode zu sein, nicht durch Unrecht aufheben.

¹⁶¹Vgl. II 95,32: "Lantzelot sprangk von jenem dische und hiessche sin wappen"; II 141,3-5: "Und sprang an stünt uß dem bett darinn er lag und hiesch syn wapen, dann er sagt, er wolt ryten fechten mit dem der synen bruder erschlagen hett." (Sornehans von der Nuwenburg).

Im Gegensatz zu den üblichen Kampfesvorbereitungen tritt Galaad beim großen Turnier in Camelot auf:

Und da sie waren all gesament in der wiesen vor Camelot, die großen und die cleynten, Galaat umb des konigs bethe willen und der konigin det synen halsberg an synen lip und synen helm uff syn heubt und on schilt, wann er nye keynen wolt genemen umb alles das man ym gesagen künde. (III 17,8-11)

Seine Weigerung, sich auf die übliche Weise mit einem Schild zu schützen, macht ihn sofort kenntlich als den alle überragenden Ritter, denn er besteht auch ohne solchen Schutz jedes Gefecht glanzvoll. Gleichzeitig aber verweist die Episode, in der er den Schild mit dem roten Kreuz gewinnt, noch einmal zeichenhaft auf Galaads besondere Bestimmung, denn das wie von ihm getragene Schwert kann auch dieser Schild nur vom besten Ritter der Welt erobert werden. Galaads Weigerung, dieser Auszeichnung vorzugreifen und einen gewöhnlichen Schild zu tragen, hebt hervor, wie sehr er sich von Lancelot unterscheidet, denn im Gegensatz zu seinem Vater, der immer wieder von Ereignissen überrascht wird und sich auch seiner Identität erst mühsam versichern muß, kennt Galaad seine Bestimmung und hat zu keinem Zeitpunkt Zweifel an seiner Position in der Welt und im göttlichen Heilsplan.¹⁶²

¹⁶²Vgl. III 35,5-7 und III 36,9f.. Die Vorgeschichte des Schildes enthüllt, daß er Tholemeus gehört habe, der sich wie Kaiser Konstantin zum Christentum bekehrt, nachdem er im Zeichen des Kreuzes den Sieg über seine Feinde errungen hat. (III 40f.) Der Schild hat außerdem wundertätige Kräfte und vermag demjenigen, der ihn führt, zum Sieg zu verhelfen. Mithilfe dieses Rüstungsteiles werden daher typologische Beziehungen zwischen Galaad und Lancelot hergestellt, denn auch Lancelot hatte vor der Doloureusen Garde unter Verwendung dreier zauberkräftiger Schilde gesiegt und sich damit als bester Ritter der Welt erwiesen. Vor Camelot jedoch muß er hinter den Ansprüchen seines Sohnes zurückstehen und verliert damit eindeutig den Rang als "der best ritter von der welt". Im Rahmen der Waffenallegorese, mit der die Frau vom See Lancelot auf seine Pflichten als Ritter vorbereitet, ist der Schild ein Zeichen dafür, "das der ritter zwuschen der heiligen kirchen muß syn und zwuschen den die ir unrecht thun wollen. Glich als der schilt ist wiedder den schlag und wiedder den stich, also muß er wesen wiedder die heilige kirche, das sie ir fynd nicht zurstörn noch das ir nemen, es syn reuber oder ungleubig lut." (I 121,7-11; M VII 250f.) Auch wenn man Galaads Gralssuche und Gralskönigtum sicher nicht ohne Weiteres als einen Dienst an der Kirche bezeichnen darf, da sie durch die Figur des Papstes und Eremiten direkt in der Romanhandlung repräsentiert und von der Gralssphäre unterschieden wird, dürfte vor dem Hintergrund des Waffenallegorese diese Episode dazu dienen, Lancelots Unvollkommenheit anzudeuten. Er bleibt im Letzten immer seiner Liebe zu Ginover und nicht den Geboten der Kirche verpflichtet.

Noch deutlicher wird die zeremonielle Bedeutung der scheinbaren Zweckhandlungen, wenn Freunde und Gastgeber dem Ritter beim Anlegen der Rüstung behilflich sind. Entsprechend der Hilfe beim Ablgen der Waffen zum Empfang kann dies Teil der zeremoniellen Verabschiedung sein.¹⁶³ An hervorgehobener Stelle kann ein solcher Aufbruch aus der höfischen Sicherheit auch unmittelbar in einen Kampf übergehen. Wenn Ginover vor der Entscheidungsschlacht gegen die Schotten nicht nur Lancelot und Lionel eigenhändig beim Anlegen der Rüstung hilft, sondern Lancelot auch den Helm des Königs Artus aufbindet, so unterstreicht diese Gebärde Lancelots Bedeutung als Ritter:

Die konigin nam yn mit dem kinne und kußt yn sere sußeclichen. ‘Ich bevelhe dich hut demselben herren der sich an dem cruz ließ slagen durch unsern willen, das er dich hüt vor dem tode behüten muß und vor gefengniß!’ Da saczt sie im den helm off das heubt und gab Lionel ein sper mit eim puniole von lazure mit dryn guldenin cronon, das war der konigin zeichen. (I 473,21-26; M VIII 467)

Während Artus in Gefangenschaft geraten ist und weder sich selbst noch etwa sein Reich vor den Angriffen der Schotten verteidigen kann, erringt Lancelot an Stelle des Königs den Sieg, wobei ihn jedoch Liebe zu Ginover zu diesen Heldentaten beflügelt und nicht etwa Freundschaft für den König, dessen Waffen er führt.¹⁶⁴

Auch das Schwert, das Lancelot vor dem Gerichtszweikampf umgürtet, in dem er Grovers Ehre verteidigt, verrät seine besondere Stellung:

Des montages fru hort Lancelot ein messe, und Galahut und myn herre Gawan wapenten yn als man zu recht ein guten ritter wapen soll.¹⁶⁵ Da gurt im Galahut Caliborc des konig Artus güt schwert umb. (I 527,16-19; M I 134f.)¹⁶⁶

¹⁶³Vgl. Kap. 2.3.1 “Abschied”: I 118,21; 139,28f.; 229,22f.; 255,27f.; 473,24f.; 559,34; II 105,15f. (Geschenk eines Pferdes); 153,24f.; 200,27f. (Schwertgeschenk); 427,4-7; 451,3-6 (Bohort erhält ein Schwert von Beaudemagus); keine Belege für zeremonielle Hilfe beim Abschied in III.

¹⁶⁴Schon vor der Schlacht hatte Ginover den Helm durch eine Botin an Lancelot überbringen lassen (I 460,12-14). Nach dieser ersten erfolgreichen Schlacht verbringt Lancelot die Nacht bei Ginover und wird erst auf ihre Bitte zum Gesellen der Tafelrunde. Die Übertragung königlicher Herrscherfunktionen auf Lancelot dient an dieser Stelle dazu, das Ehebruchsmotiv deutlich abzuschwächen; vgl. Kap. 3.2 “Minne” zur zeichenhaften Heilung des Minneschildes in dieser Nacht.

¹⁶⁵Wie dieser Idealzustand aussieht, geht aus der Äußerung des Lambegus hervor: “‘Ich wil ryten zu im als ein ritter, mynen helm off mym heubt haltende und myn glenen an myner hant, mynen schilt an mynem halß.’” (I 197,25-27)

Auch an dieser Stelle unterstreicht die Gebärde, mit der Lancelot ein bestimmter Rüstungsteil überreicht wird, sein besonderes Verhältnis sowohl zu Artus als auch zu Ginover. Mit der Waffe übernimmt Lancelot die Funktion des Königs, der selbst für sein Reich nicht eintreten kann und sich durch die Verstoßung seiner Gemahlin ins Unrecht gesetzt hat. Das Schwert Escalibur ist daher, anders als der Helm, selbst ein Symbol für die Königsherrschaft, und sein Versinken im See von Avalon verkündet das Ende des Artusreiches. Gleichzeitig aber läßt die Situation keinen Zweifel daran, daß Lancelot nicht als Verbündeter des Königs, sondern allein aus Liebe zu Ginover handelt. Darin geht diese Szene noch über den Aufbruch in die Schottenschlacht hinaus, denn Lancelot ist, obwohl er das Schwert des Königs trägt, zu diesem Zeitpunkt nicht Geselle der Tafelrunde.¹⁶⁷

Während in diesen beiden Fällen das Anlegen eines bestimmten Rüstungsteiles Lancelot als den Retter des Artusreiches hervorhebt, wird auch sein Minneritterschaft zeichenhaft unterstrichen. Bei der Überquerung der Schwertbrücke beschreibt der Text in allen Einzelheiten, welche Vorbereitungen Lancelots Gefährten treffen, um ihn für die schier unmenschlich anmutenden Strapazen dieser Aventure auszurüsten:

Damit sind die wichtigsten äußeren Merkmale eines Ritters genannt: Pferd, Helm, Lanze und Schild. Bezeichnenderweise bleibt das Schwert ausgespart, denn mit ihm wird ihm 'Prosa-Lancelot' nicht so sehr die Standeszugehörigkeit als Ritter, sondern vielmehr persönliche Bindungen ausgedrückt. Ohne die äußeren Zeichen der Ritterlichkeit besteht die Gefahr, verkannt zu werden: "so mochten sie wol wenen das ich verurteilt were als ein diep den man zu tode furen sol." (I 107,24f.)

¹⁶⁶Die deutsche Fassung weicht hier sinnverändernd von ihrer Vorlage ab. In der französischen Version gürten Gawan Lancelot das Schwert Escalibur um, das er nach der 'Histoire de Merlin' von Artus bei seinem Ritterschlag erhalten hatte. In diesem Motiv werden dort zwei ältere Traditionssträngen verknüpft, denn nach Geoffrey von Monmouth ist Escalibur das Schwert des Königs Artus, während es bei Chrestien ohne weitere Vorgeschichte Gawan gehört; vgl. Vinaver, *The Rise of Romance*, S. 84f. und S. 102-107. In der französischen Fassung wird somit das Schwert, das Gawan später gegen Lancelot richtet, zum Ausdruck der besonderen Beziehung Gawans zu Lancelot, die von tiefer Freundschaft umschlägt in unversöhnlichen Haß. Im deutschen Text wird dagegen allein der Freundschaftsdienst Galahots ins Zentrum gerückt.

¹⁶⁷Lancelot hatte die Tafelrunde aus eigenem Wunsch verlassen; vgl. Harms, *Der Kampf mit dem Freunde*, S. 200.

Also trost er sin gesellen, und sie naten im den halßberg zu under den beinen mit starcken ysendreten und die manickel innen der henden und die hosen under den fußen; sie namen heiß bech und bichten im die hende innwendig und beide dieher umb die ende da yn das schwert schniden solt. (I 629,1-4; M II 58f.)

Der Gegensatz zwischen pragmatischer Zweckmäßigkeit und zeichenhafter Gebärde tritt in dieser Schilderung deutlich hervor. Obwohl das Anlegen der Manikel zu den üblichen Kampfvorbereitungen gehört, machen gerade die ungewöhnlichen Vorkehrungen darauf aufmerksam, welcher Gefahr Lancelot sich in der Überquerung der Schwertbrücke aussetzt.¹⁶⁸ Kein Handschuh und kein noch so dick aufgetragenes Pech wird seine Hände vor den Schwertkanten der Brücke schützen, doch seine Liebe zu Ginover läßt ihn den Schmerz willig ertragen; trotz der realistischen Schutzmaßnahmen können ihm menschliche Kräfte allein nicht retten, da er sich auf eine Reise ins Jenseits begibt, auf der ihn allein die Liebe zu Ginover unterstützen kann.¹⁶⁹ Der Kontrast zu den üblichen Szenen der Kampfvorbereitung liegt also nicht so sehr in der Beschreibung ungewöhnlicher Handgriffe als vielmehr in dem Verweis auf die Nutzlosigkeit solcher Rüstung angesichts der zu bewältigenden Prüfung.

Auch im Turnier zu Camelot wird Lancelots veränderte Situation durch eine Gebärde hervorgehoben. Am dritten Tag der Kampfspiele, bei denen Lancelot mit seinen Gefährten gegen die Artusritter antritt, ruft die Königin Lancelot und Bohort zu sich. Nach einer mit Lancelot verbrachten Nacht hilft sie beiden Rittern bei den Vorbereitungen zum Turnier, und indem sie ihnen je andersfarbige Rüstungen gibt, bewahrt sie das Incognito der beiden Ritter:

Sie wapenten sich, darzu yn die konigin halff. Sie schmiert im den helm am halß und gurt im syn schwert umb. (II 427,4f.; M IV 384)

Beide Ritter werden dadurch ausgezeichnet, daß die Königin selbst beim Anlegen der Rüstung hilft; doch erkennt sie die Notwendigkeit, die Identität beider Ritter durch einen Wechsel der Rüstung geheimzuhalten. Auffällig ist außerdem, wie in den Formulierungen hier über das sonst übliche hinaus die körperliche Nähe Ginovers zu

¹⁶⁸Vgl. I 191,23; 329,7f.; 345,24 zum Anlegen der Manikel.

¹⁶⁹Vgl. Haug, *Das Land, aus dem niemand wiederkehrt*, S. 31-39, zum Motiv der Jenseitsreise im 'Prosa-Lancelot'.

Lancelot bei der an sich konventionellen Gebärde explizit gemacht wird. Erotische Spannung entsteht sowohl aus der Nähe der Liebenden zueinander wie aus dem dem Hof ausgrenzenden Wissen um die Identität des anderen.

In der ‘Mort Artus’ verläßt Lancelot die Sicherheit seiner belagerten, aber uneinnehmbaren Stadt Gaunes, um sich dem Zweikampf mit Gawan zu stellen, der über das Schicksal der Stadt entscheiden soll.¹⁷⁰ Die Bewohner rüsten ihn für den bevorstehenden Kampf:

Da wapeten sie yn das best das sie kunden, also das man alda mocht gesehen weynende manchen großen herren, und ir yglicher fließete sich das er yn wapent das im nüst nit gebreche. (III 672,6-8)

Die Tränen der versammelten Herzöge und Fürsten bei dem, was eigentlich eine Geste des höfischen Dienstes sein sollte, unterstreichen den Ernst des bevorstehenden Kampfes, deuten aber auch auf die im Gegensatz zum ersten Romanteil veränderte Ausgangslage voraus. Lancelot ist nicht mehr der unangezweifelt beste Ritter der Welt, der seinen Ruhm im Kampf gegen externe Feinde und auf Aventiuren beweisen kann. Weil er sich nach den Maßstäben der Gralswelt durch seine Liebe zu Ginover in Schuld verstrickt hat, scheitert er bei der Gralssuche und wird daher erstmals besiegt. Damit aber trägt die Auseinandersetzung um seine Liebe zu Ginover den Streit in die Artusrunde hinein, so daß Lancelot jetzt seinen ehemaligen Freunden und Verbündeten im Kampf gegenübersteht.¹⁷¹

¹⁷⁰Vgl. zum Motiv des Gawankampfes Harms, *Der Kampf mit dem Freunde*, S. 184-197, und Kennedy, *Le rôle d’Yvain et Gauvain dans le ‘Lancelot en prose’*, S. 19-27. Ein Kampf mit Gawan wird schon im ersten Teil des Romans eingeführt; dort bildet er den Endpunkt der großen Lancelotsuche und endet versöhnlich. In der ‘Mort Artus’ dagegen bestätigt der Gawankampf nicht mehr die Stellung des Protagonisten, wie dies in der von Harms untersuchten Tradition meist der Fall ist, sondern besiegelt den Untergang der Artusgesellschaft.

¹⁷¹Die deutsche Fassung von P ändert hier gegenüber der Vorlage an zwei Stellen: Statt “weynende” haben die französischen Handschriften “a lui armer”; im nächsten Satz überträgt P das Französische “en tel maniere” mit “also betrübt”. Die erste Version könnte auf einen Übersetzungsfehler zurückgehen, bei dem etwa “lui armer” als “au larmes” verlesen wäre. Die zweite Stelle dagegen ändert konsequent auf Grundlage der ersten Variante weiter; dem Übersetzer war offenbar an der Ausgestaltung des Bildes von den weinenden Gefolgsleuten und ihrer Besorgnis gelegen.

2.2.2. Drohung und Herausforderung

Während das Anlegen der Rüstung und das Aufbinden des Helms allgemeine Kampfbereitschaft bekunden, kann Aggressivität auch direkter signalisiert werden als nur durch das Rüsten zum Kampf. Als Bohort auf seiner Karrenfahrt sieht, wie

zwcenzig sper an eyne appelbaume lenen, da die isen uffwert waren gekert (II 49,16f.; M II 147),

interpretiert er dies sofort als Zeichen eines bevorstehenden Kampfes, denn anders lassen sich die nach oben gekehrten Speerspitzen nicht deuten.¹⁷² Daher löst Lancelots Auftreten auf dem Turnierplatz Befremden und Unverständnis aus:

Nochda hielt der ritter mit den roten wapen uff dem furt und leinte off syner glene. (I 240,13f.; M VIII 10)

Er macht keinerlei Anstalten zu kämpfen, verharrt passiv und in Gedanken versunken, läßt sich im Gegenteil sogar seinen Schild abnehmen, ohne Gegenwehr zu leisten. Lancelot erfährt die lähmende Kraft seiner Liebe zu Ginover, die ihn zu passivem Schauen zwingt, wo aktiver Kampfeinsatz erwartet und von seinen Gebärden her vermutet würde. Die Parallele zur Blutstropfenszene aus dem 'Parzival' liegt auf der Hand.¹⁷³ Während dort jedoch das Mißverständnis einer scheinbar aggressiven Kampfgebärde im Vordergrund steht, mit der Parzival sich dem Angriff der Artusritter aussetzt, betont der Prosaroman Lancelots völlige Isolation. Im Gegensatz zu Parzival muß Lancelot nicht in Trance seine Ritterlichkeit unter Beweis setzen, sondern läßt sich als Feigling verspotten, weil er seine Umwelt nicht wahrnimmt.

¹⁷²Den Symbolwert des erhobenen Schwertes oder Messers erläutert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd.I, hier S. 164f.: Weil das erhobene Messer als "allgemeine Erinnerung und Assoziation an Tod und Gefahr" gelte, werde es in Tischzuchten mit Tabu belegt. . Differenzierter zu mittelalterlichen Tischzuchten Bumke, Höfische Kultur, Bd. 1, S.267-271.

¹⁷³Vgl. Peil, Die Gebärde, S. 148, Anm.6, zum Unterschied zwischen Wolfram und Chrestien. Während Parzival bei Wolfram die Lanze aufrecht trägt, stützt er sich bei Chrestien auf sie. Der 'Prosa-Lancelot' dürfte damit der Version Chrestiens näherstehen, denn der Text spricht sowohl in I 240,13f. als auch in I 265,27f. nur von einem Ritter, der "leinte uff syner glene".

2.2.3 Kampfverlauf

Wie Untersuchungen zu Kampfbeschreibungen in der höfischen Epik des Mittelalters darlegen, zerfällt der Turnierkampf in zwei große Etappen, die auch als Stadien des Gefechtes im Krieg auftreten.¹⁷⁴ Im ersten Gang reiten die Kontrahenten mit Lanze und Schild bewaffnet aufeinander zu und versuchen, sich gegenseitig aus dem Sattel zu werfen. Dem folgt ein Schwertkampf, der in der Regel zu Fuß ausgetragen wird und der in einen Ringkampf mit bloßen Händen übergehen kann.¹⁷⁵

Während die aufgerichtet Lanze generelle Kampfbereitschaft signalisiert,¹⁷⁶ wird der eigentliche Kampf damit eingeleitet, daß die Kontrahenten ihre Pferde gegeneinander losrennen lassen und mit Lanzen aufeinander zielen.¹⁷⁷ Die Kampfwut

¹⁷⁴Materialsammlungen zu Kampfbeschreibungen bei Hausen, Die Kampffesschilderungen bei Hartmann von Aue und Wirnt von Grafenberg; Bode, Die Kampffesschilderungen in den mittelhochdeutschen Epen; Aman, Der Kampf in Wolframs 'Parzival'; Hur, Die Darstellung der grossen Schlacht in der deutschen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts; Schäfer-Maulbetsch, Studien zur Entwicklung des mittelhochdeutschen Epos.

¹⁷⁵Nach Bumke, Höfische Kultur, S. 232, ist der Ringkampf ein typisches Motiv der Heldenepik. Dem steht entgegen, daß es auch in Wolframs 'Parzival' und Hartmanns 'Erec', allerdings in Erweiterung der französischen Vorlage, Eingang gefunden hat; vgl. Peil, Die Gebärde, S.152, Anm. 21.

¹⁷⁶Vgl. II 49,15f.; II 719,3f.: "Da ritten sie uß der burg, die schilt an helßen und die glenen an yren henden uffgereckt." Damit dürfte, wie der Verweis auf den am Hals und noch nicht in der Hand getragenen Schild andeutet, der Zustand der Vorbereitung bezeichnet sein.

¹⁷⁷Vgl. II 727,2-4: "Und als sie zusammen nechten, da ließen sie ir roß zusammen lauffen, ir glene gesengt und die schilt hinfur gestalt." (M VI 89) In den von Peil untersuchten Versepen spielt der Stechkampf mit Speer und Lanze dagegen noch keine wesentliche Rolle. Damit deutet sich eine Entwicklung der kriegerischen Technik an, denn Lanzen, die um 1100 noch vornehmlich als Wurfgeschöß dienen, werden von der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an in veränderter Technik zum Stoß eingesetzt; vgl. Bumke, Höfische Kultur, Bd. 1, S. 221, und Hitze, Studien zu Sprache und Stil der Kampferscheinungen in den Chanson de gestes, S. 400, Anm. 146; vgl. auch Ross, L'originalité de 'Turaldus': le maniement de la lance, S. 127-138, mit Bezug auf die Oxforder Rolandslied-Handschrift.

mag dabei durch die besondere Heftigkeit dieser Bewegung ausgedrückt werden. Im ersten Teil des Romans heißt es in diesen Fällen mit wenigen Ausnahmen über den Kämpfenden “er warff die glene under den arm”.¹⁷⁸ Im Gegensatz dazu verwenden die Übersetzer von P II und P III bevorzugt ein anderes Verb; in diesen Teilen des Romans lautet die am häufigsten verwendete stereotype Formulierung “er sengt sin glene”, wobei dies kaum mehr als die reine Kampfhandlung beschreibt.¹⁷⁹ Nur an einer Stelle verweist der Text des zweiten Romanteils mit einer ungewöhnlichen Gebärde auf die Erregung, mit der ein Ritter seinen Gegner anrennt. Weder Agravans noch sein Gegner Sornehans lassen sich die Erschöpfung anmerken, als sie aufeinandertreffen. Sornehans will, obwohl er an einer schweren Krankheit leidet, den Tod seines Bruders durch Agravans Hand rächen:

und erscheyn nit an syner zukufft das er krank wer gewest, dann er kam hauwen mit den sporen so sere als er an dem pferd haben mocht und gleych wol dem hagel der vom hymmel fellet und det das fuer im weg springen von des pferdes lauffen. ... Und da er im nahet, da sengt er die glene und stalt syn schilt für sich und riecht des pferdes heubt und rieff jenen von ferrens ane, er wer dot. Da rant er yn ane mit uffgereeckter glenen mit großer macht. (II 142,10-18; M IV 9))¹⁸⁰

Sowohl die im ‘Prosa-Lancelot’ seltenen und daher besonders auffälligen bildhaften Vergleiche als auch die nicht unter den Arm geschlagene, sondern im Schwung aufgereeckte Lanze unterstreichen Sornehans Heldenmut und sein

¹⁷⁸I 476,29f.; vgl. auch I 216,10f.; 240,30; 268,25; 311,21f.; 406,17f.; 424,19; 528,17f.; 546,3f.; 553,29; 555,22; 556,6f.; 592,26; 602,34; 613,8f.; 621,1. Bei den Ausnahmen handelt es sich um I 144,2: “er begreiff syn glene”; 170,31f.: “er ... erlenget syn glene”; 315,1f.: “und furt syn spere uff syner achseln”; 349,35f.: “Er sprang off ein roß und ergreiff ein spere”; 406,16f.: “Er nam das roß mit den sporn und ließ zu mym herren Gawan gan”. In I 349,35f. dürfte statt dessen der Sprung aufs Pferd den besonderen Eifer verraten.

¹⁷⁹So II 209,6. Ausnahmen von dieser formelhaften Verwendung sind nur II 452,4f.: “und warff die glene under den arme”; II 735,22: “Da namen sie glenen”; II 759,27: “Er nam ein starck glene”; III 120,19: “und lengete syn glenen”.

¹⁸⁰Der letzte Satz ist offenbar eine variierende Erweiterung in P, denn er fehlt in der von Kluge herangezogenen Fassung in Q; vgl. die Kurzform in M IV 9: “et li adrece la teste don cheval, si li escrie de loing qu’il est mort, si li vient lance levee.”

Ungestüm.¹⁸¹ Charakteristisch für den ‘Prosa-Lancelot’ ist es, daß auf den Vergleich des Kämpfenden mit dem Hagel nicht etwa ein zweiter Vergleich mit dem Feuerschein folgt, sondern eine reale Beobachtung, denn die Augen des Kämpfenden glühen nicht wie Feuer, sondern die Hufe seines Pferdes schlagen tatsächlich Funken aus dem Boden.¹⁸²

Auch die oft mit dieser Beschreibung gekoppelte Aussage über den Reiter ist je nach Romanteil verschieden formuliert, wobei auch hier der Wortlaut im ersten Teil des Romans die Intensität gebärdenhaft deutlich macht. Dort heißt es ohne Ausnahme, der Reiter gebe seinem Pferd die Sporen,¹⁸³ während diese Formulierung in P II und P III nur selten verwendet wird.¹⁸⁴ Dort ist nur vom Gegeneinanderlaufen der Pferde die Rede, also einer reinen ritualisierten Handlung im Kampfablauf, wenn es heißt: “...da ließen sie ir roß zusammen lauffen.” (II 727,3f.; M VI 89)¹⁸⁵

Auffällig ist der im Vergleich mit anderen höfischen Texten hohe Grad der Stilisierung, bei der für diesen Kampfabschnitt nicht zwischen Turnier- und Ernstkampf oder zwischen Massen- und Einzelkampf unterschieden wird. Dies ist umso bemerkenswerter, als gegenüber den Versepen eine viel größere Vielfalt von

¹⁸¹Auffällig ist die Häufung solcher Vergleiche mit Naturphänomenen wie Blitz oder Donner in Kampfszenen. Darin bestätigt sich die herausragende Bedeutung der Kampfszenen für den Roman.

¹⁸²Diese Stileigenart untersucht Ruberg, “Wörtlich verstandene” und “realisierte” Metaphern in der deutschen erzählenden Dichtung von Veldeke bis Wickram, S. 205-220.

¹⁸³I 144,2f.; 170,31; 216,10f.; 240,30; 406,16f.; 528,17f.; 618,30f.; 621,1f.

¹⁸⁴Ausnahmen sind II 281,4: “Er greyff syn roß mit den sporn”; 759,27f.; “und greiff syn roß mit den sporn”; 761,20f.: “Er greif syn roß mit den sporn”. Auffällig an diesen Belegen ist, daß trotz ihrer größeren Nähe zu den Formulierungen aus P I grundsätzlich ein anderes Verb benutzt wird. In P I gibt es keinen Beleg für “greiffen”, während für P II keine Verwendung von “slagen” nachzuweisen ist.

¹⁸⁵Die deutsche Version ist dabei eine Abbeviatur des im Französischen in allen drei Stadien geschilderten Rituals von Anreiten, Schützen durch den Schild und Einlegen der Lanze; vgl. M VI 89: “ainz laissent corre les chevaux, les escuz devant lor piz et les glaives aloigniez.” Vollständig ist der Ablauf z.B. in III 752,13-17 erfaßt.

Kampfformen vorgeführt wird; so unter anderem Einzelkampf, Kampf eines einzelnen Ritters gegen mehrere Gegner, Massenschlachten, Scharmützel, Überfälle aus dem Hinterhalt.¹⁸⁶ Innerhalb der einmal gewählten Formulierungsmuster gibt es kaum Abweichungen.¹⁸⁷ Gegen diese Typisierung hebt sich daher eine Einzelszene ganz besonders stark ab; es handelt sich allerdings um eine Szene, der solche Hervorhebung auch inhaltlich zukommt. Nur für die letzte große Schlachtbeschreibung, in der die Heere Mordreds und des Königs Artus aufeinandertreffen, greift der Text zu umso eindrucksvolleren Bildern:

Da ließen sie lauffen darwert da sie den konig hersahen kumen und senckten ir glenen das uch gedacht hett das die erd solt versúncken syn mit yrem komen. Und das krachen von den glenen was also groß und das vallen von den rittern das man es men dann dry mylen ferre mocht hören. (III 752,9-12)

Wie beim Tod des Königs Ban dient der akustische Eindruck dazu, die Umgebung in das Geschehen mit einzubeziehen. Und vor dem Hintergrund dieser Massenschlacht, die nur zwei Artusritter überleben werden, ist auch das Aufeinandertreffen der Heerführer ausführlicher als sonst geschildert:

Und der konig Artus ..., da ließ er syn roß lauffen und nam synen schilt vor syn brüst und sencket syn glene. Und Morderet der verreter versagt es im nit; die roß waren beyde starck und schnelle, und die daroff saßen die waren starck und schnelle, und die daroff saßen die waren starck und kúne und haßeten sich biß in den dot. (III 752,13-17)¹⁸⁸

Außer der in diesen Beispielen vorgeführten ungewöhnlichen Variation in der sprachlichen Form kann auch der überraschende Ausgang eines Kampfes auf besondere Ereignisse hinweisen: Während etwa am Artushof alle Ritter in größter Freude darüber sind, daß Lancelot zum Pfingstfest zurückgekehrt ist, und daher ausreiten, um ihn zu

¹⁸⁶Die realistische Tendenz zur Differenzierung zwischen verschiedenen Kampfformen untersucht M. Stoehr, *The War in Flanders*, S. 248.

¹⁸⁷Als einzige Formulierungsvariante innerhalb des Speerkampfes heißt es in II 11,1 "und racht sich gegen yme", doch kann diese Stelle in den Formulierungsvergleich nicht einbezogen werden, da sie der redaktionsfremden Version von a entstammt und wegen der Textlücke in P nicht belegt ist. Der Wortschatz der von Kluge zur inhaltlichen Ergänzung abgedruckten Kölner Handschrift k weicht beträchtlich von P ab.

¹⁸⁸Die Handschrift P erweitert hier gegenüber der französischen Quelle, die nur vom Gegeneinanderreiten und von der Tapferkeit der beiden Gegner berichten: "Et li rois Artu qi bien connisoit Mordret sadrece vers lui et Morderet fait autel. Si sentrefierent des glaines comme cil qi sont preu et hardi."

empfangen, beginnt Gawan im Überschwang, einige Ritter wie in einem improvisierten Turnier mit der Lanze herauszufordern, und tritt in dieser Weise auch Lancelot entgegen:

Der stich was gar groß und Lancelots roß gar schwach von ryten mit der tagreisen die es gethan hatt und mocht dem stich nit wiedderstan und viel mitten inn die straß. Lancelot was mit den wapen uberladen und hût sich nit vor dem fall. (II 669,25-28; M VI 18)).

Obwohl der Text große Mühe darauf verwendet, die schämliche Niederlage aus den Realitäten zu begründen, hebt dies ihre Signifikanz noch hervor. Lancelots Fall vom Pferd in dem Moment, da er an den Artushof und damit den Ort festlicher Siegesfeiern zurückkehrt, erinnert daran, daß er nach der Geburt seines Sohnes Galaad nicht mehr der beste Ritter der Welt ist. Damit weist diese Niederlage gegen Gawan voraus auf die Begegnung zwischen Lancelot und Galaad, in der der Verlust von Lancelots unangefochtener Ritterschaft manifest wird:

Und Lanczelot kam im mit dem ersten und brach sin spere off synem schilt. und Galaat traff yn also das er yn falte und auch das roß über eynander. (III 71,6f.)

Bemerkenswert ist diese Niederlage vor allem deshalb, weil sonst nur unbedeutende, oft namenlose Ritter, meist Gegner der Artusrunde, bereits in diesem ersten Stadium der Auseinandersetzung unterliegen.¹⁸⁹

In dem auf das Lanzenstechen folgenden Schwertkampf¹⁹⁰ äußert sich die Entschlossenheit eines Kämpfenden dadurch, daß er das Schwert vor dem Schlag hoch über den Kopf erhebt:

Er hub das schwert recht off und lieff Gwidam ane. (II 199,21; M IV 82)¹⁹¹

¹⁸⁹Vgl. besonders die Kämpfe von Gawan und Gaheries im zweiten Teil des Romans: II 172,16-25; 177,15-26; 177,28-178,23; 182,2-23; 191,15-192,3; 209,1-11. Lancelot hat nach dem Bericht seines Gastgebers fünf Gegner mit einer einzigen Lanze abgestochen (II 286,12-23). Parzival besiegt seine Gegner allein nach einem Speerkampf (II 795,27-796,8). In der 'Mort Artus' tötet Bohort den Bruder des Königs Jons mit einem Speerstoß. Zur besonderen Bedeutung von Fallen und Stürzen im Prosa-Lancelot vgl. Ackermann-Arlt, Das Pferd und seine epische Funktion, S. 265-269.

¹⁹⁰Vgl. II 751,16: "Nach den stichen leyt yede parthy ir hend an ir schwert."

¹⁹¹Vgl. auch II 259,1; 339,14; 430,6f.; 641,3; 734,6; III 279,18f. Häufiger noch wird allerdings diese Gebärde - in oft identischen Formulierungen - gegen Ende des Kampfes eingesetzt, um dem unterlegenen Gegner mit der bevorstehenden Tötung

Lancelot allerdings beweist seine Überlegenheit auch in ungleichem Kampf. Als Helias der Schwarze ihn mit der Lanze anrennt,

ließ Lancelot zu im lauffen mit geraufftem swert, dann er enhet keyn glene. (II 562,3f.; M V 170)

und jagt seinen Gegner trotzdem in die Flucht, wie es sich für den besten Ritter der Artuswelt gehört.

Während des Krieges in Flandern wird in den großen Massenschlachten außerdem immer wieder einer der Helden hervorgehoben, oft unter Verwendung einer Gebärde.¹⁹² Lancelot, vom König zum Führer einer Abteilung bestimmt,

leyt sin hand an das schwer als eyner der zornig und unmutig ist, darumb das er so lang inn wapen gerugt hett. (II 770,17f.; M VI 170)

Nicht die Gebärde ist hier ungewöhnlich, sondern allein der ausdrückliche Hinweis auf Lancelots Stimmung, was wenig später durch einen der sehr seltenen bildhaften Vergleiche noch verstärkt wird:

Un deth so viel das die jhen yne eynen tufelschen tufel hießen, wann keyn sterblicher mensch so viel in wapen nit gethun mocht. (II 770,20-22; M VI 170)

Dieser Vergleich wirft, auch wenn er hier zunächst aus der Perspektive der Feinde gezogen wird, die Schatten der Gralsqueste und ihres veränderten Wertsystems voraus, denn Lancelots Stärke und sein aus dem Zorn motivierter Einsatz im Gefecht werden hier erstmals nicht bewundert, sondern als teuflisch verurteilt.¹⁹³

zu drohen und so eine Sicherheitsleistung zu erzwingen. Dies zeigt erneut, daß die Typisierungen des Textes über Einzelsituationen hinweggreifen und Formulierungsmuster liefern, die je nach Kontext eingesetzt werden können.

¹⁹²Vgl. zu dieser Technik und ihrer Verwendung in der Versepiik Schäfer-Maulbetsch, Studien zur Entwicklung des mittelhochdeutschen Epos, S. 137-159 und S. 216-252; Bumke, Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit, S. 65-81.

¹⁹³Üblicherweise deutet die besondere Stärke eines Einzelkämpfers den Sieg seiner Seite voraus; vgl. Schäfer-Maulbetsch, Studien zur Entwicklung des mittelhochdeutschen Epos, S. 240. Schon in II 281,22 wird Lancelot mit dem Teufel verglichen: "... es ist ein ritter, fürt wiß wapen und ist ein tufel"; in diesem Fall drückt sich so die Furcht vor der Unbarmherzigkeit aus, mit der Lancelot seine Gegner nicht nur besiegt, sondern auch tötet. Später dient der Vergleich außerdem als Ausdruck der Bewunderung für übermenschliche Kräfte: "und sprach yn nit

Auch daraus, daß die Kämpfenden den Schild beiseitewerfen und mit beiden Händen zum Schwerthieb ansetzten, läßt sich auf Kampfwut schließen, denn diese Gebärde wird auch in der Heldenepik oft zu diesem Zweck verwendet.¹⁹⁴ Im ‘Prosa-Lancelot’ tritt sie gehäuft in den Schlachtszenen, also außerhalb der höfischen Sphäre auf, und zwar sowohl in den Schilderungen des Krieges in Flandern als auch in der letzten Schlacht der ‘Mort Artus’.¹⁹⁵

Die Symptome der Kampfeslust sind schließlich auch am Körper der Kämpfer abzulesen, denn ihr inneres Feuer läßt das Gesicht sich erwärmen und die Augen wie Glut leuchten.¹⁹⁶ Wenn von Lancelot gesprochen wird, so übersetzt sich die metaphorische Redensart vom Feuer der Leidenschaft in physische Realität:

menschlich sundern tüfelisch syn” (II 795,25), als Parzival einen Ritter durch einen einzigen Schwerthieb von seinen Eisenketten befreit.

¹⁹⁴Vgl. Stoehr, *The War in Flanders*, S. 189.

¹⁹⁵II 733,6-8: “Da begunden sie groß streych um sich zu geben, sie ließen sie schilt und namen die schwert mit beyden henden.”; II 773,15f.: “Er nam syn schwert zu beyden henden und lieff Floren an mit großem zorn”; III 755,15-156,1: “Und Morderet der was so zornig da von das yn ducht das er ußer synen synnen faren solt. Da kerte er sich zu hern Ywan sunder schilt und nam das schwert zu beyden henden.” Eine Ausnahme ist II 454,4f., wo Bohort mit einem Riesen kämpft: “da warff er den schilt zur erden und nam syn schwert mit beyden henden”. Im ersten Teil des Romans begegnet die Gebärde an drei Stellen auch im ritterlichen Turnierkampf; vgl. I 364,18f. (Hector und ein ungenannter Ritter); 388,1 (Hector und Margenor); 398,18 (Hector); 635,1 (Meleagent). Die Mehrzahl der Belege entstammt aber auch im ersten Teil der Schilderung solcher Zweikämpfe, in denen um eine Entscheidung auf Leben und Tod gefochten wird; vgl. I 58,17f. (Lionel und Dorins); I 66,1f. (Lambegus und Claudas); I 81,16 (Phariens und Lambegus); I 213,211f. (Ritter in der Dolorosen Garde); I 529,20 (Lancelot und der Ritter vom Tamelirde).

¹⁹⁶Lancelots großes Herz ist, ebensowas wie seine glühenden Augen, ein Zeichen seiner Tapferkeit; vgl. I 328,33f.: “da begunde im syn antlicz warmen und begunde im sin hercz wahsen”. Auf die Besonderheit seiner Physiognomie und Disposition generell wird bereits im Eingang der Erzählung aufmerksam gemacht. In der Dolorosen Garde schließlich kämpft Lancelot mit einem Gegner aus dem Reich des Übernatürlichen, der ebenfalls Zeichen der Aggression trägt: “anderhalb stund ein man, der was grúwlich, ... und ging im ein starcker flamme ußer der kelen, die augen und die zene luchten im als ein fuer.” (I 213,8-10)

und ritten wieder zuhauff mit den brusten und mit den heubten, das yn beiden das fuer uß den augen sprang. (I 582,13f.)¹⁹⁷

2.2.4 Kampfbeendigung

Wie der Gerichtszweikampf ist auch die Kapitulation ein Bereich, in dem die charakteristischen Gebärden rechtliche Bedeutung haben. Mit dem Halsschlag und dem Abreißen des schützenden Helmes wird nämlich dem unterlegenen Ritter nicht nur seine völlige Wehrlosigkeit demonstriert, sondern er wird vor die Wahl zwischen dem Tod oder der rechtsverbindlichen Unterwerfung gestellt.¹⁹⁸

¹⁹⁷In der französischen Vorlage ohne diese Metapher, vgl. M I 366f. Ähnlich auch II 512,15f.: Lancelot und Bohort schlagen Feuer aus den Helmen der Gegner.

¹⁹⁸Zur ‘deditio’ als Form der friedlichen Konfliktbeilegung Althoff, Genugtuung (“satisfaction”), S. 247-265.

Dabei leistet er zunächst verbal "Sicherheit", indem er sich bereiterklärt, alle Bedingungen des Siegers anzunehmen. Besiegelt wird dies mit einer Gebärde, wobei der Unterlegene dem Sieger sein Schwert ausliefert und sich damit, in Umkehrung der Ritterschlagszeremonie, in die Hand des Gegenübers gibt. Dem entspricht die reziproke Gebärde des Siegers, der sein Schwert in die Scheide steckt und damit friedliche Absichten und das Ende der Auseinandersetzung signalisiert.¹⁹⁹ Sinnfällig öffnen sich daher die Tore der Dolorosen Garde in genau dem Moment, als der letzte der zehn Ritter sein Schwert dem Sieger Lancelot aufgibt.²⁰⁰ Wie sehr in diesem rechtverbindlichen Akt allerdings Wort und Gebärde zusammengehören, beweist der Umstand, daß häufiger als in anderen Situationen die Gebärde nicht beschrieben wird, sondern nur aus der direkten Rede erschlossen werden kann: "

‘Seht hin myn schwert, ich geb es uch off als eim dem getrúwesten man der in der werlt lebett.’” (I 68,3-5)²⁰¹

Die Gebärde bedarf also dort, wo Ambiguität für den Besiegten lebensbedrohlich wäre, der Versicherung durch das Wort. Aus diesem Grund besteht Hestor, dessen Gegner Helm und Schwert bereits abgeworfen hat, trotzdem darauf, daß dieser seine Absicht in Wort und Gebärde unmißverständlich deutlich mache:

Und jhener warff das swert ußer der hant und det den helm abe. ‘Neyn’, sprach Hestor, ‘diß enhilffet uch nit, ir engebet uch dann gefangen.’ (I 364,22-24; M VIII 250)

Daß diese Vorsichtsmaßnahme durchaus berechtigt ist, erweist sich unmittelbar darauf, da sein Gegner mit Ausflüchten die Kapitulation zu verhindern sucht und Hestors Bedingungen erst nach einem weiteren Kampfgang annimmt. Nicht die pragmatische

¹⁹⁹An den stark schematisierten Formulierungen dieses Ablaufes läßt sich erneut der Unterschied in den Übersetzungen der einzelnen Romanteile dokumentieren: Während im ersten Teil ausnahmslos das Verb "stoßen" verwendet wird, heißt es im zweiten Teil in der Regel "stechen" (Ausnahmen sind II 773,26f.: "er stieß"; 461,16 und 641,7f.: "er stackt"), im dritten dagegen "stecken" ("er stackt").

²⁰⁰I 164,1f. Allerdings beendet diese Gebärde nur die erste Etappe einer Aventurenkette, die sich innerhalb der Dolorosen Garde fortsetzt.

²⁰¹Vgl. I 164,1f.: "Seht hien myn schwert off, ich sicher uch gefengniß."; 365,28; 389,24f.; II 107,14; 310,8-10; 514,13f.; 621,15f. In indirekter Rede stehen Schwertübergabe und Sicherheitsversprechen in I 389,23f.

Aufgabe der Waffen, sondern allein die in Wort und Gebärde vollzogene Unterwerfung sind rechtsgültige Mittel, den Kampf zu beenden.

Wenn dagegen der Herzog von Clarence nach einem heftigen Kampf die Waffen seines Gegners entgegennimmt, so entbehrt diese Szene wegen der Diskrepanz zwischen ritterlicher Gebärde und unritterlichem Kampfverhalten nicht der Komik:

Da floh der ander, und der herczog volget im nach und ervolget yn; da gab er im den kolben uff und bat im gnade. (I 560,26f.; M I 226f.)

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie sehr der besiegte Lambegus noch im Vollzug der notwendigen Unterwerfungsgebärden seine Unabhängigkeit beweist, wenn er sich König Claudas schweigend, ohne ein Wort der Anerkennung, als Geisel unterstellt und dabei sein Schwert nicht etwa in die Hand des Königs aufgibt, sondern es in einer an Vercingetorix gemahnenden Geste zu Boden schleudert:

Er stuntt offrecht vor im und sprach ein wort nicht. Er raufft syn schwert und wúschet es mit synem geren. Er súffctz sere und warff es fure off ghene erden. Er det synen helm abe und warff yn nyder by das swert, also dete er synen schilt. (I 108,1-4; M VII 224)²⁰²

Lambegus unterstreicht damit, daß seine freiwillige Auslieferung als Geisel ihn dem scheinbar mächtigeren König innerlich überlegen macht, und er verweigert konsequent den körperlichen Ausdruck der Unterordnung, indem er steht und nicht etwa kniet. Die Gebärde der Unterwerfung wird damit zu einem Dokument der unabhängigen Selbstachtung, die sich nicht aus äußeren Machtverhältnissen speist und sogar dem König Claudas Respekt abnötigt. Allerdings wird dieser moralische Triumph über militärische Stärke nicht ohne inneres Bedauern errungen, wie der Seufzer des Lambegus andeutet.

Freiwillige Kapitulationen haben aber auch an ganz anderer Stelle ihren Platz, wenn es darum geht, einen Zweikampf zu beenden, bei dem sich Freunde oder

²⁰²Was im Deutschen nur implizit ist, wird im französischen Text ausdrücklich festgehalten: Lambegus verweigert den für diese Szene üblichen Kniefall: "Lambegus vient devant Claudas et si ne s'ajenoilla pas" (M VII 224).

Verwandte gegenüberstehen.²⁰³ Ein Beispiel ist die Begegnung zwischen Bohort und Ywein, wobei beide zum Zeitpunkt des Kampfes Mitglieder der Artusrunde sind:

Als Bohort verstund das es myn herre Ywann was, dete er syn schwert ab und bot es im zu geben. (II 321,17f.; M IV 240)

Die Erkennensszene, welche dieser Kapitulation vorausgeht, unterstreicht die geänderte Funktion des Kampfes, weil es in diesem Fall nicht mehr darum geht, den Überlegenen zu ermitteln und eine Aventurekette durch den Sieg des erfolgreichen Protagonisten zu krönen. Erzählerisches Ziel ist es vielmehr, die vermeintlichen Gegner zueinanderzuführen und ihre Beziehung zueinander zu enthüllen. Daher mündet die Kapitulation auch nicht in ein Aushandeln der genauen Unterwerfungsbedingungen; beide Ritter bekunden vielmehr ihre im Kampf bestätigte Zusammengehörigkeit:

Sie deten ir helm abe und enboten einander groß ere, als die ghene die sich sere lieb hatten, und saczten sich in das grüne graß mit einander zu reden. (II 321,22-24; M IV 240)

Die scheinbare Unterwerfung unterstreicht daher, daß sich in Wirklichkeit einander Gleichrangige gegenüberstehen, obwohl sie erst im Kampf ihre Zusammengehörigkeit erkennen. Kampf und Kampfverhalten, so lassen diese Szenen erschließen, gehören ebenso unverbrüchlich zur Identität eines Ritters wie das Bewußtsein davon, innerhalb komplexer sozialer Bindungen von Freundschaft und Verwandtschaft zu leben, die in solchen Begegnungen aktiviert werden.

Besonders wichtig wird die Frage der Identität und des Erkennens immer dann, wenn Lancelot im Rahmen einer Suche auf Ritter der Artusrunde trifft. Im "Sorglichen Wald", wo Bohort durch die Regeln der Aventure verpflichtet ist, jeden Herausforderer zu attackieren, so daß auf diese Weise bereits vierzig Ritter getötet und vierzehn Artusritter gefangengesetzt worden sind, geraten die Verwandten Bohort und Lancelot aneinander. Der unentscheidbare Kampf führt zur gegenseitigen Namensnennung und zum Erkennen, weswegen Lancelot sein Schwert aufgibt. Bohort dagegen

²⁰³Zur Funktion solcher Kämpfe gegen Freunde und Verwandte innerhalb der Erzählung vgl. Harms, Der Kampf mit dem Freunde oder Verwandten in der deutschen Literatur, S.179-201.

wolt im zuzuß gevallen syn; das Lancelot nit haben wolt. (II 514,17f.; M V 106)

Beide Verwandte vollführen also in dieser Szene Gebärden der Unterwerfung, so daß auch auf der Ebene der Gesten ihre Gleichrangigkeit hervorgehoben wird.

Nur wenig später beleuchtet ein anderer Kampfausgang, wie sehr sich Lancelots Situation in der Zwischenzeit verändert hat. Als Hestor und Parzival auf ihrer Suche nach Lancelot auf die Insel Corbenic gelangen, kommt es zum Zweikampf zwischen Parzival und Lancelot, in dem keiner den anderen besiegen kann. Als Lancelot daher den Namen seines Gegners erfragt und erfährt,

da warff er den schilt zur erden, er nam zyn schwert und knyet fur yn nyeder und sprach: 'Herre ritter, ich ergeb mich uch und halt mich überwunden ...', ... und gab syn schwert Parceval und alle syn wapen und weynt darzu bermelichen. (II 825,25-826,2; M VI 239)

Die Szene beschreibt alle Gebärden einer Unterwerfung, vom Knien bis zur Aufgabe des Schwertes. Diese Unterwerfung ist aus zwei Gründen bedeutsam. Erstens erweist sich Lancelot gegenüber Parzival, dem späteren Gralsritter, als moralisch, wenn auch hier noch nicht physisch unterlegen; er ist nicht länger "der best ritter von der welt".²⁰⁴ Folgerichtig werden an dieser Stelle Parzival und Hestor dazu ausersehen, Lancelots Sohn Galaad zur ritterlichen Erziehung in die Abtei bei Camelot zu geleiten. Doch nicht nur im Hinblick auf den Gral und seine für ihn unerfüllbaren Reinheitsanforderungen ist Lancelot der Unterlegene; bedroht ist er im Kern seiner Existenz außerdem dadurch, daß Ginover ihn in eifersüchtigem Zorn vom Hof verbannt hat. Aus diesem Grund bleibt für Lancelot das Ende der langwährenden Suche ein Anlaß zur Klage, da für ihn nicht die Wiedereinbindung in die Artusrunde, sondern allein sein Verhältnis zu Ginover lebensbestimmend ist. Zur Freude angesichts der Vereinigung mit den Freunden ist er erst in der Lage, als Hestor und Parzival ihm die Versöhnungsbotschaft der Königin überbringen, was bedeutet, daß Freundschaft und Gemeinschaft der Tafelrunde keinen Eigenwert haben, sondern allein aufgrund der

²⁰⁴ Aus der reinen Kampfschilderung wird damit ein Indiz für das typologische Verhältnis, in dem Lancelot innerhalb der Gralsqueste zu seinem Sohn Galaad steht. Auf solche Tendenzen der Bearbeitung verweist anlässlich der Kampfdarstellungen bei Hartmann im Vergleich zu seiner Vorlage Chrestien der Aufsatz von Wolf, Die 'Adaptation courtoise'. Kritische Anmerkungen zu einem neuen Dogma, S. 267.

Beziehung zu Ginover zählen. Auch Szenen wie das einen Konflikt beendende Erkennen im Kampf, die üblicherweise innerhalb des Genres der Identitätsstiftung des Helden gelten und ihn in seinem Beziehungsgeflecht zu anderen Rittern definieren, sind im Falle Lancelots nicht auf die Gemeinschaft, sondern allein auf die Person der Geliebten bezogen.

2.2.5 Gerichtszweikampf

Besondere Gewohnheiten gelten im gerichtlichen Zweikampf. Dennoch soll er hier als Kampf- und nicht als Rechtssituation behandelt werden, da dies dem Gesamttablauf der Szenen besser gerecht wird; es handelt sich, trotz besonderer Einzelregeln, im Wesentlichen um eine Kampfszene. Hier sollen daher die charakteristischen Unterschiede zu den übrigen Kampfdarstellungen hervorgehoben werden.

Den gerichtlichen Zweikampf, mit dessen Hilfe eine Streitigkeit zwischen zwei Parteien verbindlich entschieden werden kann,²⁰⁵ fordern die Kontrahenten mit der Übergabe des Handschuhs.²⁰⁶ Während üblicherweise jedoch der Handschuh dem Gegner überreicht oder auch ihm entgegengeschleudert wird, nimmt ihn im 'Prosa-Lancelot' regelmäßig der Herrscher entgegen, in dessen Jurisdiktion der Zweikampf

²⁰⁵Zum historischen Hintergrund und der kritischen Haltung von Kirche und Staat zur Duellpraxis vgl. Harvey, Moriz von Craϕn and the Chivalric World, S. 112-258; Holzhauser, Der gerichtliche Zweikampf, S. 263-283.

²⁰⁶Der Handschuh repräsentiert in Rechtsgebärden gelegentlich die Hand; vgl. Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, Bd. I, Sp. 1975. Der Text verwendet an zwei Stellen andere Begrifflichkeit, wenn er die Übergabe von "pand" und "zoll" beschreibt. Dennoch dürfte in diesen abstrakten Begriffen derselbe konkrete Gegenstand zu vermuten sein - die Bedeutung des Geste des Überreichens bleibt jedenfalls unverändert; vgl. II 496,19f.: "Herre, hie ist die focht myn zolle das der ritter mynen bruder mortlichen und verreterlichen erdöt hat!"; II 496,21: "Der konig nam die pend von yn beyden."

ausgetragen wird. Der Erzähler erläutert in diesem Fall die genaue Bedeutung der Gebärde:

So vil sprach er im zu das ir ytwiedder synen hantschuch gab Claudas in syn hant zu eim urkund das sie beyd fechten wolten. (I 11,17f.; M VII 21)²⁰⁷

Phariens dagegen bekundet mit der Übergabe des Handschuhs an Claudas nicht nur die Annahme der Herausforderung, sondern auch seine Bereitschaft, selbst zu kämpfen und nicht etwa seinen Neffen Lambegus für sich eintreten zu lassen.²⁰⁸

Nach der Rückgabe der Königin Ginover versucht König Artus, den von Gawan geforderten Zweikampf mit Lancelot dadurch zu verhindern, daß er die Annahme des Fehdehandschuhs verweigert:

Aber der konig versagt zu beyden syten die hentschuch und sprach, der kampff solt nit vorsich gan in der wise. (III 618,2-4)

Obwohl Artus damit die Rolle des Souveräns für sich beansprucht, gegen dessen Entscheidung sich die Betroffenen nicht auflehnen können, erweist gerade dieser Versuch seine Machtlosigkeit. Seine Entscheidung, Lancelot kampflos des Landes zu verweisen, kann nämlich weder das von Gawan begehrte Duell verhindern noch den Frieden sichern; mit der Verlagerung des Konflikts von Logres nach Gaunes erhält im Gegenteil sogar Mordred die entscheidende Möglichkeit, sich der Herrschaft zu bemächtigen.²⁰⁹

Für einen Gerichtszweikampf wird das Kampffeld streng abgesteckt, und den so markierten Kreis darf niemand unbefugt betreten, solange der Kampf währt.²¹⁰ Zum Zeichen, daß Lancelot ihre Rechtsansprüche verteidigt, führt Ginover selbst ihn in den so abgesteckten Kreis hinein:

²⁰⁷Im französischen Text ohne die Auslegung der Gebärde: “Tant lor dist Claudas que il ont ambedoi donné lor gages en sa main.” (M VII 21).

²⁰⁸Vgl. I 24,19f.

²⁰⁹Der Zweikampf zwischen Gawan und Lancelot findet wenig später vor der besetzten Stadt Gaunes statt und besiegelt damit die Niederlage des Königs. Artus hat angesichts des unabwendbaren Kampfes hier keine Wahl mehr und muß gegen seinen erklärten Willen die Handschuhe der Kontrahenten entgegennehmen; vgl. III 668,9f. und 668,17f.

²¹⁰Vgl. II 496,22f.: “und beschied sehsundzwenczig ritter, die byderbsten in sym hof, das sie das felt verwarensolten.”

Da nam sie yren ritter und saczte yn in den kreyß. (III 528,8f.)

Auch König Artus führt beim Duell vor Gaune seinen Verwandten und Vertreter Gawan an der rechten Hand in den markierten Kreis.²¹¹ Der weitere Ablauf von Gerichtszweikämpfen entspricht den sonstigen Kampfszenen genau: auf das Lanzenstechen zu Pferd folgt ein Schwertkampf, der in einen Ringkampf übergehen kann und in der Kapitulation endet.

2.2.6 Kampf gegen unritterliche Gegner

Die Konventionen des ritterlichen Zweikampfes sind in Brechungen auch dort noch als Werthorizont spürbar, wo sie von einem Kämpfer bewußt oder unbewußt verletzt werden. In diesem Fall dient die wissentlich begangene oder vom Erzähler hervorgehobene Regelverletzung dazu, Aussagen über die Person zu machen, der sie unterlaufen.

Einerseits wird die besondere Qualität der Artusritter dadurch hervorgehoben, daß sie sich erfolgreich solchen Gegnern widersetzen, von denen ritterliches Verhalten nicht erwartet werden kann, da sie einer anderen Welt angehören. Die Wirkung solcher Riesen- oder Zwergenkämpfe wird durch einen dramatischen Kontrast erzeugt, denn sie unterscheiden sich im Verlauf nicht von sonstigen ritterlichen Zweikämpfen, wohl aber in der Ausstattung der Gegner. Nicht nur die Gestalt, sondern oft auch die Aggressivität der Angreifer ist ins Überdimensionale gesteigert, so daß der Riese Madint etwa sich zwar wie ein Ritter für den bevorstehenden Kampf von seinen Dienern wappnen läßt, zu diesem Zweck aber nicht Schwert und Lanze trägt, sondern eine Streitaxt und einen eisernen Kolben.²¹² Auch seine Handhabung dieser Waffen ist unritterlich, denn er

²¹¹III 673,5f.: “Und der konig nam hern Gawin mit der hant zu der rechten syten und furt yn in den kreyß.” Während der französische Text jedoch parallel dazu erwähnt, daß Lancelot von König Bohort in den Ring geleitet werde, bleibt dieser Hinweis in P unübersetzt.

²¹²II 337,13-15: “Er nam die sattelschel und hing ein strydaxt daran wol schnydende und nam in syn hant ein großen sweren ysennyn kolben.”

macht es sich zur Gewohnheit, die abgeschlagenen Köpfe seiner Opfer an den Haaren am Sattel zu befestigen.²¹³

Trotz der solcherart ins Spiel gebrachten übernatürlichen Kräfte sind Riesenkämpfe für Ritter wie Lancelot und Bohort kein Hindernis; sie bestehen sie im Gegenteil genauso erfolgreich wie ritterliche Zweikämpfe. An Stelle der Sicherheitsleistung, wie sie von einem Ritter gefordert würde, steht allerdings in solchen Kämpfen ausnahmslos die Tötung der besiegten Gegner, die durch ihr eigenes Verhalten zu erkennen gegeben hatten, daß sie selbst nicht nach ritterlichen oder allein menschlichen Kategorien handeln. Wenn Bohorts riesenhafter Kontrahent im Kampf Schwert und Schild zu Boden wirft, so ist das weder eine Gebärde der Unterwerfung noch ein Symptom körperlicher Schwäche, sondern Zeichen seiner unbändigen, durch eine Verwundung noch angestachelten Aggressivität, die alle Formen sprengt:

Der stryt wert lang zytt, so daß Bohort zornig wart und lieff den riesen ane und traff yn also das er im die nase mit dem kinbacken verschneydt, das man im die zene unden und oben sah. Und als er sich so verwunt fülte, da ward er rasen von großem unmüt und smerczen, das er sin schwert und schilt zur erden warff Bohort zu begriffen mit den armen. (II 453,24-454,4; M V 22f.)

Bohorts gewaltiger Streich gegen den Gegner beweist, daß er über angemessene Kräfte verfügt, doch der Kontrast zwischen überdimensionierter Aggressivität und höfischer Ritterlichkeit unterstreicht die Überlegenheit Bohorts, der nicht nur den Sieg davonträgt, sondern dadurch vor allem zum Befreier all derjenigen Leute wird, welche der Riese zuvor bedroht hatte.

Die offensichtliche Diskrepanz zwischen einer Gebärde höfischer Unterwerfung und den dafür völlig unangemessenen Waffen kann daher auch komische Wirkung haben, wenn etwa ein Riese sich dem Herzog von Clarence unterwirft, indem er ihm seine mit Nägeln beschlagene Keule aufgibt.²¹⁴ Gemessen am Umfang des Romans sind solche komischen Szenen allerdings sehr selten.

²¹³Vgl. Kap. 2.3 "Recht": Die Geste bedeutet für seine Opfer eine Erniedrigung und Schmähung bis über den Tod hinaus, da das Schleifen an den Haaren als Zeichen der entehrenden Schande gilt.

²¹⁴I 560,26f.

Wie sich aus den Regelverletzungen ersehen läßt, ist eine der wesentlichen Prämissen des ritterlichen Zweikampfes die prinzipielle Gleichrangigkeit der Kontrahenten. Aus diesem Grund verbietet sich ein Kampf gegen nicht standesgemäße Gegner, wenn diese sich nicht wehren können. Der regelrechte Ablauf des Kampfes ist zur Bewahrung der Ritterlichkeit in solchen Situationen ebenso wichtig wie der Ausgang. Wenn daher ein Artusritter wie Mordred wissentlich einen unbewaffneten Gegner angreift, so verstößt er gegen die Grundsätze, auf denen ritterliche Gemeinschaft beruht, und enthüllt die Fragwürdigkeit seiner eigenen Position. Der drohende Zerfall der Artusgesellschaft und ihre Bedrohung von innen deuten sich in solchen Zeichen der Dekadenz bereits an.

Ausdruck einer schweren Krise ist es daher auch, wenn Lancelot in mehr als einer Situation - allerdings aus je verschiedenen Gründen - sein Schwert gegen eine Frau erhebt.²¹⁵ Lancelot droht der Burgherrin, in deren Gefängnis König Artus durch die List einer sächsischen Zauberin geraten ist, er werde sie erschlagen. Diese von allen Beteiligten als unerhört empfundenen Situation wird durch eine Reihe ungewöhnlicher Gebärden erläutert, die nicht aus der Sphäre des Kampfes stammen. Lancelots Vorgehen, für das es keinen Präzedenzfall gibt, unterstreicht die Ungeheuerlichkeit des solcherart geahndeten Verbrechens. Er ergreift die Zauberin bei den Haaren, womit er sie entehrt, und droht ihr für den Fall, daß sie die Burg nicht aufgibt, mit dem Tod:

‘So muß ich thun’, sprach er, ‘das nie kein ritter me gedete, und det als er ir das heubt abe wolt slagen. ‘Gnad, edel ritter!’ sprach sie und warff die hende gein dem schwert. (I 478,14-16; M VIII 479f.)

Die Gebärde der Frau schlägt dabei die Verbindung zu einer anderen Situation, auch sie ohne Vorbild im Rest der Erzählung: Als Lancelot entdeckt, daß man ihm die Tochter des Königs Pelles für Ginover ausgegeben und ihn zu einer gemeinsamen Nacht mit ihr verleitet hat, will er sie im Zorn mit dem Schwert erschlagen, worauf sie ihn um Gnade bittet:

Da hub er syn schwert hoch off zoberg sie zu erschlagen. Und sie hatt so groß forcht zu sterben und bat yn gnad mit zusammen geleyten henden. (II 298,12f.; M IV 212)

²¹⁵In der französischen Vorlage ohne direkten Dialog, allein mit der Drohgebärde: “...et il hance l’espee et fait semblant qu’il il voille trencher, et elle crie merci et dist que la tour li frea delivrer.” (M VIII 479f.)

Lancelots Reaktion zeigt seine zwiespältigen Empfindungen, denn er erkennt die große Schönheit der Frau und weiß, daß ihm sowohl seine eigene Ritterlichkeit wie auch ihre adelige Stellung es ihm gebieten, sie zu verschonene. Andererseits aber sieht er in ihr die Ursache dafür, daß er sein Treueversprechen gegen Ginover gebrochen hat, wofür er ihr wie auch sich selbst den Tod wünscht. Die Verstrickungen, in die ihn die Liebe zu Ginover zieht, lassen ihn in genau dem Augenblick alle ritterlichen Werte vergessen, wo er seine Existenz als Ginovers Geliebter bedroht sieht.

2.3 Recht

Innerhalb des Prosazyklus spielen Rechtsgebärden eine wichtige, wenn auch oft unscheinbare Rolle, denn an ihnen läßt sich nachweisen, in welcher Weise außerliterarisch bezeugte Konventionen in den Text Eingang finden.²¹⁶ Wie für jede Adelsgesellschaft ist auch für die Artusrunde die Tugend der herrscherlichen Gerechtigkeit normsetzende Instanz für alle anderen, wobei im ‘Prosa-Lancelot’ auffällt, wie sehr König Artus um Gerechtigkeit bemüht ist, wie oft aber andererseits solche Bestrebungen gerade in ihr Gegenteil umschlagen.²¹⁷ Sein Scheitern verweist darauf, daß innerhalb der Tafelrunde die Erkenntnisfähigkeit für das, was Recht oder Unrecht ist, nicht mehr selbstverständlich vorausgesetzt werden kann.²¹⁸

2.3.1 Eide und Schwüre

Ihre auffälligste Manifestation erleben rechtliche Bräuche in Eidesformeln und Schwüren, von denen die Romanhandlung durchzogen ist.²¹⁹ Während die Rechtshandbücher unterschiedliche Gebärden kennen, die eine Eidesformel begleiten

²¹⁶Das Verhältnis zwischen literarischer Fiktion und außerliterarischer Praxis untersucht Schmidt-Wiegand, *Kriemhilds Rache. Zu Funktion und Wirkung des Rechts im Nibelungenlied*, S. 371-387.

²¹⁷Kennedy, *Social and Political Ideas in the French Prose ‘Lancelot’*, S. 90-106, weist nach, wie präzise der erste Teil des Romans zeitgenössische Debatten über das Verhältnis zwischen Herrscher und Vasallen reflektiert. Gerade die Episoden, in denen Kritik an König Artus geübt wird, erlauben es, die Position des niederen Adels in diesem Rangstreit zu artikulieren.

²¹⁸Freytag, *Mundus fallax*, S. 171-187, sieht den Roman darin von rechtstheologischen Diskussionen der Zeit beeinflusst, und konstatiert “Bezugnahme auf geistliches Rechtsdenken, das weltliche Rechtspraxis seit langem kritisiert.” Anders Kennedy, *Social and Political Ideas*, S. 90-106, die auf adelsinterne Positionen und Kritik weltlicher Instanzen verweist..

²¹⁹Zur Verwendung von Eiden und Schwüren im französischen ‘Prosa-Lancelot’ vgl. Jefferson, *Oaths, Vows and Promises*.

können,²²⁰ werden Eide im ‘Prosa- Lancelot’ in der Regel “off die heiligen” abgelegt, das heißt indem Reliquien mit der Hand berührt werden oder aber, wenn kein Reliquiar verfügbar ist, indem die Hand in Richtung einer Kapelle oder Kirche ausgestreckt wird, deren Altar in der Regel Reliquien birgt.²²¹ Obwohl die rechtliche Bedeutung des geleisteten Eides sehr unterschiedlich sein kann und vom feierlichen Versprechen bis zum Sucheid reicht, variiert jedoch die Darstellung der Gebärden nicht, sondern ist im Gegenteil zur unveränderlichen Formel erstarrt, so daß der Wortlaut des Eides stärker in den Vordergrund rückt.

Bestimmend für die Struktur des Textes sind die Sucheide, in denen die Artusritter feierlich geloben, erst nach dem Erreichen eines bestimmten Zieles oder nach Beendigung der eingeleiteten Suche an den Artushof zurückzukehren:

Die [gewonheit] was also, das kein ritter uß des konig Artus hof fure, er must zum ersten schwern off den heiligen, das er alles das seyde das im geschehe als ferre ale es im gedechte, es were syn later oder syn ere. Schw#r ers nicht so er hinweg fure, so must er schwern so er herwiedder kam, man glaubt es im anders nit des er geseyt. (I 255,9-13)

Auf diese Weise unterstreicht die Schwurgebärde, die den Beginn einer solchen Suche markiert, daß im ‘Prosa-Lancelot’ nicht die von außen an die Ritter herangetragenen Aventiuren, sondern vielmehr die in der Artusrunde initiierten Sucheritte den Handlungsverlauf bestimmen.²²²

²²⁰Vgl. von Amira, Die Handgebärde in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, S. 228 und S. 257f.; HRG, Bd. I, Sp. 861-863 und Sp. 866-870; Jefferson, Oaths, Vows and Promises, S. 28-38.

²²¹Vgl. I 10,15f.; 23,32f.; 25,18f.; 27,33f.; 28,26-28; 33,12f.; 33,19; 44,28; 72,10f.; 87,35f.; 88,6f.; 98,20f.; 103,23f.; 104,4; 107,4f.; 109,22; 127,2f.; 134,5f.; 149,29; 184,3; 184,8f.; 185,35; 212,15f.; 233,25f.; 255,8-24; 345,14-17; 348,6; 366,13-17; 372,25f.; 381,15; 415,9f.; 415,16f.; 489,32; 500,10-13; 511,19f.; 511,22f.; 523,8f.; 552,22f.; 576,26; 638,18f.; 640,28-31; II 158,28f.; 187,13; 198,14f.; 332,19f.; 416,11f.; 434,8; 434,15f.; 436,10f.; 560,9; 576,15f.; 629,12; 667,2f.; III 28,16f.; 29,2f.; 64,20; 78,5f.; 527,14; 629,12; 650,10f.; 650,13-15.

²²²Vgl. zum Strukturmerkmal der Suche Ohly, Die Suche in Dichtungen des Mittelalters, S. 171 und S.185; Ruberg, Die Suche im Prosa-Lancelot, S. 122-157.

Wie eine solche den Eid begleitende Handgebärde aussieht, wird an keiner Stelle näher erläutert.²²³ Das Herbeibringen der Reliquien dagegen wird gelegentlich szenisch ausgestaltet:

Da det man dem schriber die heiligen bringen da man pflag off zu schweren in dem hoff. (III 28,26f.)

Während jedoch die gesamte gebärdenhaltige Situation oft in der Formel des “off die heiligen schweren” zusammengezogen wird, markieren die ausführlicher geschilderten Szenen einen für den Handlungsverlauf maßgeblichen Einschnitt. So wird zum Beispiel nicht nur die erste Lancelotsuche, sondern auch die damit kontrastierende Parallele, Hectors Suche nach Gawan, mit einer feierlichen Eidesleistung eingeleitet, bei der die Schwörenden vor dem Reliquienschrein niederknien und ihren Eid ablegen.²²⁴ Gawan reckt in der letzten Lancelotsuche mit großer Geste seinen Arm zum Fenster heraus und deutet so auf die in der Nähe liegende Kapelle,²²⁵ doch obwohl die ausführliche Schilderung der Gebärde zur Dramatik der Szene trägt, ist es der unvorsichtig gewählte Wortlaut seines Sucheides, der die weitere Handlung beeinflusst und auf den die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Gebärden dienen als dramatischer Akzent, sind aber in sich nicht sinntragend, da hier, wie schon in den Begrüßungs- und Empfangsszenen, der Konflikt durch Worte und nicht primär durch die Gebärden ausgelöst wird. Dies gilt besonders auch für die Motivparallele, in der Galaad mit einem Eid die Gralssuche einleitet:

Da rieff man Galaat, und der kam und knúwete nyder vor die heiligen und schwur als ein getruwer ritter das er jar und tag und noch men, ob es not thete, nummer zu hof kumen solt, er wúst dann sicher warheit von dem heiligen gral, obe es mócht sin oder nit in keyn wise. Darnach schwur Lanczelot sölchen eyd als Galaad hatt geschwurn, und darnach myn herre her Gawin und Parczifal und Bohort und Leonel und Ylays der Schöne. (III 29,2-8)

²²³ Auch in den Rechtsquellen ist die auszuführende Handgebärde nicht immer eindeutig definiert; zu den verschiedenen Varianten vgl. von Künßberg, Schwurgebärde und Schwurfingerdeutung, S. 21; von Amira, Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, S. 257.

²²⁴ I 255,8-24 (Lancelot-Suche) und I 345,17-23 (Gawan-Suche). Zur Frage, ob dabei nach geltendem Rechtbrauch alle Beteiligten die Reliquien berühren müssen oder ob die Gebärde eines Stellvertreters ausreicht, vgl. K. von Amira, Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, S. 258.

²²⁵ III 78,5f.

Was innerhalb der weltlichen Artusrunde jedoch zu einem Ritual erstarrt, in dem sich in der Reihenfolge der Eidesleistung auch eine Rangfolge der Ritter abzeichnet, verliert in der Welt des Grals seinen Sinn, so daß es nach diesem Sucheid in der 'Queste' keine weiteren Eidesleistungen gibt.²²⁶ Angesichts der auch im Artuskontext geforderten unbedingten Wahrhaftigkeit der Berichterstattung ist damit allerdings wohl weniger eine Kritik an zu leichtfertigen Schwüren intendiert als vielmehr der Hinweis darauf, daß in dieser Gralssuche die Artusrunde an die Grenzen ihrer Macht gerät. Mit Ausnahme von Parzival und Bohort wird keiner der Artusritter erfolgreich zurückkehren; es gibt für sie nicht einmal mehr Aventiuren zu bestehen, über die berichtet werden könnte.

Wie in den Versepen ist auch im 'Prosa-Lancelot' der genaue Wortlaut maßgeblich für Eide, die vor einem gerichtlichen Zweikampf von beiden Seiten abgelegt werden. Auch hier ist, wie in den Sucheiden, Wahrheitsfindung der intendierte Zweck der Eidesleistung; doch auch hier kann die Formulierung diesen Zweck untergraben. Lancelot zum Beispiel schwört vor dem Kampf gegen Meleagant nicht, daß die Blutflecke auf dem Laken der Königin tatsächlich durch Nasenbluten verursacht seien, sondern nur, daß Keie an ihrer Entstehung unschuldig sei, weswegen er im Zweikampf siegreich bleibt.²²⁷ Ebenso rettet er Ginover vor dem Vorwurf, einen Artusritter getötet zu haben, indem er in seinem Eid formuliert, sie habe niemandem wissentlich den vergifteten Apfel gereicht.²²⁸ Nicht die Gebärden sind hier bedeutsam, sondern vor allem die bewußt herbeigeführte Diskrepanz zwischen den objektiven Tatsachen, wie sie der Leser erkennen kann, und dem in der Eidesformel erweckten Anschein.

²²⁶Vgl. Freytag, *Mundus fallax*, S. 174, zu kirchlichen Vorbehalten gegen zu häufige Eidesleistung.

²²⁷I 640,29f.: "Da bracht man die heiligen, und Meleagant schwur, so im gott must helffen und die heiligen, das myn herre Key das blut uff der konigin bette bracht hett; und Lancelot schwur das des nit enwere, des wolt er yn selber thun jehen ee das ie scieden, man neme yn im dann mit gewalt." Die Parallelen zum Tristanroman und der Formulierung der Eide ist deutlich; vgl. Grubmüller, *Über den Beitrag des Gottesurteils*, S. 149f.

²²⁸III 527,8f.: "'Ich bin bereyt', sprach Lanczlot, 'zu bewysen das sie nye ungetruwekeit noch falscheit daran gedacht.'"

2.3.2 Ritterschlag

Auch in einer zweiten rechtswirksamen Situation, die das Leben der Artusritter bestimmt, ist der weitgehende Verzicht auf Gebärendarstellungen auffällig: Mit zwei Ausnahmen wird der Ritterschlag eines Knappen zwar erwähnt, aber nicht gebärdenhaft ausgestaltet. Während die Waffenallegorese der Frau von See dem jungen Lancelot ausführlich die über die Materialität hinausweisende Bedeutung der Ritterrüstung auslegt und ihm damit die zentralen Werte des Rittertums vermittelt, weisen die Beschreibungen der Zeremonie, in denen ein junger Mann als vollgültiger Ritter eingeführt wird, meist nur darauf hin, daß alles “nach gewonheit”, das heißt nach außerliterarisch verankerten und im Publikum als bekannt vorausgesetzten Gepflogenheiten vor sich gehe. Wohl aus diesem Grund wird gerade in diesen Passagen der geographische oder zeitliche Geltungsbereich der implizierten Gebräuche angegeben.²²⁹

Gegen diesen Hintergrund schematisch dargestellter, allgemein akzeptierter Konventionen, die mit scheinbar unveränderter Regelmäßigkeit ablaufen, heben sich allein zwei Ereignisse ab: Lancelots Ritterschlag am Artushof und die später ebenfalls dort vollzogene Einführung seines Sohnes Galaad. Was sonst automatischer Ablauf eines bei Figur und Leser gleichermaßen als bekannt vorausgesetzten Zeremoniells ist, wird bei Lancelots Eintreffen am Artushof plötzlich unterbrochen, so daß eine einzelnen Gebärde neue Signifikanz erhält. Lancelot verläßt den Artushof zu seiner ersten Aventure, noch bevor er sein Schwert entgegengenommen hat, und er legt großen Wert darauf, daß es ihm später von Ginover umgürtet wird. Ganz gegen die sonst üblichen Gepflogenheiten wird damit die Sonderrolle des Protagonisten von Anfang an demonstriert. Lancelot ist und bleibt ein Außenseiter, denn seine Erziehung zum musterhaften Ritter erfolgt außerhalb der höfischen Gesellschaft in der magischen Welt des Sees, und selbst im Moment scheinbarer Integration in die Artusgemeinschaft

²²⁹II 573,18-12: “als off die zitt inn der großen Brytanien gewonheit was”; III 51,10f.: “als es gewonlich ist zu der zitt”; vgl. Freytag, *Mundus fallax*, S. 185f.

bindet ihn die den Ritterschlag vollendende Gebärde der Schwertleite an Ginover und nicht etwa an die Zentralfigur König Artus.

Auch Galaad betritt die Artusrunde von außen, und wie sein Vater empfängt er die Schwertleite unter ungewöhnlichen Umständen, da er selbst sich sein Schwert verschafft, indem er es als einziger aus dem Stein zu ziehen vermag.²³⁰ Während Lancelot jedoch zumindest dem äußeren Anschein nach ein Mitglied der Artusrunde wird, erhält Galaad den Ritterschlag von seinem Vater Lancelot, den er damit aus seiner Position als bester Ritter der Welt verdrängt.

2.3.2 Krönung und Lehnsverleihung

An einigen Stellen lassen sich in den Beschreibungen zeremonieller Szaenen im ‘Prosa-Lancelot’ Spuren rechtlicher Praxis ausmachen, wie sie durch außerliterarische Quellen für die Zeit der französischen Vorlage dokumentiert sind. Dazu gehören die Insignien der Königswürde und deren öffentliches Zurschaustellen, so etwa das Tragen der Krone bei feierlichen Anlässen. Im Gegensatz zu König Artus, der sein Herrschertum anlässlich der großen Feste demonstriert,²³¹ verweigert Lancelot solche Würde nicht nur politisch-real dadurch, daß er sein erfolgreich zurückerobertes Erbe an Bohort, Lionel und Hector abtritt, sondern auch gebärdenhaft.²³² Um in verzauberten Wald den Bann

²³⁰III 15,12-14: “Da det er die hant an das schwert und zog es uß als lichtiglich als ob es nit enheffte, und nam die scheid und staches darinn und gürt es umb sich.”

231

II 660,24f.: “Er det synen rock ane und saczt syn kron off syn heubt und nam den guldin zepter in syn hant”; vgl. auch III 379,19; 626,7f. Zur Bedeutung der Krone als Herrschaftszeichen, das nicht allein Bestandteil der königlichen Rüstung ist, vgl. Hüpper, *Sikihelm chaisurlih und chunichelm. Ahd. Glossen zu dem Helm als herrschaftszeichen*, S. 298-301; Schmitt, *La raison des gestes*, S. 116-121.

²³²II 777,5-10: “Darnach sprach konig Artus zu Lancelot: ‘Nu ist es also das wir das konigrich von Gaune gewonnen hant. Darumb bitt ich uch kron zu tragen und konig zu werden zu dißen wyhenachten.’ Lancelot antwurt, er dets in keynen weg nit, wann er wolt Hector synen bruder konig zu Bonewig machen und Bohort zu

der zum Tanzen verurteilten Ritter und Damen zu lösen, ist es notwendig, daß Lancelot den Thronessel besteigt und sich dort krönen läßt als “der schönst und der best ritter dißer welt.”²³³ Sowie der Zauber zerbricht, wirft Lancelot die Krone von sich und verweigert die ihm angebotene Herrscherrolle.

Neben der Königskrönung ist die Lehnsnahme eine Situation, in der gesellschaftliche Hierarchien in Gebärdenform Ausdruck erhalten. Anders als der Ritterschlag ist das Zeremoniell der Lehnsnahme im ‘Prosa-Lancelot’ auch szenisch entfaltet, allerdings in charakteristisch einseitiger Weise. Obwohl das Lehnszeremoniell des Mittelalters in der Umarmung von Lehnsherr und Vasall die wechselseitige Verpflichtung unterstreicht,²³⁴ überwiegen im ‘Prosa-Lancelot’ die Gesten der Unterwerfung, mit denen der Vasall die Herrschaft seines Lehnsherrn anerkennt. Innerhalb des komplexen Zeremoniells ist es immer der Kniefall des Vasallen, der als einzige dargestellte Gebärde herausgelöst wird und so als Abbeviatur der Gesamtszene gilt; im Falle Hectors wird daraus sogar ein Fußkuß für König Artus.²³⁵

Gaune und Lyonel zu Gaule, des konig Artus gar willig was und zumal gern folgte.”

²³³II 361,17; die *Aventiure* bestätigt darin allerdings nicht nur Lancelots eigene Identität, sondern enthüllt ihm auch die Verfehlung seines Vaters, der die Verzauberung verursacht hatte.

²³⁴Vgl. zu diesem Aspekt des Lehnszeremoniells Le Goff, *Les gestes symboliques*, S. 690-707.

²³⁵II 777,12; diese Gebärde fehlt in Q. Der Zusammenhang dieser Stelle erinnert allerdings deutlich an die Problematik der Lehnstreue, denn König Ban hatte das Reich, mit dem Lancelots Halbbruder Hector belehnt wird, nur deswegen verloren, weil Artus als Lehnsherr es versäumt hatte, ihn vor seinen Angreifern zu schützen.

2.3.4 Beleidigung und Strafe

Obwohl es im Text gelegentlich Hinweise auf Rechtsprechung und Gerichtsbräuche gibt,²³⁶ überwiegen im ‘Prosa-Lancelot’ die Szenen, in denen Mißbrauch von Gewalt und die daraus resultierenden Strafen gezeigt werden: ein Sohn erhängt seinen eigenen Vater,²³⁷ einem Boten wird die Hand abgeschlagen.²³⁸ In beiden Fällen registriert der Erzähler die Entrüstung darüber, wie in solchen Gebärden die gewohnte Rechtsordnung verletzt werde, da unschuldige Opfer entehrt werden. Auch an anderer Stelle ist der Ausdruck von Ehre und Ehrverlust ein wichtiges Motiv; eine im Prosa-Lancelot mehrfach erwähnte, sonst ungewöhnliche Strafe ist offenbar das Schleifen am Schwanz eines Pferdes. Obwohl auf diese Weise eigentlich Personen gestraft und entehrt werden,²³⁹ kann die Erniedrigung auch zeichenhaft an den Insignien eines Ritters vorgenommen werden:

Das alt wip nam helm und swert und bant es zusammen, sie knupfft sie an yrs pferds schwanz und schleyfft sie durch den dreck und unreyn waßer. (II 326,6-8)

Vor allem die Fülle der verwendeten Gebärden von Schmähungen und Beleidigungen ist auffällig und läßt sich auf zweierlei Weise erklären. Einerseits dienen solche Beleidigungen der Handlungsmotivation, da sie ritterliche Intervention

²³⁶So wird zum Beispiel auf die Einhaltung von Fristen für die Urteilsverkündung verwiesen; vgl. III 550,15f.: “es ist nit recht noch gewonheit in dißem lande das man nach nonezytt urteil gebe.” Eine Anklage auf Verrat muß innerhalb einer festgesetzten Frist, nämlich noch vor der Vesperzeit desselben Tages, entschieden werden; ähnlich auch III 683,3-7; vgl. Freytag, *Mundus fallax*, S. 185f.

²³⁷II 592,18-22: “Aber ich sag uch furware das er ein der ungetruwet man was von der wert, das bewißt er wol uff dem tag da er sznen vatter hieng in dißem wald an eyenen baum, der zumal ein byderman was; das ein das grüselichst und erschrockenlichst ding ist das ich ye gesah oder gehort, das ein sun synen vatter hencken solt on alle schult.”

²³⁸II 336,18-337,5.

²³⁹II 301,21f.

herausfordern.²⁴⁰ Andererseits aber weisen sie auf die allmähliche Verschiebung von Normen hin, wie sie für den Bereich der ritterlichen Ehre im Zeichen des Grals stattfindet. Die Grenzen zwischen Ehre und Schande sind, da sich die Grundmaßstäbe der Bewertung verschieben, für die handelnden Figuren oft nicht mehr auf Anhieb erkennbar.

Unausweichlich wird dieser Konflikt für die Protagonisten in zahllosen Situationen, in denen wehrlose Personen - oft, aber nicht ausschließlich Frauen - gefangengenommen und mißhandelt werden, was Artusritter zu Hilfsaktionen auf den Plan ruft. Äußerste Schmach ist es dabei, wenn die Gefangenen entkleidet und geschlagen werden; die biblische Parallele ist dabei oft bis in den Wortlaut der Szene hin ausgearbeitet.²⁴¹ Während diese Rettungsaktionen in den Versepen jedoch weitgehend unbefragt als handlungsauslösende Momente erhalten bleiben, kommt es im 'Prosa-Lancelot' zu Normenkonflikten; so etwa, wenn Bohort entscheiden muß, ob er dem Hilferuf einer Dame folgen oder aber seinen eigenen Bruder verteidigen soll.²⁴² Für Bohort ist eine Lösung des Konfliktes nicht mehr nach ritterlichen Grundsätzen, sondern nur noch im Gebet möglich. In diesen Situationen wird im Verlauf der Gralssuche ein für die Aventurenfahrt konstitutives Handlungsmuster in Frage gestellt, denn nach den Regeln des Grals sind Entscheidungen aufgrund ritterlicher Verhaltensnormen allein nicht mehr angemessen.

²⁴⁰Vgl. Ruh, *Höfische Epik*, Bd. 1, S. 114, zum Prinzip des finalen Erzählens und der Handlungsmotivation durch externe Provokation.

²⁴¹Vgl. II 190,26-29; 266,7f. ("mit dornen ... schlagen"); 371,18f. ("mit geißeln"); 381,1-3; 386,11-14; 614,25; III 238,16-18.

²⁴²III 239,9-14: "da Bohort verstunt die die yn also hoch beschwure, da wart er als betrúbt das er nit wúst was er thun slt. Wann ließ er synen bruder dahien furen, die jhenen die yn furten dóten yn villicht, das er yne númmer me gesehe gesunt noch bierbe. 'Und helffe ich der jungfrauwen nit, so wirt ir magtum genummen, und also gewinnet sie schande umb synen willen.'"

2.4 Religion und Magie

Wenn hier zwei für modernes Verständnis grundverschiedene Bereiche in einem Kapitel zusammengefaßt werden, so deshalb, weil innerhalb der höfischen Welt oft nicht genau unterscheidbar ist, wie weit ursprünglich religiöse und liturgische Gebärden tatsächlich mit erkennbar christlichem Hintersinn eingesetzt werden. Gerade im Bereich solcher Gebärden, die Schutz vor Bedrohungen aus dem Bereich des Übernatürlichen versprechen sollen, scheint dieser Übergang fließend zu verlaufen. Für die höfische Gesellschaft und das weltliche Rittertum gelten der Besuch der Messe vor der Aventurefahrt oder das Bekreuzigen im Moment der Gefahr zu den rituell ausgeführten Gewohnheiten, ohne daß über ihre Bedeutung im spezifisch christlichen Sinne je reflektiert würde.

2.4.1 Gebetsgebärden

Im Rahmen der höfischen Gesellschaft ist das Gebet oft von Gebärden begleitet, die wie im höfischen Zeremoniell vor allem den Respekt vor der höherstehenden Autorität signalisieren. Die Körperhaltung dient dazu, den Rangunterschied und die Geste der Subordination bildhaft zu erfassen: Die Augen der Betenden sind zum Himmel erhoben,²⁴³ und wie zu einer Bitte werden Gott die Hände entgegengestreckt.²⁴⁴ Die

²⁴³I 12,33; 13,20; vgl. Ohm, Die Gebetsgebärde, S. 163-168, der Herkunft und Bedeutung dieser schon im alten Testament dokumentierten Gebetsgebärde beschreibt.

²⁴⁴I 280,10f.; 538,1; II 681,11f.; III 109,10; 127,19f.; 155,11; 177,13; 248,10; 264,4f.; 331,13f. (Empfang der Kommunion); 334,1f.; 381,2; 781,1f. (fehlt in P); vgl. Schmitt, La raison des gestes, S. 304f., zu den bei Petrus Cantor entwickelten Gebetsgebärden.

Unterwerfungsgeste wird darüberhinaus oft auch in der Gebetshaltung vollzogen, da man vor dem Altar kniet oder sich sogar prostriert.²⁴⁵

²⁴⁵I 112,25f.; 192,17f.; 243,21; 326,31; 387,8; 415,22f.; 416,17f.; 579,11; 593,11f.; II 86,18f.; 292,13-16; 598,14f.; III 177,1; 194,3; 198,7f.; 228,5f.; 228,17f.; 264,9f.; 265,15; 338,9f.; 341,20; 382,7; 762,3f.; 762,11f. Zur Ausrichtung “geyn orient” (III 124,2f.; 198,7f.) vgl. Ohm, *Die Gebetsgebärden*, S. 168-171; Suntrup, *Die liturgischen Gebärden*, S. 224-234. Prostration ist selten und beschreibt den Grad tiefster Betroffenheit bei der Gralserscheinung: “Da sie diße rede horten, da vielen sie zu der erden als lang als sie waren.” (III 233,2f.) Die Geschichte der Gebetsgaltungen untersucht Schmitt, *La raison des gestes*, S. 295-309. Er weist bei Humbert de Romanis eine hierarchische Ordnung der Gebetsgebärden nach, die von der “inclinatio” über “genuflectio” bis zur “prostratio” reicht.

Die Stille einer Kapelle kann allerdings auch Zufluchtsort für ungestörtes Nachdenken werden, wenn Lancelot zwar rein äußerliche den Ansprüchen des Ortes genügt und auf die Knie fällt, dabei aber keineswegs zu Gott betet, sondern den geheimen Brief des Einsiedlers liest:

Lancelot ging ein wenig von den andern in die capelle an ein ort knijende und besah den brieff. (II 601,5f.)

Auch die Geste des Verneigens ist der einer höfischen Begrüßung verwandt; so zum Beispiel, als Lancelot in einer Traumvision die Könige vor dem Kreuz erblickt:

Und da kamen sie vor Lanczlot und stunden stille und neigten dem cruz und deten ir gebete dar vor. (III 177,11f.)

Außerdem gehört es sich, wie in einem weltliche Hof in Anwesenheit eines Königs, beim Betreten einer Kirche oder Kapelle das Haupt zu entblößen und den Helm abzusetzen.²⁴⁶

Ausführlich ist gleich zu Anfang des Romans ein persönliches Gebet dargestellt, das von zahlreichen Gebärden begleitet ist. Als König Ban seinen Tod herrannahen fühlt, "da sah er zum hymel wert und sprach als er mocht" (I 12,33). Sein Gebet um Vergebung der Sünden und um Hilfe für seine zurückbleibende Familie, dargestellt in der Blickgebärde als ein Gespräch mit Gott, endet mit einer Bekundung seiner Reue. Ban schlägt sich an die Brust und "weynt syn sunde vor unserm herren gott." (I 13,15)²⁴⁷ Als Abschluß seines Gebets vollzieht König Ban eine Gebärde, die zwar im Text gedeutet wird, deren ungewöhnliche Form aber dennoch Verständnisschwierigkeiten bietet, da sie nirgends sonst belegt zu sein scheint:

Da der konig Ban allen synen willen hatt gesprochen, da sah er off zu hymel wert und schlug vor syn hercz und weynt syn sunde vor unserm herren gott und

²⁴⁶II 275,8f.: "Er tratt zur kirchen yn gewapent, on den helm, den er der messen halb abe hett gethan."; vgl. auch III 66,19 und 779,5f., wo im Gegensatz zum gewappneten Kirchenbesuch, der einem Kampf unmittelbar vorausgeht, auch das Schwert abgelegt wird.

²⁴⁷Das Klopfen an die Brust als Gebetsgebärde der Reue untersucht Suntrup, Die liturgische Gebärde, S. 170-172; vgl. auch III 81,5; 380,9f. Die Sterbeszene des Königs Ban ist der einzige Beleg im 'Lancelot propre' für die von einem Einsiedler in der Gralsqueste geforderten Reuetränen als Zeichen der Einsicht in die menschliche Sündhaftigkeit (III 75f.)

brach dru kit grases in die ere der heiligen dryvaltikeit unsers herren des heiligen christes. (I 13,13-16)

Möglicherweise ist hier der Vollzug einer Art von Ersatzkommunion beschrieben.²⁴⁸ Für diese Annahme spricht, daß an der einzigen Stelle, in der im ersten Teil des Romans eine Meßfeier mit der Elevation und Teilung der Hostie beschrieben wird,²⁴⁹ ebenfalls auf das Geheimnis der Trinität verwiesen wird:

Da der cappelan unsers herren lichnam in dru teile geteilt, da nam Galahot synen gesellen mit der hant und wißte yn die dru teil von unsers herren lichnam. (I 283,28f.)

Zeitgenössische Interpretationen legen die liturgische Gebärde der Brotbrechung im allgemeinen auf die Trinität hin aus, wobei der dritte Teil des "corpus Christi triforme" gelegentlich als "viaticum morientis" verstanden wird.²⁵⁰ Ein Vergleich mit den Sterbeszenen der 'Queste' zeigt außerdem, daß dort ebenfalls die Kommunion kurz vor dem Augenblick des Todes als letzte Wegzehrung empfangen wird.²⁵¹ König Ban vollzöge dann in der Gebärde zeichenhaft nach, was er in Abwesenheit eines Priesters als Realpräsenz nicht erlangen kann.

Neben dem Blick zum Himmel ist die gebräuchlichste Gebetsgebärde das Knien, bei dem zu etwa begleitenden Handgebärden allerdings keine weiteren Auskünfte gemacht werden. Eine für den modernen Leser vielleicht überraschende

²⁴⁸So interpretiert diese Gebärde Ruberg, Raum und Zeit im Prosa-Lancelot, S. 23. Zum jüdischen Bestattungsritus gehört es, beim Sprechen von Psalm 72,16 Gras auszureißen und hinter sich zu werfen; vgl. Theologisches Reallexikon, Bd.5, S. 741.

²⁴⁹Vgl. III 109,1 zur Elevation der Hostie als einer liturgischen Gebärde.

²⁵⁰Vgl. Suntrup, Die liturgischen Gebärden, S. 399-408, besonders S. 403f. zu Deutungen als "viaticum morientis".

²⁵¹Sowohl Iwein (III 209) als auch Parzivals Schwester (III 331) bekennen vor dem Tod ihre Sünden vor Gott und empfangen dann die Kommunion. Auch für den todkranken König Artus scheint der sie das angemessene Mittel; vgl. I 537,31-33: "Myn herre Ywan lieff bald zu eim einsiedel und bat yn durch got das er bald zu dem konig keme und im unsers herren licham gebe, er sturb yczund." Vgl. auch Rubin, Corpus Christi, S. 77-80, zur Praxis der Krankenkommunion, die wegen der Verehrung der Hostie spätestens seit dem dreizehnten Jahrhundert nur noch von Priestern erteilt werden darf.

Form des Gebets verrichtet der Einsiedler, dem die Nachricht von der lebensbedrohenden Erkrankung des Königs Artus überbracht wird:

Da leit der einsiedel sin hende zuhauff und reckte sie zum hymel wert und sprach: ‘Vater vom hymelrich, gelobet mústu sin! Nu weiß ich wol das du mich des gewert hast darumb ich dich lang han gebeten, das du din rache uber sinen undetigen lip genomen hast.’ (I 537,33-538,3)

Nicht fromme Bitte um Genesung des Herrschers, sondern im Gegenteil Dank an Gott für die gerechte Strafe werden so zum Gegenstand des Gebets. Im Kontrast zwischen der vom Artushof erhofften spirituellen Hilfe durch den Einsiedler, der dem kranken König die Kommunion bringen soll, und der harschen Zurückweisung solcher Ansinnen im Gebet klingt bereits die Kritik am weltlichen Rittertum an, wie sie später im Rahmen der Gralsqueste immer wieder von Einsiedlern geäußert wird. Im Unterschied zur Gralsqueste allerdings gilt der Tadel hier nicht der weltlichen Lebensführung im Allgemeinen, sondern der Tatsache, daß Artus seine rechtmäßige Ehefrau zugunsten der “Falschen Ginover” verlassen hat. Gerade mit diesem Vorwurf gegen Artus wird in diesem Stadium also der zu diesem Zeitpunkt bereits vollzogene Ehebruch Ginovers und Lancelots relativiert, da sich der König in vergleichbarer Weise schuldig macht.

In diesem Zusammenhang sind auch die Bußgebärden des Königs Artus zu sehen, mit denen er sich zum Erstaunen des gesamten Hofes öffentlich erniedrigt. Bußübungen als Zeichen der Weltabkehr sind auch für Mitglieder des königlichen Hauses nicht ungewöhnlich, sofern sie mit vollständiger Weltabkehr und dem Eintritt in ein Kloster verbunden sind. Sowohl Königin Alene wie auch ihre Schwester Evaine treten nach dem Tod ihrer Ehemänner in ein Kloster ein und fügen sich dem Leben in klösterlicher Disziplin.²⁵²

So, wie Lancelot seinen Vettern Bohort und Lionel als Ritter überlegen ist, übertrifft allerdings auch seine Mutter ihre Schwester, denn Evaine

²⁵²Äußeres Zeichen des Klostereintritts ist die Schleiernahme und das Abschneiden der langen Haare (I 16,9; 19,19) beziehungsweise das Anlegen des Habits (II 180,8-10; III 771,1f.) bei der Einführung in die “gesellschaft unsers herren” (II 180,10).

was fast geistlich und diende gott gern. Nochdann was die koniginn von Bonewig ir schwester zehen mal geistlicher. (I 112,14f.)

Im Gegensatz zu ihrer Schwester aber behält sie wie durch ein Wunder trotz aller Bußübungen, die darin bestehen, daß sie fastet, ein härenes Hemd trägt und die Nächte im Gebet durchwacht,²⁵³ ihre außerordentliche Schönheit.²⁵⁴

Im Unterschied zu diesen der Klosterregel verpflichteten Gebärden besteht die Buße des Königs Artus in einem öffentlichen Eingeständnis seiner Verfehlungen als Herrscher. Dabei wird die an sich schon dem Herrscherbild widersprechende Demutshaltung des Königs noch dadurch verschärft, daß dieser Akt der Buße nicht in der Zurückgezogenheit der privaten Gemächer erfolgt, sondern öffentlich abgelegt wird, in Anwesenheit des gesamten Adels. Artus trägt nicht nur das Büberhemd, sondern läßt sich mit entblößtem Oberkörper geißeln.²⁵⁵

Der konig det all syn cleider uß, biß off syn nydercleyt, und kam sere weinende fur sie allesament also gende. Er bracht sin hende beide vol ruten und warff sie nyder fur ir aller fuß. ... Er viel nyder uff syn knye off jhene bloß erden und verjych aller der sunden die er gedencken mocht ... Er ging zu yn allen und det sich schlagen yglichen sunderlichen mit der gerten. (I 243,13-24)

²⁵³I 112,15-21: “Sie trug nacht und tag ein herin hemd ane off ir hut und darob ein wiß hemd klein. Sie wart nie so siech das sie ye me geße dann zu einem mal des tages. es was nye dheyn nacht, sie stünde zwier off und sprech ir gebett, von metten zu eim mal und nach metten zu eim mal. Diß dethe sie on ein liecht, umb das sie woolt das es nyman enwüst. Sie aß im convent und schlieff mit der samenung. Sie ward nye so wol geschucht, sie tret winter und summer mit bloßen fußen off die erden.” Vgl. auch II 504,6-10; III 175,14-16.

²⁵⁴I 112,29-31: “Unser herre gott det ir so groß gnade das sie nye so viel gevasten kunt, sie were doch alweg feißt und schön under yren augen und alweg rot als ein rose.”

²⁵⁵Nacktheit ist im Text der äußerste Zustand der Erniedrigung, in dem alle weltlichen Statussymbole abgelegt werden. Als Zeichen der Buße gehen Pilger daher in der Regel barfuß; vgl. I 112,20f. 541,14; II 667,3. Der von Joseph von Arimathia getaufte König von Großbritannien “übergab syn konigrich und ging daruß naked und barfuß in das lant.” (II 499,21f.) Lancelots Ahnherr, der gleichnamige König Lancelot, tut in der Fastenzeit Buße, indem er barfuß durch den Wald zu einer Kapelle pilgert (II 529,13f.). Im Text wird diese Interpretation der Nacktheit als erniedrigend zurückgeführt auf die Scham Adams und Evas, nachdem sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben (III 289,15-17). Zur Geißelung als einer seit dem frühen Christentum praktizierten Bußgebärde vgl. Angenendt, Sühne durch Blut, S. 462-465; ders., Heilige und Reliquien, S. 66.

Diese öffentliche Erniedrigung durch die Hand seiner eigenen Untertanen und Vasallen schockiert nicht nur die beteiligten Geistlichen und Barone, sondern färbt auch für die Leser von Anfang das Bild des Königs, denn die Nähe zu historisch belegten Unterwerfungsgesten, in denen der Kapitulierende sich barfuß und im Büßergewand vor dem Sieger prostriert, dürften für ein zeitgenössisches Publikum sowohl in Frankreich wie auch in Deutschland unübersehbar gewesen sein.²⁵⁶ Innerhalb des ‘Lancelot propre’ tragen solche Szenen wesentlich dazu bei, die Stellung des Herrschers sowohl politisch als auch moralisch in Frage zu stellen; König Artus untergräbt im Akt der Bußgebärde zeichenhaft seine Herrscherposition, während für die Leser deutlich ist, daß seine Reueakte reale Versäumnisse und moralisches Fehlverhalten anzeigen.

²⁵⁶ Althoff, *Demonstration und Inszenierung*, S. 36, beschreibt die Unterwerfung der Mailänder unter Friedrich Barbarossa, belegt allerdings auch, daß etwa beim Gang nach Canossa die Beurteilung solcher Bußgesten schon bei Zeitgenossen schwankt zwischen echter Demütigung und geschicktem politischem Manöver das die Gegenseite zu barmherzigem Erhören zwingt. Vgl. Kapitel 2.1.8 “Gespräch, Bitte und Dank”.

2.4.2 Christliches Sterben

König Ban verkörpert trotz seiner erst später im Text aufgedeckten Sündhaftigkeit das Idealbild eines im Vertrauen auf Gott sterbenden Christen. Nach einer um Vergebung bittenden Kommendationsgebärde bestätigt seine letzte Gebärde seinen christlichen Glauben, denn er stirbt

sin hende in cruczwise gestreckt uff syn Brust, die ein under die andern, und die augen zum hymel und das heubt offwert gekert, als ein tode zu recht sol ligen. (I 12,20-22)

Wie der Nachsatz feststellt, ist dies die für die Zeit übliche Sterbehaltung.²⁵⁷ Auch Gawan stirbt mit dieser Geste, allerdings nicht wie König Ban von allen Menschen verlassen und allein vor Gott. Vielmehr versammelt er noch einmal alle ihm verbliebenen Freunde und Verwandten um sich und ordnet seine Angelegenheiten. Er bittet darum, im Grab seines Lieblingsbruders bestattet zu werden, legt aber vor allem den Grundstein für eine Versöhnung des Königs Artus mit Lancelot und warnt vor einer Auseinandersetzung mit Mordred. Mit einem Stoßgebet um Vergebung seiner Sünden stirbt er:

‘Jhesu Christ, nit verurteil mich nach myner missetat!’ Und da schied er von dißer welt und hett syn hend cruczwise über syn Brust geleyt. (III 715,2f.)

Im Gegensatz zu den Sterbeszenen im Gralsbereich deuten die Kommendationsgebete in beiden Fällen an, daß der Blick des Sterbenden zwar einerseits gläubig schon auf das Jenseits gerichtet ist, daß aber andererseits gerade im Moment des Sterbens auch die Regelung weltlicher Angelegenheiten noch wichtig bleibt - sowohl Gawan als auch Ban sorgen sich um das Wohlergehen derjenigen, die sie in der Welt zurücklassen.

Eine völlige Ablösung von einer innerweltlichen Ritterethik und die Tendenz hin zu ausschließlich christlich orientierten Normen demonstriert vielleicht am deutlichsten die Darstellung vom Tode Lancelots. Während die großen Lancelotsuchen immer wieder von falschen Todesmeldungen und daraus resultierenden

²⁵⁷Vgl. AriII, Geschichte des Todes, bes. S. 24 und S. 45.

heftigen Klageszenen begleitet waren,²⁵⁸ 105 wird sein Tod nur noch indirekt in der Vision des Bischofs erfahrbar:

‘Ach bruder, warumb hant ir mich erweckt von der großen freuden da ich inne was also großer gesellschaft von engeln; und die furten hinweg Lanczlots selen.’ (III 784,1-4)²⁵⁹

Mit dem Engelsgeleit, der Entsprechung zum weltlichen Empfang eines Ankommenden am Hof, ist Lancelot endgültig der Welt der Ritter enthoben. Innerhalb der Vision allerdings wird der Moment des Sterbens als Eingreifen der göttlichen Macht gesehen; es gleich darin den Szenen, die ebenfalls das Ende eines Zeitalters bezeichnen. Während Lancelots Seele von Engeln in den Himmel geleitet wird, scheint nach Galaads Tod eine Hand vom Himmel den Gral zu entrücken,²⁶⁰ und das Symbol der Artusherrschaft, das Schwert Escalibur, wird von einer wundertätigen Hand geschüttelt, bevor es im See von Avalon versinkt.²⁶¹ Nicht mehr menschliche Gebärden, sondern göttliche Zeichen markieren so den Endpunkt der Entwicklung, wobei allerdings auffällt, daß allein die Vision der Seelenaufnahme Lancelots dem Geschauten den Status geoffenbarter Wahrheit verleiht, wogegen sowohl die Gralsentrückung wie die Rücknahme des Schwertes Escalibur von Menschen beobachtete Zeichen bleiben, denen “scheinbarlich”, das heißt nach dem äußeren Anschein, innerhalb des Romans eine Interpretation gegeben wird.

²⁵⁸Klagen um den totgeglaubten Lancelot I 14,28-31; 169,21f.; 483,30-34; 514,14-25; II 221,3-6; 221,14-19; 222,28f.; vgl. auch die Totenklage für den noch lebenden, aber schwer verwundeten Agravant, II218,23f., und Bohorts Klage um seinen Bruder Lionel, III 242,16-18.

²⁵⁹Text nach P ohne die Ergänzungen der Handschrift a.

²⁶⁰III 382,11-14: “Als bald als Galaad was verscheiden, geschah alda ein groß wunder, wann die zweyn geselln sahen schynberlichen ein hant, die da kam von dem hymmel, wann sie sahen des lichnams nit des die hant was. Und sie kam recht zu dem faß und dam es und furte es zu dem hymmele.”

²⁶¹III 766,5-10: “Und da es dem waßer begunde nahen, da san er das eyn hant kam uß dem waßer die da scheyn, wannd es libes gesah er nit da die hant an stunt. Und die hant enpfing das schwert mit dem gehilcz und begunde es wol dry werb wiedder berg schúten. Da Giflet das hett gesehen woll schinbarlich, da ging die hant wiedder in das waßer mit dem schwert.”

2.4.3 Apotropäische Gebärden

Obwohl das Kreuzzeichen eine eindeutig christliche Gebetsgebärde ist, kann es auch sehr viel allgemeiner als Schutzgebärde gegen die Bedrohung durch den Teufel oder gegen Kräfte aus dem Bereich des Übersinnlichen dienen.²⁶² In diesem Sinne bekreuzigen sich Ritter, bevor sie zu einer Aventure ausreiten, wobei die Gefahr des bevorstehenden Unternehmens durch die Notwendigkeit des so vollzogenen Schutzgestus implizit vorausgesetzt wird.²⁶³ Das Kreuz selbst kann auch ausdrücklich dazu dienen, Erscheinungen des Teufels in ihre Schranken zu verweisen; Parzival “macht ein zeichen mit dem heiligen cruz vor syn stirne” (III 123,7f.), worauf der Teufel in dramatischer Weise von ihm weicht:

Und da der fynt fult sich geladen mit dem heiligen crúcz, das im vil zu schwer was zu tragen, da schut er sich und schied von Parczival und fur in das waßer brüllende und schryende, und geschah zuhant das das waßer wart enczündet an als vil enden mit clarer flammen, das er wondte das es brente. (III 123,9-13)

Andererseits erkennt Parzival erst an diesen Zeichen, daß er es mit dem Teufel zu tun gehabt hatte.²⁶⁴ Auch in einer weiteren Episode, mit der Parzival auf die Probe gestellt wird, zerfällt das ihm vom Teufel vorgegaukelte Schwert, sobald Parzival sich bekreuzigt.²⁶⁵ Auch Bohort besteht auf seiner Gralssuche eine ähnliche Prüfung, als er von der Erscheinung einer schönen Frau in Versuchung geführt wird:

²⁶²Suntrup, Die liturgischen Gebärden, S. 287-291, diskutiert eine Passage bei Hugo von St. Viktor, der genau diese Funktion des Kreuzzeichens im Taufakt beschreibt: “Signatur primo baptizandus crucis signaculo in fronte, in pectore, in oculis, in naribus, in auribus, in ore, ut totius corporis sensus hoc signaculo muniantur, cujus virtute omnia nostra sacramenta complentur, et omnia diaboli figmenta frustrantur.” (De sacramentis II 6,10; PL 176, 456D-457A); vgl. auch Flint, *The Rise of Magic*, S. 173-185, zur verstärkten Verwendung des Kreuzzeichens als apotropäischer Geste.

²⁶³So II 698,1; 795,24f.; 808,9f.; vgl. aber auch II 81,28f. mit einer an Maria gerichteten Bitte um Schutz.

²⁶⁴Der Text macht diese Überzeugung explizit, indem er das Verb “brufen” für Parzivals Deutungsleistung der beobachteten Naturereignisse benutzt; vgl. III 123,13.

²⁶⁵III 147,13f. Ebenso weicht der Teufel vor einem erhobenen Evangelienbuch; vgl. III 161,11.

Da hub er syn hant uff und seynte sich. Da hort er zuhant umb sich als eyn groß gebrull und geschrey das yn ducht das alle die fynde von dem hellen umb yne weren. (III 247,21-248,2)

Wie Parzival zieht auch Bohort aus dieser Reaktion auf seine Gebärde die richtigen Schlüsse, nämlich “das er were des tufels wercke.” (III 248,7) Im Gegensatz zu König Artus und Lancelot, die sich beide vom äußeren Schein einer Frau täuschen lassen, beweisen damit Bohort und Parzival als zukünftige Gralsritter ihre Fähigkeit, solche Prüfungen zu bestehen und hinter dem schönen Schein die Wahrheit zu erkennen.²⁶⁶ Als Schutzgebärde dient das Kreuzzeichen daher auch angesichts beobachteter unerklärlicher Ereignisse oder beim Erwachen aus einem Traum.²⁶⁷

Auch Galahot findet Schutz vor übernatürlichen Erscheinungen mithilfe heiliger Gegenstände, ohne daß diese Gefahr ausdrücklich als eine Versuchung des Teufels beschrieben würde. Während der Beschwörung der übernatürlichen Kräfte, die Galahot seinen bevorstehenden Tod voraussagen, reicht die Gebärde des Kreuzzeichens allein nicht aus, um Galahot und Helias zu schützen. Stattdessen bedarf es der direkten Berührung mit einem heiligen Gegenstand; Helias erhält eine Kreuzesreliquie, “unser herren crucis in eim cruce wol beslagen mit golde” (I 50625f.), wogegen Galahot die Büchse mit der Hostie umfaßt:

Da gab er Galahut die búchs in die hant da unsers herren lichnam inne was. ‘Seht hien, herre, das hohst heiligthum das ie wart!’ sprach er, ‘diß sol uwer schilt syn fur all böse gedencke; wert uch fast da mit und verzagt nit!’ (I 506,31-33)

Im Gegensatz zu Bohort und Parzival, die im Kreuzzeichen einen Glaubensakt vollziehen, wenn auch aus Gnade eher denn aus eigener Erkenntnis, steht für Galahot die magische Schutzkraft der heiligen Gegenstände im Vordergrund. Sie ist daher auch

²⁶⁶Speckenbach, Handlungs- und Traumallegorese, S. 221, vertritt die Ansicht, daß dies ein Zeichen ihrer Gnade und nicht etwa Produkt selbständiger Einsicht sei; vgl. auch Fromm, Lancelot und die Einsiedler, S. 207, Anm. 29. Wichtig bleibt aber dennoch, daß solche Hervorhebung der begnadeten Gralsritter die Verfehlungen Lancelots und des Königs Artus deutlich hervortreten lassen.

²⁶⁷II 434,3f.: “Da segeten sich alle die es sahen von dem wunder den sie hatten gesehen”; vgl. auch II 525,12. König Artus bekreuzt sich beim Erwachen, nachdem ihm Gawan im Traum erschienen war und die Niederlage gegen Mordred prophezeit hatte (III 724,6).

nicht abhängig von Intention oder Glauben des Einzelnen, sondern allein von körperlicher Nähe, so daß die Berührung allein bereits vor dieser Gefahr schützen kann.

Ähnlich wie der Empfang der Kommunion kann auch sonst das Berühren heiliger Gegenstände eine Krankenheilung herbeiführen, wobei die Grenze zwischen Religion und Magie nicht immer klar zu ziehen ist, da der Text nur selten ausdrückliche Hinweise auf den christlichen Glauben als Motivation für den Empfang der Sakramente gibt und allein auf deren Wirksamkeit abzielt. Die Berührung mit dem Zeichen der Kreuzes, das den Schilt Galaads ziert, heilt eine im Kampf verwundete Hand,²⁶⁸ und allein der Anblick des Kreuzes genügt, um einen verwundeten Ritter gesunden zu lassen.²⁶⁹ Andererseits vertraut vor allem die Artusrunde auf die magische Heilkraft von Blut: Gawan und Lancelot tragen zur Heilung Agravants bei, indem sie ihn mit ihrem Blut bestreichen.²⁷⁰ In der Wirkung unterscheidet sich diese magische Heilungsgebärde nicht von der Heilung, welche Parzivals Schwester durch ihr selbstloses Opfer ermöglicht, doch differenziert der Text deutlich verschiedene Grade der Selblosigkeit und kommentiert so die den Gebärden zugrundeliegenden Intentionen der Handelnden. Gawan und Lancelot demonstrieren zwar ritterliche Hilfsbereitschaft für einen Verwandten, indem sie das zu Agravants Heilung benötigte Blut spenden. Parzivals Schwester dagegen gibt ihr Blut zur Sühne für eine Sünderin. Damit scheint im Text vollzogen, was sich in der theologische Diskussion um Sünde und Sühne im späten zwölften Jahrhundert manifestiert: der Glaube daran, daß allein Blut in der Lage sein, schwere Sünde zu sühnen.²⁷¹ Mit der Bereitschaft, dafür den eigenen Tod in Kauf zu nehmen, geht Parzivals Schwester weit über das hinaus, was real für zulässig befunden würde; Selbsttötung ist, im Gegensatz zu einem von außen verursachten Martyrium für Christen nicht gestattet, wogegen sich im ‘Prosa-Lancelot’

²⁶⁸III 42,2f.: “und als bald als er yn berurte mit dem crucz das uff dem schilt stunt, da fant er syne hant wiedderumb genesen.”

²⁶⁹III 77,1f.: “da richt sich das ritter off der roßberen gesunt off und biderbe und kußt das cruz.”

²⁷⁰I 354,6f.; vgl. auch 456,11-13.

²⁷¹Vgl. Angenendt, Sühne durch Blut, S. 437-467; ders., Heilige und Reliquien, S. 66.

keine Anzeichen dafür finden, daß die extreme Opferbereitschaft in diesem Fall verurteilt würde. Allein die Intention und nicht das Ergebnis scheinen hier von Wichtigkeit.

Neben solchen Episoden christlicher Zuversicht gibt es Beispiele für den Einsatz von Gegenständen mit magischer Kraft. Syraide benutzt einen magischen Gürtel, um Lionel zum Angriff gegen Claudas zu bewegen;²⁷² Bohort verwendet einen magischen Ring.²⁷³ Allerdings wird die Wirkung solcher Gegenstände meist ausführlich erklärt, so daß man davon ausgehen muß, daß hier reale Wirkung und nicht so sehr zeichenhafter Ausdruck in Form von Gebärden intendiert ist.²⁷⁴ Auch in diesem Bereich scheint eine strenge Trennung zwischen Magie und Religion kaum möglich: Stola, Evangelienbuch und Weihwasser haben die gleiche Wirkung wie magische Ringe bei der Vertreibung böser Mächte.²⁷⁵ Ausschlaggebend ist in allen Fällen die dem Gegenstand inhärente schützende Kraft, welche zwar in einer Gebärde wie dem Zeigen oder Bestreichen vorgeführt werden kann, nicht aber Eigenschaft der Gebärde selbst ist. Allein das Kreuzzeichen hat als Gebärde solch autonome Kraft.

²⁷²I 57,18f.

²⁷³II 79,2.

²⁷⁴Die Tendenz des Prosaromanes, die Verwendung magischer Elemente rational zu begründen, diskutiert Kennedy, *The Role of the Supernatural*, S. 176f.

²⁷⁵Vgl. II 228,23f. (Besprengen mit Weihwasser); III 161, 11 (Exorzismus mit Evangelienbuch und Stola, bei dem der Teufel zur Antwort gezwungen wird).

2.4.4 Besessenheit

Während im Bekreuzigen oder im Gebrauch magischer Gegenstände die Gebärde des Vorzeigens Schutz vor den Mächten des Bösen gewährt, gibt es andererseits auch körperliche Zeichen, welche die Anwesenheit des Teufels oder übernatürlicher Kräfte verraten. Erscheinungen des Teufels sind erkennbar daran, daß nach einem Exorzismus die bösen Geister unter großem Lärm weichen.²⁷⁶ Sie erfüllen so mit ihrer Stimme noch einmal den Raum, aus dem sie vertreiben werden, und überschreiten die Grenze dessen, was für Menschen üblich oder auch möglich ist.

Aus diesem Grund ist eine solche Grenzüberschreitung auch charakteristisch für das Verhalten von Menschen, die vom Teufel besessen sind.²⁷⁷ Dies wird sichtbar vor allem an den verzauberten Tänzern, die Lancelot in einer Waldlichtung antrifft. Obwohl Tanz in der Regel Teil des höfischen Festes ist,²⁷⁸ sind Ritter und Damen hier dazu verurteilt, ohne Unterlaß zu tanzen. Sie haben kein Maß in ihrer Bewegung und verlieren jegliche Kontrolle über sich selbst. Was sonst Gebärde eines festgelegten Zeremoniells zum Ausdruck der höfischen Freude ist, erscheint hier auf die pure, zwanghafte Handlung reduziert und jeder Bedeutung beraubt. Das vermindert allerdings nicht die Wirksamkeit dieses Zaubers, da sogar Lancelot in seinen Bann gezogen wird und alles um sich herum vergißt, sogar die Königin:

er warff synen schilt, helm und glenen zu der erden und drat zum dancz allgewapent als er was und nam die erst jungfrau die er fant. Er hub an zu singen und mit den füßen zu schlahen und zu bochen als die andern daten, me wann er ye gethan hett. Und da yne der knecht also stellen sah, hielt er yne vor eyn narren. (II 317,17-21)

²⁷⁶Vgl. III 123,11; 248,1. Galahot und Helias vernehmen "ein stymme als ein busúne" in der Kapelle (I 507,23f.).

²⁷⁷Allgemein zum Problem der Besessenheit und seiner Darstellung als maßloser Bewegung Schmitt, *La raison des gestes*, S. 127-130, hier S. 130: "Par le desordre apparent de sa gesticulation, par l'aliénation totale de sa corps pénétré d'une force étrangère que l'exorcisme ou le miracle doivent expulser, le démoniaque est sans doute un cas limite."

²⁷⁸II 66,25; vgl. Bumke, *Höfische Kultur*, Bd. 1, S. 309-312.

Die Selbstvergessenheit des Narren beschreibt die Situation all derjenigen, die dem Zauber verfallen, da für sie Gesetze von Raum und Zeit, von höfischer Maße und Regelmäßigkeit, nicht mehr gelten. Lancelot wird so Zeuge eines Zustandes, in der höfische Freude in ihr Gegenteil pervertiert, da die Beteiligten unter dem Einfluß des Zaubers nicht sterben, sondern bis zu ihrer Erlösung tanzen müssen. Erst Lancelot bricht den Bann, indem er sich auf den Thron setzt:

Er sah über sich und sah fallen ein bildlin inn eynr gestalt eins konigs und was kostlich in eyn tafel gegeben; es fiel so hart uff die erde das es gancz zurbrach. Und da mit was der zauber gar zurbrochen und kamen all wiedder zu yren rechten synnen da sie lang zytt außgewest waren. (II 360,28-361,4)

Lancelot bestätigt mit dieser Erlösungstat nicht nur, daß er der beste Ritter der Welt ist, da die Aufhebung des Banns an sein Erscheinen gebunden ist. Er erweist auch seine Position innerhalb der höfischen Gesellschaft. Während Bohort und Parzival Teufelerscheinungen vertreiben, während sein Sohn Galaad als Erlöser den Sterbenden Beistand leistet, ist es allein Lancelot, der den Minnezauber brechen und die Freude der Hofgesellschaft wiederherstellen kann. Der Text demonstriert so im Bild des rasenden Tanzes nicht etwa geistliche Deutung des unmäßigen Gestikulierens als Zeichen der Teufelsbesessenheit, sondern die Sinnentleerung höfischer Gebärden und ihre Restitution durch Lancelot.²⁷⁹

²⁷⁹Zur Verurteilung der "gesticulatio" als Anzeichen der Besessenheit vgl. Schmitt, *La raison des gestes*, S. 86-90 und S. 127-130, zur im zwölften Jahrhundert wiederbelebten Diskussion über die Statthaftigkeit des Tanzes.

3. Ambiguität der Zeichen

Innerhalb der höfischen Gesellschaft sind es vor allem die Gebärden, in denen sich von der Gesamtgemeinschaft geteilten Auffassungen über Recht, Gesellschaftsordnung und Hierarchie ausdrücken. Repräsentation im Zeichen macht auf diese Weise abstrakte Grundsätze sichtbar und zugleich wirklich; Gebärden fungieren als eine Form der Sprache, mit der Wirklichkeit vermittelt werden kann.

Eine Verbindung zwischen Gebärden und der gesprochenen Sprache wird im Text selbst gelegentlich hergestellt, wobei die Gebärde oft - wie etwa im Bereich der Eide - dem gesprochenen Wort untergeordnet wird. In der Bewertung von Gebärden wird dies deutlich, wenn ein Bote des Königs Claudas abschätzig beurteilt wird, weil er sich nicht anders zu helfen weiß, als mit dem Finger zu zeigen:

der gauch kunts nit genennen, aber er thú off sie mit dem finger. (II 794,7f.)

Im Gebrauch des Substantivs "gauch" ist die Wertung der Situation für den höfischen Leser bereits vorweggenommen; nur ein unhöfischer Narr verfügt nicht über genügend Einsicht und Artikulationsfähigkeit, so daß er auf die eindeutige, aber primitive Zeigegebärde angewiesen bleibt. Daher markiert es den Tiefpunkt von Lancelots Minnewahnsinn, wenn er selbst die Sprache verliert:

'Wer hats uch gethan?' sprach der byderb man, und er was nit so wise das ers im gesagen kunt und zaugt im das thier. (II 809,22f.)

Der Verlust der Sprache ist hier das äußerste Zeichen der Selbstentfremdung; Gebärden werden in diesem Zusammenhang als zweitklassig abgewertet, da sie weder der Komplexität der Situation noch der Befindlichkeit des Sprechers angemessen Ausdruck verleihen können. Allerdings ermöglichen sie es Lancelot, den ersten Schritt über die kreatürliche Isolation des Tieres hinaus zu tun, da ihm sein Zeigegestus zumindest eine primitive Form des Gesprächs mit dem Einsiedler ermöglicht: er kann andeuten, daß er die an ihn gerichtete Frage verstanden habe.

Als Gegensatz zu der prägnanten Eindeutigkeit solcher Zeigegebärden entwickelt allerdings gerade der 'Prosa-Lancelot' eine Fülle von Situationen, in denen Gebärden sich wie sprachliche Zeichen als doppeldeutig erweisen. Während die

Zeigegebärde intuitiv verständlich ist und nur eine einzige Bedeutung haben kann, sind sogar die stark konventionsbestimmten Gebärden des Zeremoniells kulturell gesetzte Zeichen und daher interpretationsbedürftig.

In einer Kultur, die sich in theoretischen Reflexionen der Mehrdeutigkeit solcher gesetzter Zeichen durchaus bewußt ist, wird im 'Prosa-Lancelot' die Möglichkeit zu solcher Ambiguität vielfach ausgenutzt. Sie soll hier an den verschiedenen Bereichen demonstriert werden. Doppeldeutigkeit entsteht zunächst dort, wo Menschen sich in ihrem Informationsstand, ihrer Einsichtsfähigkeit und Kenntnis unterscheiden, so daß sie ein- und dasselbe Zeichen je nach Verständnishorizont verschieden interpretieren. Besonders im Bereich der Minne zwischen Lancelot und Ginover werden darüberhinaus Gebärden bewußt ihrer Doppeldeutigkeit wegen als Täuschungsmittel eingesetzt. Wo öffentliche Moral und inneres Gebot der Minne unvereinbar sind, scheinen auch zeremonielle Zeichen zunehmend ihre Eindeutigkeit zu verlieren. Schließlich ist zu untersuchen, wie neue Bereiche des Ausdrucks durch Übertragung bekannter Gebärden erreicht werden können.

3.1 Erkennen und Verkennen

Sowohl im ritterlichen Kampf wie in der Welt der Minne ist das Erkennen von Personen eine Fähigkeit, die innerhalb der höfischen Literatur eine entscheidene Rolle spielt. Dies geht sogar so weit, daß Max Wehrli das Motiv der Selbstfindung und des Selbsterkennens in der Aventure als Wesensmerkmal des Artusromans beschreibt.²⁸⁰ Die Wurzeln solcher Möglichkeit der Personenerkenntnis in der mittelalterlichen Philosophie hat Ingrid Hahn untersucht und dabei vor allem darauf hingewiesen, wie gerade in der volkssprachigen Literatur einerseits "die Überzeugung von der Ablesbarkeit des Seins am Seienden, des Wesens am Zeichen", gespiegelt werde, andererseits aber das besondere Darstellungsinteresse oft auf dem Zusammenbrechen

²⁸⁰Wehrli, Iweins Erwachen, S. 181f.

solcher Erkenntnis liege.²⁸¹ Solches Scheitern der naturgegebenen menschlichen Fähigkeit, Zeichen zu lesen und im sozialen Kontext angemessen zu interpretieren, wird für den ‘Prosa-Lancelot’ zu einem Symptom der Dekadenz, wobei nicht nur der Artushof, sondern in zunehmendem Maße vor allem die Liebenden Lancelot und Ginover durch Mißverstehen und Verkennen gefährdet werden. Im Folgenden soll untersucht werden, wie weit sich ein solches Aufbrechen der selbstverständlichen Interpretation eindeutiger Zeichen angesichts von Lüge, bewußter Täuschung und innerem Mißtrauen in den verschiedenen Bereichen des Romans auswirkt, und in welcher Weise es vor allem die wechselnde Perspektive auf die Liebe zwischen Lancelot und Ginover beleuchtet.

3.1.1 Erkennen als Ziel einer Suche

Im ersten Teil des Romans beschließen Erkennensszenen die großangelegte Suche nach Lancelot. Nachdem Lancelot selbst an der Dolorosen Garde seinen Namen und seine Herkunft erfahren hatte, setzt die Artusrunde alles daran, den nur nach seiner Rüstung als “Weißen Ritter” bekannten Helden zu identifizieren und ihn damit in die Tafelrunde zu integrieren.²⁸²

Hauptfiguren dieser Suche sind Hestor²⁸³ und Gawan, die auf unterschiedliche Weise mit Lancelot verbunden und daher für die Suche prädestiniert sind: Hestor als

²⁸¹Hahn, Zur Personenerkenntnis, S. 395-444, hier S. 444.

²⁸²Wehrli, Strukturen des mittelalterlichen Romans, S. 47, identifiziert die Namensnennung als wesentliches Mittel, persönliche Identität im Roman zu etablieren. Zum Aspekt der Namenssuche im ‘Prosa-Lancelot’ vgl. Ruberg, Die Suche, S. 124-127; ders., Beredtes Schweigen, S. 228-230; Harms, Der Kampf mit dem Freunde und Verwandten, S. 197-200. Den Prozeß der schrittweisen Annäherung Lancelots an den Artushof skizziert Speckenbach, Lancelots Einkehr am Artushof, S. 181-201.

²⁸³Wie für andere Personennamen wechselt die Orthographie der Namensform, so daß in Teil I die Form “Hestor”, in den Teilen II und III dagegen “Hector” verwendet wird.

Lancelots Halbbruder und nächster Verwandter; Gawan, da er wie Lancelot Ritter der Königin Ginover ist. Dem erfolgreichen Abschluß der ersten Suche nach Lancelot geht daher ein Kampf zwischen Gawan und Hestor voraus, in dem jeder von ihnen seinen unbekanntem Gegner für den gesuchten Weißen Ritter hält. Erst in einer Kampfpause erkennt Gawan den Gegner schließlich an seinem Schwert, denn er selbst hatte es Hestor schicken lassen.²⁸⁴ Zum Zeichen, daß der Kampf beendet sei, stößt er sein eigenes Schwert in die Scheide und begrüßt Hestor, den er zum Sieger erklärt.²⁸⁵ Beide Ritter erweisen sich damit als noch ziemlich ungeübt in der Kunst der Personenerkenntnis, denn es bedarf sowohl eines materiellen Zeichens als auch der Namensnennung, bis sie sich mit zeremoniellen Begrüßungsgebärden begegnen können..

Dennoch ist Gawan von Anfang an durch besondere Fähigkeiten ausgezeichnet; er erwirbt schon früh Teilkenntnis von Lancelots Identität, denn nach einem Hinweis, den er von einer Botin der Frau von See erhält, errät er, daß es sich bei dem geschilderten Ritter um Lancelot, den besten Ritter der Welt und damit das Ziel seiner Suche handeln müsse. "Da myn herre Gawan das hort, da ließ er das heubt hangen und lacht." (I 232,12f.) Mit dieser Gebärde des Erkennens erregt er Ginovers Aufmerksamkeit, so daß sie ihn beiseitennimmt und eine Erklärung verlangt. Gawan erinnert die Königin an die Voraussagen der Frau von See und erläutert, der Unbekannte müsse Lancelot sein:

²⁸⁴Auch hier ist die Handlung, welche zum Erkennen führt, pragmatisch begründet: Hestor richtet einen gebrochenen Helmriemen; Gawan nutzt die Kampfpause, um sein Schwert zu reinigen, "das sah Hestor und wüschet auch das sin. Da erkant myn herre Gawan Hestors schwert mit dem knopff und mit dem gehilcz und mit den buchstaben die daran stunden." (I 447,32-34) Das Prinzip der Funktionalität bleibt erhalten, doch werden Handlungselemente zumindest an der Erzähloberfläche auch pragmatisch begründet mit dem Bedürfnis, das Schwert zu reinigen. Auch hier wird als ausschlaggebendes Moment allerdings ein schriftliches Sprachzeichen verwendet, denn Gawan erkennt die Beschriftung der Schwertscheide.

²⁸⁵I 446,34-447,3: "Da fragt er Hestor wie er hieß. 'Was hant ir da mit zu schaffen wie ich heiß?' 'Ich wils gern wißen', sprach er. 'So heiß ich Hestor', sprach er. 'Hestor?' sprach myn herre Gawan. 'Sint gott wilkumme!' und stieß sin schwert wiedder in die scheiden. Er det den helm von dem heubt, und Hestor erkant yn zuhant wol."

‘Gedenchet uch icht, frauw’, sprach er, ‘wie die jungfrau sprach sie in dem turm gefangen lag zu der Dolorosen Garden? ... Sie saget uns von dem ritter ... der uns yn laßen zu der Dolorosen Garden, das wir mere von im solten vernemen zu der ersten vergatterung die geschehe in dem konigrich von Logres, und zu der andern und zu der dritten. Das war alles Lancelot von dem Lack.’ (I 232,18-24)²⁸⁶

Hestor und Gawan treffen anschließend auf Lancelot und Galahot, so daß es zu einem doppelten Zweikampf kommt. Gawan weiß diesmal von Anfang an, wen er vor sich hat, und erklärt Hestor die Situation:

Da wust myn herre Gawan wol das das Lancelot was der da qwam und bracht Galahots schilt an synem hals gefurt. ‘Hestor’, sprach er. ‘hie kompt der best ritter den man in der welt leben weiß.’ (I 451,28-31)

Lancelot und Galahot dagegen sind auf Hilfe von außen angewiesen, denn erst der herbeireitende Lionel erkennt Gawan an seiner Rüstung und unterrichtet Lancelot über das Gebot der Königin, Gawan als ihren Ritter in allen Ehren zu behandeln. Lancelot wirft voll Scham das Schwert zur Seite, Gawan dagegen stößt das seine formgemäß in die Scheide, um das Ende des Kampfes anzudeuten. Doch so, wie Deduktionswissen um die Identität des Gegners nicht ausreicht und der formalen Bestätigung in der Namensnennung bedarf, gibt sich Gawan auch mit der Intervention Lionels nicht zufrieden:

Da er sah das Lancelot hinweg reyt, er lieff nach im und bat yn durch got das er im synen namen seyt. Da weinde Lancelot so sere das er im nit aufwarten kunt. Des wart myn herre Gawan geware und sprang hinder yn also gewapent off das roß, er begreiff yn alumb und schwer das er im nit ferre entriten solt, er sagt im zu allererst synen name. (I 453,32-36)

Gawan läßt nicht von Lancelot, den er in einer Gebärde der Freundschaft, aber auch der Besitzergreifung umklammert hält; erst durch Galahots Vermittlung kommt es zu einer Versöhnung, die damit die Suche beendet. Dennoch zeigt sich, daß Gawan seinen Kontrahenten in völlig anderem Licht sieht als dieser sich selbst, denn für Gawan ist Lancelots Persönlichkeit maßgeblich bestimmt durch seine Abstammung und sein Verhältnis zum Artushof:

‘Lancelot ... des konigs Bans sone von Bonewig; er macht den fried zwüschen uch und mym herren dem konig Artus.’ (I 455,14f.)

²⁸⁶Den Namen hatte Gawan bereits vorher erfahren, als er Lancelot nach einem Turnier gefolgt war. Lancelot selbst verweigert zwar die Namensnennung, doch die ihn begleitende Jungfrau gibt seine Identität preis (I 218,19f.)

Dagegen sieht Lancelot in Gawan nicht den Repräsentanten des Artushofes, sondern vielmehr den Ritter der Königin Ginover, die er durch den Kampf gegen Gawan beleidigt zu haben fürchtet. Die Erkennensszene täuscht also darüber hinweg, daß Gawan trotz der erfolgreich beendeten Suche nur partiellen Einblick in die Identität Lancelots erhält.

Gawan, Hestor und Lancelot werden nach allgemeiner Versöhnung zu Gesellen, verbunden nicht nur in Freundschaft, sondern auch in der Tatsache, daß alle drei sich als Ritter der Königin verstehen. Erst viel später, nach dem Kampf in Schottland, werden Lancelot und Galahot auch in die Artusrunde aufgenommen. Strukturell ist damit der die Suche beschließende Gawankampf, üblicherweise der Prüfstein für die Aufnahme oder Wiederaufnahme in die Artusrunde, umgewandelt zu einer Szene, in der Lancelots auf Ginover fixierte Identität in ihrer Besonderheit hervorgehoben wird.²⁸⁷ Im Kampf gegen Gawan findet Lancelots innere Bindung an Ginover ihren Ausdruck, führt aber im Abschluß der Suche und der daraus resultierenden Gefährtschaft mit Gawan auch äußerlich zu einer Bestätigung seiner Identität, auch wenn diese nur für die vom Erzähler privilegierten Leser, nicht aber für die Romanfiguren erkennbar ist. Auch Lancelots Weigerung, seinen Namen öffentlich preiszugeben, hat damit seine Signifikanz, denn für ihn bezeichnet der Name Lancelot nicht nur die Identität des Weißen Ritters, sondern den Geliebten Ginovers - ein Geheimnis, um das nur Galahot weiß, obwohl Gawan es erahnt.²⁸⁸

Vor der Burg Tartre kämpft Lancelot für die Befreiung der dort gefangengehaltenen Artusritter gegen einen Unbekannten, der ihn bis an den Rand einer Niederlage treibt. Auch hier dient die drohende Kapitulation dazu, eine Erkennensszene vorzubereiten: Der entscheidende Schwerthieb verfehlt Lancelot, so daß die Waffe im Boden steckenbleibt, wo Lancelot sie erkennt:

²⁸⁷Zur Funktion des Gawankampfes in der Artusliteratur vgl. von Ertzdorff, *Tristan und Lancelot*, S. 47; Harms, *Der Kampf mit dem Freunde*, S. 179-201.

²⁸⁸Vgl. Ruberg, *Die Suche*, S. 137f.; Harms, *Der Kampf mit dem Freunde*, S. 197f., hebt hervor, daß die Namensnennung im Text in die indirekte Rede verlegt ist und damit bis in den Sprachstil hinein Lancelots außerordentliche Zurückhaltung mimetisch abbildet.

Er besah es, und es ducht yn das es das schwert were das im Galaat gab off dem tag da er die dry ritter von Carmelde uberwande . (II 513,14-16)

Bohort gibt sich auf Verlangen mit seinem Namen zu erkennen, woraufhin Lancelot zum Zeichen der Kapitulation das Schwert zu Boden wirft und seinen Vetter umarmt.²⁸⁹ Wie im Gawankampf des ersten Teils endet der Kampf gegen einen Verwandten oder Freund vorzeitig dadurch, daß die Gegner sich an ihren Waffen erkennen, doch ist es in diesem Fall Lancelot, der zuerst die Identität seines Gegners ermittelt. Lancelot erweist sich durch seinen Sieg, den ihm Bohort zugesteht, erneut als bester Ritter der Welt. Dennoch sind Zeichen der bevorstehenden Zwietracht auch in dieser Szene bereits angedeutet, denn obwohl Lancelot als Befreier und Erlöser einhellig gepriesen wird, löst Bohorts Rolle bei den Artusrittern Furcht und Unruhe aus.²⁹⁰

Auch das Ende der zweiten großen Lancelotsuche wird solcherart durch einen erst im letzten Moment abgebrochenen Kampf markiert, in dem ein Akt gegenseitigen Erkennens Lancelots Identität enthüllt. Mit dem Abschluß dieser zweiten Lancelotsuche wird überdies ein weiteres Detail in der Persönlichkeit des Protagonisten für die Leser erkennbar: Durch die beschriebene Umarmung und Begrüßung unterstreicht der Text, daß Hestor für Lancelot nicht nur ein Gefährte, sondern als Halbbruder auch sein engster Verwandter ist.

Verglichen etwa mit Wolframs 'Parzival' oder Chrestiens 'Perceval' sind die auf einen Kampf folgenden Anagnorisisszenen sehr selten, haben aber daher strukturell hervorgehobenen Stellenwert am Ende der beiden großen Lancelotsuchen. Erkennen und Verkennen sind damit Bereiche, die zentral auf die Figur Lancelots bezogen werden und sein wechselndes Verhältnis zu Ginover, aber auch zum Artushof und der Welt des Grals beleuchten.

²⁸⁹II 513,23f.

²⁹⁰II 519,4-8: "... und sie waren me erschrocken dann zuvor da sie durch Bohort überwunden waren, der noch so jung was und sie alt gnug und von großen sinnen. Ir was keyner, er hett groß betrubniß und unmuot in sym herzen das sie durch yn überwunden waren worden. Und das was die sach da sie in der welt so großen unmut umb hetten."

3.1.2 Erkennen im Blick

Häufiger als in den von Dietmar Peil untersuchten Versepen dient im ‘Prosa-Lancelot’ ein Blick zur Einleitung einer Erkennensszenen, wobei die Grenzen zur reinen Zweckhandlung gelegentlich schwer zu ziehen sind.²⁹¹ Die Häufigkeit knapper Fügungen der Form:

Myns herren gawans gesellen was warm, und er det synen helm ab. Myn herre Gawan besah yn, und er was syn bruder Keheries. (I 215,4-6)²⁹²

deutet darauf hin, daß der Blick in solchen Fällen als Abbrüvatur einer Anagnorisisszene verwendet wird. Daß diese Blick mehr ist als die bloße optischen Wahrnehmung, beweist Lancelots Begrüßung durch Beudemagus: Der König respektiert den Wunsch seines Gastes nach Anonymität, bittet aber vor dem Entscheidungskampf gegen Meleagant darum, Lancelot möge seinen Helm abnehmen, den er bis dahin ständig getragen hatte:

Lancelot det den helm abe, und der konig erkante yn zuhant und greiff yn zwuschen sin arme und kust yn fur synen munt, ‘Ai edel ritter, wilkomen!’ sprach er, ‘ich han dich lang begeret zu sehen, umb das ich wonde das du dot werest. nu sy es got gelobet das ich dich lebende gesehen han.’ (I 633,1-5)

Beudemagus begrüßt Lancelot als den besten Ritter der Welt, obwohl er ihn nie gesehen hat; der Blick kann also nicht allein das Wiedererkennen vertrauter

²⁹¹Peil, Die Gebärde, S. 183-189. Die Schwierigkeiten der Abgrenzung lassen sich exemplarisch festmachen an I 175,32-35: Eine der Jungfrauen vom See blickt Lancelot zuerst an, bittet ihn dann, den Helm abzunehmen, betrachtet ihn erneut und begrüßt ihn mit Kuß und Umarmung. In solchen Situationen dürfte der wiederholte Blick gebärdenhaften Charakter haben, da er Identität nicht nur zweckhaft feststellt, sondern bildlich ausdrückt.

²⁹²Hier ist das Abnehmen des Helms ausdrücklich pragmatisch begründet, es erfüllt angesichts der geschilderten großen Hitze einen bestimmten Zweck. Daß damit nur scheinbar befriedigende Rationalisierungen vorgenommen werden und die Funktion der beschriebenen Handlung dennoch über die reine Pragmatik hinausgeht, ergibt sich aus dem Umstand, daß die narrative Funktion der Gesamtszenen eindeutig im Herstellen von Identität in der Erkennensszenen liegt. Vgl. auch I 159,17; 175,33; 497,30; 602,2f.; 633,1 zum Abnehmen des Helms.

Gesichtszüge bedeuten.²⁹³ König Beaudemagus ist von dieser Begegnung an eine der wenigen Gestalten, vor denen Lancelot freiwillig seine Identität preisgibt und damit eine Begrüßung erst ermöglicht.²⁹⁴ Der Blick des Erkennens ist damit in diesen Szenen als ein Zeichen innerer Verwandtschaft..

Eine weitere Personengruppe ist wiederholt in der Lage, die Protagonisten in einem Blick zu erkennen. Zur Unterstützung der im See aufgewachsenen Ritter Lancelot, Bohort und Lionel treten immer wieder Botinnen der Frau vom See auf, die in entscheidenden Momenten Hilfe und Rat anbieten.²⁹⁵ Dabei gibt ihnen die Bitte darum, der Ritter möge den Helm abnehmen, die Gelegenheit, das Gegenüber zweifelsfrei als Adressaten ihrer Botschaft zu identifizieren, worauf eine Begrüßung erfolgt.²⁹⁶ Im Gegensatz zur Sphäre der Ritter, bei denen Rüstung und Wappen äußerliche Erkennensmerkmale sind, dient in diesen Begegnungen der Blick in das unverhüllte Gesicht der Bestätigung, obwohl die Botinnen fast immer schon vorher wissen, wer ihnen gegenübersteht.²⁹⁷

Umgekehrt führt lange Vertrautheit zum visuellen Wiedererkennen, wenn es von Lancelot heißt:

... und als bald er die jungfrau sah, erkant er sie zurstunt, wann er sie sick gesehen hett. (II 403,14f.)

²⁹³Auch das ist allerdings im Text gelegentlich dargestellt; Bohort zum Beispiel erkennt, wie ausdrücklich festgestellt wird, König Pelles am Gesicht: "und Bohort kant yn so bald er yne ansach, wann er yne me gesehen hatt." (II 623,11f.)

²⁹⁴II 490,22-491,1: "Lancelot besach yn lang und wart yne kennen, das es konig Baudemagus was, da det er synen helm abe, wann er sich vor im nit wolt verheln. und als der konig yn wart kennen, da wart er also fro als er úmmer mocht. Er sprang uff in synem hemde und nydercleit und umbfing yn und weynet vongroßen freuden die er hett."

²⁹⁵Unzeitig-Herzog, Jungfrauen und Einsiedler, S. 43f., hebt den Wissensvorsprung hervor, den dabei die weiblichen Nebenfiguren gegenüber den männlichen Akteuren aufweisen.

²⁹⁶Vgl. z. B. I 175,32-35.

²⁹⁷Vgl. II 18,12: Die Dame, welche Lancelot zum Grab Galahots geleitet, erkennt ihn, sobald er ohne Helm dasteht.

Auch Bohort ist zu solchen Wiedererkennen der Botinnen in der Lage:

... und besah die jungfrau also lange biß das er sie erkant. (II 111,20f.)

Um ein vorzeitiges Erkennen zu verhindern, kann andererseits das Verschleiern des Gesichtes als Gebärde der Verhüllung genutzt werden, um ein Incognito zu bewahren. Eine Botin reist derart verschleiert an den Artushof:

Sie hatt sich verstoppet, das sie nymant erkennen mocht, wan man ir nit dan die augen gesehen konnt. (II 52,31f.)

Das Aufheben des Schleiers entspricht damit dem Abnehmen des Helms, indem es ein Erkennen und damit eine Begrüßung ermöglicht. In solchen Situationen liegt damit die Kontrolle darüber, wann es zu einer Erkennenszene kommt, weitgehend bei den Botinnen selbst.

Für weniger vertraute Figuren ist ein Erkennen ohne Namensnennung dagegen nicht möglich; gelegentlich reicht nicht einmal dies zur Identifizierung aus.²⁹⁸ Obwohl Iwein bereits seinen Namen angegeben und sich damit als Artusritter ausgegeben hat, wird er gebeten, auch noch seinen Helm abzunehmen, „uff das ich uch eygentlich erkennen mög.“ (II 757,16) In Ausnahmefällen dagegen wird ein Ritter nicht nach dem Augenschein, sondern allein schon an seiner Stimme erkannt - Ginover weiß um die Nähe ihres Geliebten auch in der Dunkelheit, als sie ihn im Traum reden hört. Auch Galaad ist an seiner Stimme unverkennbar:

Und da mit das yn Meliant erhört, da erkant er yn an dem sprechen. (III 54,11f.)

Die Häufigkeit, mit der sich Personen auch ohne vorausgehenden Kampf bei der Begegnung nach dem Namen fragen und gegenseitig erkennen, weist auf die Funktion solcher Szenen hin. Sie dienen dazu, den Zusammenhang zwischen Personengruppen und Handlungszentren wie etwa dem Artushof und der Sphäre des Sees herzustellen und dem Hörer präsent zu halten. Die Isolation, in die sich einzelne

²⁹⁸Vgl. z. B. II 449,5f.: Lancelot gibt einem Burgherren auf dessen Bitten seinen Namen und wird daraufhin begrüßt. Die Szene weist zurück auf eine frühere Begegnung, in der eine solche Namensnennung zum unvermeidlichen und tragischen Kampf mit dem Gastgeber geführt hatte (I 219,32-222,5).

Ritter auf den einander bedingenden Aventureketten begeben, macht es erforderlich, immer wieder Freunde und Feinde voneinander zu scheiden, wobei innerhalb der vor allem in der 'Queste' schnell wechselnden Konstellation der Faktionen die Identität des Gegenübers nicht immer leicht zu ermitteln ist. Innerhalb des Artushofes gibt es dabei kaum Schwierigkeiten oder Komplikationen, denn ohne Ausnahme genügt dort eine Blickgebärde, um sich der Identität des Gegenübers zu versichern.²⁹⁹

Mit dem Verb "bekennen" wird in diesen Situationen nicht notwendigerweise eine Gebärde bezeichnet. Das illustriert die folgende Passage:

... und er [Bohort] besah yne und bekant das er der irrenden ritter eyner was. (III 221,9f.)

Hier ist im Zusammenhang mit der allgemeinen Gattungsbezeichnung anstelle des konkreten Personennamens die optische Wahrnehmung nur der Anlaß, soziale Zusammenhänge zu benennen. Allerdings hat das so erzeugte Zusammengehörigkeitsgefühl zur Folge, daß der Unbekannte entsprechend seinem Status als fahrender Ritter höflich begrüßt wird.

Wahres Erkennen, auch das Erkennen eines Freundes, muß dagegen nicht immer Anlaß zu Freude und fröhlicher Begrüßung sein. König Pelles findet in seinem Reich den im Wahnsinn umherirrenden Lancelot

und besah yne ye lenger ye me und fing an zu schreyen und zu weynen uß grund sins herczen. (II 813,7f.)

Dieser Begegnung vorausgegangen war bereits der Hinweis seiner Tochter, der totgeglaubte Lancelot liege schlafend und wahnsinnig im Burggarten. Die zitierte Szene dient also nicht so sehr dem physischen Erkennen, das durch den Bericht der Tochter bereits vorweggenommen und in der Szenen auch nicht mehr ausdrücklich formuliert wird, sondern dem Ausdruck des Schmerzes über Lancelots Zustand. Sie markiert damit aber gleichzeitig auch den ersten Schritt zur Restitution seiner Identität,

²⁹⁹Gaheries erkennt auf diese Weise Brandelis (II 191,3f.); Gawan identifiziert Beudemagus, der zu diesem Zeitpunkt Mitglied der Artusrunde ist (II 479,14f.); Gawan und Bohort erblicken und erkennen Aglonas als einen der Ihren (II 581,4-6).

denn indem König Pelles und seine Tochter Lancelot erkennen, erlösen sie ihn aus der Namenlosigkeit, in die er auf seiner Irrfahrt durch unbekannte Gegenden verfallen war. Solche Heilung ist notwendig, kann aber nur von den Figuren erreicht werden, die Lancelot nahestehen; selbst der barmherzige Blyens und sein Bruder hatten ihm zwar körperliche Unterstützung, nicht aber Verstand und Bewußtsein wiedergeben können:

Inn solcher wise was by Plyens Lancelot zwey gancz jare und hatt aller syner synne keyn; nymand noch erselb wusten synen namen. (II 808,17f.)

Nach der Wiederherstellung seiner Identität erfolgt der zweite Schritt, die Heilung vom Wahnsinn, durch den Gral in Corbenic. allein von der Trauer über den Verlust Ginovers vermag ihn niemand zu erlösen. Lancelot bittet daher darum, an einen einsamen Ort geführt zu werden, wo er weiterhin unerkant leben will; sein Name wird, wie schon im ersten Teil des Romans, zu einem Geheimnis, das er nur gegen seinen Willen enthüllt.³⁰⁰ Der Zusammenhang zwischen gewollter Namenlosigkeit und seiner Liebe zu Ginover ist damit noch einmal verdeutlicht; Lancelot selbst bezeichnet sich als

‘der missetane ritter, genant Lancelot vom Lac, der jhene den ir in bösen stunden nach synem namen gefragt hant; und sollents wißen das ichs nymands gesagt hett, ichwere dann mit gewalt darzu gezwungen.’ Und nach den worten gingen im sin augen uber. (II 817,21-24)

Ohne Aussicht auf Vereinigung mit Ginover gibt Lancelot jeden Anspruch auf öffentliche Anerkennung auf. Paradoxerweise, und darin liegt der Sprengstoff seiner Liebe zu der Königin, erfordert die Wiederaufnahme seiner Beziehung zu ihr jedoch auch den Rückfall in eine öffentliche Identität der erfolgreichen Ritterschaft, hinter der die Existenz als Liebender verborgen gehalten werden kann. In der heraufziehenden Katastrophe der ‘Mort Artus’ wird daher die sonst stereotype Erkennensszene zum Vorzeichen des nahenden Endes: König Artus identifiziert als Beobachter vom Fenster aus, wie Lancelot - vermeintlich unerkant - ins Turnier zu Winchester reitet, um auf Geheiß der Königin teilzunehmen, obwohl er Krankheit vorgetäuscht hatte, um nicht mit Artus gemeinsam aufbrechen zu müssen:

³⁰⁰Hierin unterscheidet sich Lancelot von der Figur Yvains / Iweins bei Chrestien und Hartmann, denn für Iwein bleibt der Wahnsinn ein vorübergehendes und am Romanschluß überwundenes Zwischenstadium seiner Entwicklung.

Und doch an eyner straßen hub Lancelot da heubt off, und der konig erkante yne und wiset yn Giflet. (III 395,11f.)

Mit der Zeigegebärde wird seine Erkenntnis mitgeteilt, ohne jedoch schon völlig an die Öffentlichkeit zu geraten, denn noch dient die so gewonnene Erkenntnis paradoxerweise der Verschleierung der wahren Tatbestände, da Lancelot auf diese Weise ein letztes Mal vom Verdacht des Ehebruchs mit Ginover freigesprochen wird. Der erste Schritt zu einer Offenbarung seiner Identität als Liebender ist dennoch getan, und die Episode weist voraus auf den Zustand, in dem Lancelot sich nicht einmal mehr um die Verschleierung bemüht und dadurch die Konfrontation mit Artus und Gawan provoziert.

3.1.3 Erkennen unter Verwandten

Verwandtschaftsbeziehungen und ihre Aufdeckung spielen im komplexen Handlungsgeflecht des 'Prose-Lancelot' eine wesentliche Rolle. Während jedoch im ersten Teil des Romans solche Begegnungen zwischen Verwandten meist knapp gehalten werden, kommt es in der 'Queste' und der 'Mort Artus' zu ausführlichen Schilderungen, womit das Zerbrechen einfacher gesellschaftlicher Bindungen im Zeichen der Gralssuche seinen Ausdruck findet: Verwandtschaft ist nicht mehr stillschweigend vorausgesetztes Fundament jeder feudalen Gesellschaft, sondern muß mühsam ermittelt und bekundet werden.

Parzival erhält durch eine Klausnerin Nachricht vom Tod seines Bruders. Obwohl durch einen Erzählerkommentar bereits für die Leser geklärt ist, daß diese Klausnerin seine eigene Tante ist,³⁰¹ muß sie zu Erklärungen ausholen, um ihm begreiflich zu machen, weshalb sie sein Schicksal kennt:

³⁰¹Parzival nennt seinen Namen, worauf seine Tante ihn begrüßt: "Und da sie horte synen namen, da was sie fast fro, wann sie yne fast lieb hette, als sie schuldig was zu thun, wann er ir nefe was." (III 94,14-16)

Da Parzival erhört diße rede, da hub er an zu weynen von der erbermde die er hette, wann im wol gedacht des das sie im gesaget hette; und erkante sie wol. (III 97,1-3)³⁰²

Erkennen ist ein Akt des Verstehens, der sich erst nach Einsicht in die verwandtschaftlichen Verhältnisse vollziehen läßt und in einer emotionalen Gebärde der Freude oder des Schmerzes seinen Ausdruck findet. Auch bei der Begegnung mit seiner Schwester wird die Szene in gleicher Abfolge der Ereignisse geschildert. Die Unbekannte erklärt selbst, wer sie sei; erst dann betrachtet Parzival sie und bestätigt ihre Identität in einer Blickgebärde:

Da Parzival das hort, da bedah er sie und bedacht sich also viel das er sie erkant das es war sin schwester. (III 276,4f.)

Erkennen ist hier offenbar kein mechanischer Vorgang und beruht nicht allein auf visuellem Wiedererkennen, sondern erfordert Reflexion. Die zitierten Szene schildern das allmähliche Bewußtwerden von Tatsachen, die im Erzählerkommentar aus der Außenperspektive oft schon vorweggenommen werden, sich für die handelnden Figuren aber erst in der Begegnung und der daraus resultierenden Gebärde des Erkennens bestätigen.

Gemäß der Textstrategie der Motivdoppelungen finden diese Szenen ihre Entsprechung in der Begegnung des Königs Artus mit Morgane. Auch er weiß nicht, wen er in seiner angeblichen Helferin vor sich hat, und muß sie um ihren Namen bitten. Wie Parzival ist auch Artus erst dann in der Lage, seine Schwester zu erkennen und entsprechend zu begrüßen.³⁰³ Sein ungestümes Aufspringen vom Bett verrät die Emotion der geschwisterlichen Zuneigung - und lenkt doch gleichzeitig in der Wahl der Bilder die Aufmerksamkeit darauf, daß Artus die wahre Natur seiner Schwester und die Hinterlist ihrer Ratschläge verkennt. Scheinbare Offenlegung aller Tatsachen dient so zur Verhüllung der wahren Motive.

³⁰²In den französischen Vorlagen ist die Verbindung der beiden Halbsätze an dieser Stelle klarer: “si lavisia tan quil” Q; “se lisonnient tant que il” Z; “si li sovient tant qu’il” G.

³⁰³III 464,5-7: “Da besach er sie und erkant sie und sprang ußer synem bette also nacket, sunder syn hemde und sym nydercleyt.”

Die Parallelität der Gebärdendarstellungen unterstreicht auf diese Weise die ganz unterschiedlichen Voraussetzungen. Während Parzivals Schwester die drei Gralsritter auf ihrem Weg geleitet, Galaad zu seinem Schwert verhilft und schließlich selbstlos stirbt, dringt Morgane auf Rache an allen, die sich ihren Wünschen entgegensetzen. Sie benutzt daher Artus als Instrument ihrer Rache an Lancelot, der sie in seiner Treue zu Ginover tödlich beleidigt hatte. Wo für Parzival das Wiederfinden und Erkennen der Schwester ein Schritt ist, der ihn dem Gral näher bringt, wartet auf Artus die Enthüllung, welche seine gesamte Welt zerstören wird.

Parzivals Begegnung mit seiner Schwester hat eine zweite Motivparallele, die Lancelot betrifft. Er treibt, ziellos wie Parzival, auf einem Schiff an Land, als ein Ritter das auf den Strand aufgelaufene Gefährt betritt. Anders als Parzival ist Lancelot auf diese Begegnung vorbereitet und erwartet daher, in dem Ankömmling seinen Sohn Galaad zu sehen. Dennoch bedarf er der Bestätigung, und da in der Gralsqueste die Regeln ritterlichen Verhaltens nicht mehr gelten und an einen Kampf daher nicht zu denken ist, eine Frage nach dem Namen des Fremden aber durch die Prophezeiung überflüssig scheint, dient das Gespräch hier nicht mehr dem eigentlichen Erkennen, sondern allein der Begrüßung:

Da det der ritter synen helme uß und legten in das schiff, und Lanczelot fragt yn: ‘Ah Galaad, sint ir das?’ ‘Herre’, sprach er, ‘ja!’ Und da er das verstunt, da lieff er dar mit offenen armen, und der eyne begunde den andern zu kúßen und groß freude zu machen. (III 343,7-10)

Wie in den meisten dieser Episoden ist hier aus der Perspektive Lancelots erzählt, denn nur er benötigt die Bestätigung; der vollkommene Galaad bedarf keiner solchen Vergewisserung mehr.

Wie sehr Verwandtschaft und die Fähigkeit, einander zu erkennen, miteinander verknüpft sind, beweist der Schluß der ‘Mort Artus’. Bohort begibt sich ein letztes Mal auf die Suche nach Lancelot, “wann nymans sucht yn der yn finden kunde zu der zytt.” (III 781,11f.) Die Grundidee der Suche ist in diesen Worten in der Negation zusammengefaßt, denn Finden und Erkennen werden hier verstanden als ein Prozeß der inneren Annäherung, der im äußeren Erfolg und der daraus resultierenden Gebärde nur seine Bestätigung findet. Wenn anfangs noch Ritterschaft und freundschaftliche Verbundenheit ausreichen, um solche Erfolge zu erzielen, so scheint am Ende nur die

verwandtschaftliche Bindung noch Bestand und Wirkung zu haben. Daher ist es Hestor, der nach Bohorts Scheitern und Heimkehr die Suche nach Lancelot scheinbar ziellos fortsetzt und dabei schließlich in die Einsiedelei gerät, in die Lancelot sich zurückgezogen hat:

Da sich die zwen brüder ersahen under ein, das schruwen sie beyde, wann sie hetten sich sere lieb. (III 782,9f.)

Mit Ausnahme der Freudentränen werden Gebärdendarstellungen an diesem Punkt überflüssig, da das Sehen hier mit dem Erkennen zusammenfällt. Das Ziel dieser letzten Lancelotsuche bedeutet daher auch nicht mehr Reintegration des flüchtigen Helden in eine ritterliche Gesellschaft, sondern am Ende steht der gemeinschaftliche Rückzug in ein Leben der Buße außerhalb der bekannten Welt. Lancelots selbstaufgelegte Isolation wird so zum Schluß geteilt von demjenige, der ihm als Verwandter und in seiner Auffassung von Ritterlichkeit am nächsten steht.

3.1.4 Doppeldeutigkeit im Gespräch

Wie weit in Gesprächs- und Beratungsszenen ein Spannungsfeld zwischen öffentlicher und privater Sphäre erzeugt wird, war bereits oben aufgezeigt worden.³⁰⁴ Im Rahmen des Motivs von Erkennen und Verkennen wird darüber hinaus deutlich, daß auch innerhalb von Gesprächsszenen der unterschiedliche Kenntnisstand der Gesprächspartner seinen Niederschlag in Gebärden findet. Dies gilt vor allem für die Gebärde des Lachens. Natürlich kann es, wie zu erwarten, ein Zeichen der Freude oder auch des Spottes sein, doch wird es in größerer semantischer Vielfalt eingesetzt.³⁰⁵ Aus

³⁰⁴Vgl. Kap. 2.1.8 "Gespräch, Bitte und Dank".

³⁰⁵Im ersten Teil wird nur das Simplex "lachen" verwendet, doch Lachen als Zeichen der Freude ist im Kontext meist explizit markiert; vgl. I 85,12; 90,9; 228,34f.; 229,20; 268,18; 270,24; 285,21; 288,35; 289,28; 290,27f.; 312,21; 353,31f.; 357,13f.; 390,36; 426,22; 629,35; II 22,7f.; 112,32f.; 181,17; 205,28f.; 206,8f.; 368,17f. Lachen als Zeichen von Spott vgl. II 209,12; 406,23f. Im zweiten Band wird außerdem Lachen als Zeichen der Verspottung durch das Kompositum "honelachen" vom Simplex "lachen" unterschieden; vgl. II 432,10f.; 647,6; 677,7.

diesen Grund scheint das Lachen, solange es eindeutiges Kennzeichen einer Emotion der Freude ist, im Text in der Regel ausdrücklich markiert.³⁰⁶ Gelegentlich jedoch ist der Grund der Freude vor allem eine im gerade erst vorausgehenden Gespräch erlangte Einsicht, so daß sich im Lachen die Spannung des Unwissens löst. Lachen kann damit zu einem Zeichen des Wissens und Verstehens werden.³⁰⁷

Häufig jedoch lenkt es die Aufmerksamkeit darauf, daß im Gespräch gerade keine Verständigung erfolgt. Gelächter kann daher die Reaktion darauf sein, daß Erzählfiguren eine solche Diskrepanz zwischen dem Anspruch der Rede und der tatsächlichen Situation erkennen. Daher lachen die umstehenden Ritter, wenn ausgerechnet Dagenot sich brüstet, Lancelot gefangen zu haben, denn er selbst

was der blödest den man wust, all die welt spot syn umb syn groß affenheit sie er rette und tegelich thete. (I 228,37-229,1)

Oft aber ist für die Erzählfiguren der Anlaß des Lachens nicht ohne weiteres zu ermitteln, obwohl die Leser meist durch Erzählerkommentare besser informiert sind. Solches Unverständnis kann auf der Erzählebene Figuren dazu veranlassen, eine Deutung der Gebärde zu verlangen. So reagiert Gawain auf das unvermittelte Gelächter der ihn bedienenden Knappen mit einer Frage:

Und da er was uff syn knye gevallen vor hern Gawain und im solt den win geben, da begunde er lachen, wann im gedacht Lanczelots mit der dorheit das er zu dem thorney wolt faren. Da herre Gawain den sehe lachen, da gedacht im wol das er nit vergebens lachte. (III 444,7-10)

Allerdings ist Gawains Einsicht in den Zeichencharakter des Lachens ungewöhnlich; viel häufiger bleibt im Text die Gebärde der nur für die Leser verständliche Hinweis

³⁰⁶Dies gilt auch dann, wenn Tränen oder Weinen, ebenfalls mehrdeutige Gebärden, als Zeichen der Freude zu verstehen sind. Der Text gibt in solchen Fällen die emotionale Ursache eigens an; vgl. I 56,32f.; 498,28f.; 585,15f.; II 501,13-15; 747,28; 826,12; III 324,15.

³⁰⁷Bohort lacht, als ihm die Bedeutung der Schwertaufgabe erklärt wird (II 57,22); Parzival und seine Begleiter erfahren aus einer Inschrift die Bedeutung des für Galaad bestimmten Schwertgehänges: "Da sie hetten die buchstaben gelesen, da begunden sie zu lachen und sprachen das er wunder were zu sehen, zu hören und zu wissen." (III 282,10f.)

auf überlegenes Wissen einer handelnden Figur.³⁰⁸ Auf diese Weise markiert die Gebärde des Lachens die Einsicht einzelner Figuren; vor allem dann, wenn sie jemanden erkennen, dessen Identität allen Übrigen verborgen bleibt. Daher lacht die Frau von Maloaut, als sie die Identität ihres Gefangenen errät,³⁰⁹ und besonders Ginover und Gawan bekunden es durch wissendes Lachen, wenn sie Lancelot erkannt haben.³¹⁰ Im heimlichen Auflachen Lancelots, der belauscht hat, daß ihn die Artusritter für Keye halten, verbindet sich Überlegenheitsgefühl mit einer Einsicht in die Tatsache, wie schwierig es ist, Zeichen der personalen Identität richtig zu deuten.³¹¹ Während die Artusrunde den siegreichen Ritter nach seinem Äußeren beurteilt, weiß Lancelot dieses Verhalten erfolgreich auszunutzen, wenn es darum geht, seine Identität vor dem Artushof zu verbergen. Daher sondert ihn die Gebärde des vor den anderen Lachens ab von einer Öffentlichkeit, welcher es an Einsicht mangelt.

In diesem Zusammenhang kann auch das Schweigen als ein von anderen erwarteter, aber bewußt verweigerter Beitrag zum Gespräch den Charakter einer Gebärde annehmen. Sprachlosigkeit ist gelegentlich zwar rein physisch bedingte Reaktion auf großen Schmerz, doch wird es oft als interpretierbares Zeichen innerhalb eines Gesprächs eingesetzt. Lancelot etwa verweigert konsequent die Antwort auf die Frage nach seinem Namen, womit er das Gesetz ritterlichen Umgangs verletzt, nach dem die gegenseitige Namensnennung zur üblichen Begrüßung gehört.³¹² Bewußt

³⁰⁸Ménard, *Le rire et le sourire*, S. 436, bezeichnete daher das verstehende Lachen als besonders charakteristisch für den 'Lancelot-Gral-Zyklus'.

³⁰⁹I 258,12-14: "Da begunde die frau bedechticlich lachen umb die ritter die yn suchten, wann sie affenlich suchten." Anders als Gawan weigert sie sich aber, Ginover eine Erklärung für ihr wissendes Lachen zu geben.

³¹⁰I 629,35; II 154,3f.; 396,18f.; 397,13; 587,21; III 407,4f.; 412,4f. (Artus erkennt Lancelot, Gawan dagegen bleibt ungewiß); 428,19f.; 454,13. Im Falle Lancelots ist das laute Auflachen dagegen nicht Zeichen des Erkennens, sondern die Verweigerung einer eindeutigen verbalen Antwort.

³¹¹II 648,23f.: "Und Lancelot lacht sere da er hort dasder der im nach kam meynt das er herre Key were."

³¹²Ruberg, *Die Suche*, S. 137, bezeichnet dies als die "Verschwiegenheit des Kundigen", welche die Suche erschwere. Lancelots Weigerung, seinen eigenen Namen preiszugeben, wird allerdings so sehr zu seinem Charakteristikum, daß Morgane ihn gerade daran erkennt. (II 392,21f.)

eingesetzt wird eine solche Normverletzung aber auch von Ginover, die in der Verweigerung des Grußes ihre Zweifel an Lancelots Treue ausdrückt und in dieser Intention von Lancelot sofort verstanden wird.³¹³ Hervorzuheben ist, daß die Verweigerung der erwarteten Höflichkeitsgeste je nach Wissensstand verschieden gedeutet wird. Was für Keye und unbeteiligte Beobachter nach einer unmotivierten Willkürhandlung der Königin aussieht, hat eine ihnen unzugängliche, nicht öffentliche Bedeutung im Verhältnis der Liebenden.

3.1.5 Erkennen und Verkennen der Liebenden

Von der ersten Begegnung mit Lancelot an wird Ginover durch ihre Liebe dazu befähigt, Lancelots Identität auch dann zu ergründen, wenn er selbst freiwillig sie nicht preisgibt. Durch eine Folge beharrlicher Fragen entringt sie ihm schließlich nicht nur das Geständnis, er sei der bewunderte Weiße Ritter, sondern auch das Geheimnis seiner Liebe zu ihr.³¹⁴ Damit wird ein Zusammenhang zwischen Namensnennung und Minnegeheimnis aufgedeckt, da Lancelot seine Identität gleichsam erst durch die Begegnung mit der Königin erhält. Als Folge ist er bestrebt, seinen Namen und die für ihn damit verbundenen Konnotationen geheimzuhalten. Morgane bringt ihn daher in Bedrängis, indem sie ihr Wissen um seine Identität ausnutzt und ihn durch die Formulierung ihrer Bitte zur Enthüllung seines Namens zwingt:

‘So bitt ich uch, umb des allerliebsten willen das ir in der welt hant, das ir uwer helm von uwer helm heubt thund.’ Als er die rede gehort, da ward er so sere zornig das er nit zorniger mocht syn und det synen helm vom heubt. (II 392,25-393,1)

³¹³Lancelot befragt Keye, “warumb im die konigin sprach versagt hett” (I 635,33f.), womit er die Intentionalität ihres Verhaltens erkennt und bezeichnet.

³¹⁴I, 292,30-32: “Sie fraget yn vil, und er sagt ir die warheit umb das das sie yn fragete. Da prufete sie an manigen dingen das er Lancelot were, von dem myn herre Gawan so viel zu hoff hett gesaget, und was sere sanfft mit im redende.”; vgl. auch I 293,10f.: “‘Hei’, sprach sie, ‘und weiß ich wol were ir sint, ir heißent Lancelot von dem Lack.’ Da schweig er schon und antwortet nit.”

Die Vermutung darüber, wen sie vor sich habe, gibt Morgane mit dem verdeckten Appell an die Geliebte eine Formulierungsmöglichkeit, die Lancelot gegen seinen Willen zur Preisgabe seines Names und damit auch zur Offenbarung seiner geheimen Liebe zwingt.

Während Morgane, aber auch Gawan oder die Frau von Maloaut in Gebärden zu verstehen geben, daß sie Lancelot auch in seiner ständig wechselnden Rüstung zu erkennen vermögen, beschränkt sich Ginover in solchen Dialogen auf Worte. Nur in der Gefangenschaft in Gorre enthüllt sie ihre Freude beim Wiedersehen mit Lancelot in einer Gebärde:

Die konigin saß in eim fenster und hett alles sin thun gesehen und wúst ohne zwifel das es Lancelot was. Sie wart fro und begunde lachen. (I 629,34f.)

Auf Fragen des Königs Beudemagus, der den Grund ihrer Freude wissen möchte, verweigert sie jede Auskunft, so daß der Zusammenhang zwischen Erkennen und der daraus resultierenden Freude allen anderen verborgen bleibt. Ginover schützt damit Lancelots Incognito, denn mit seinem Namen muß auch seine wahre Beziehung zu ihr verborgen bleiben; dennoch aber wird in dieser Gebärde des Erkennens dem Hörer gleichzeitig die besondere Nähe der Liebenden und die daraus resultierende Befähigung zu gegenseitigem Erkennen in Erinnerung gerufen.

Gleichzeitig aber enthüllt die Erkennensszene bereits die Problematik der Liebe zwischen Lancelot und Ginover, denn so leicht die Königin Lancelots Identität unter aller Verkleidung erkennt, so sehr verkennt sie seine Motive. Wieder und wieder äußert sie Zweifel an seiner Treue, verbannt ihn aus ihrer Nähe und bestraft ihn damit. Obwohl sie damit Lancelot zu immer neuen ritterlichen Heldentaten anspornt, geht sie darin weit über die Liebesbeweise hinaus, die zum Beispiel Sigune von Schionatulander verlangt. Nicht Festigung, sondern fortschreitende Gefährdung und Fragilität der Minnebeziehung werden so offensichtlich.

Lancelot dagegen vertraut fest auf Ginover,³¹⁵ weswegen es umso bemerkenswerter ist, daß ausgerechnet ihm die zweimalige Verwechslung einer

³¹⁵Noch die Ausnahme bestätigt seine unbedingte Treue, denn als er unter dem Bann von Morganes Zauber steht, glaubt Lancelot, Ginover mit einem anderen

anderen Frau mit Ginover, seiner einzigartigen Geliebten, unterläuft. In der ersten Nacht, die er mit der Tochter des Königs Pelles verbringt, steht er unter dem Einfluß eines Zaubertrankes, den Brisane ihm eingeflößt hat; die Parallele mit König Artus, der durch die Zauberkraft der Heidin Gartissie betört wird und in Gefangenschaft gerät, ist unübersehbar. Während Artus jedoch allein der Wirkung eines Zaubertrankes verfällt, so daß er alle anderen Verpflichtungen vergißt, unterliegt Lancelot einer komplizierten Täuschung, denn er glaubt in der Tochter des Königs Pelles Ginover vor sich zu haben. In einem Erzählerkommentar wird ausführlich auf diese Verwechslung und ihre Bedeutung für die Frage seiner treulosen Treue zu Ginover hingewiesen:

Aber er begert ir in eyner ander meynung, wann durch ir lieb und ir schonheit begert er nit, wann er genczlichen meynt, es wer syn frauw die koniginn, Und des halben, da er sie dafür erkant, was er erhiczt als Adam kant syn gemahel getruw durch das gebot unsers herren. Aber er bekant sie wiedder gott und die heiligen kirchen in sunden und nit darumb das der herre, da alle barmherczikeyt inn ist, urteilt nach den geschichten des sunders. (II 296,15-20)

Indem er die Nacht mit der im deutschen Text namenlosen, in der Vorlage Elaine genannten Königstochter, verbringt, bleibt Lancelot also seiner Liebe zu Ginover treu und wird darin sogar Adam und seiner rechtmäßigen Ehefrau verglichen. Gerade deswegen aber bleibt im Zusammenhang der 'Queste' diese Liebesnacht sündhaft, da in ihr -intendiert, wenn auch nicht real - der Ehebruch vollzogen wird.³¹⁶ Während der Erzählerkommentar so die objektive Sündhaftigkeit des Tuns im Zeichen christlicher

Ritter zu sehen, und zieht das Schwert zum Angriff, da er Traum und Wirklichkeit nicht zu unterscheiden vermag. (I 593,27-594,12)

³¹⁶Vergleichbare Verwirrung um die Identität der Geliebten erlebt Tristan, der sich allerdings dieser Spaltung der Persönlichkeit (Isolde / Isolde Weißhand) bewußt ist. Zur im Erzählerkommentar vorbereiteten Unterscheidung zwischen Intention und realer Tat, in der eindeutig die Intention und nicht das Ergebnis der Handlung über deren Sündhaftigkeit entscheidet, vgl. Petrus Abelard, *Ethica*, hg. Luscombe, S. 44f.: "Solum quippe animum in remuneratione boni vel mali, non effecta operum, Deus attendit, ne quid de culpa vel de bona voluntate nostra proveniat pensat, sed ipsum animum in propositio suae intentionis, non in effectu exterioris operis, diiudicat. Opera quippe quae, omnia in se indifferentia sunt nec nisi pro intentione agentis bona vel mala dicenda sunt, non videlicet quia bonum et malum sit ea fiere, sed quia bene vel male fiunt, hoc est, ea intentione qua convenit fieri, aut minime." Zu Abelard und seinem Ansatz zu einer subjektiven Gesinnungsethik vgl. Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter*, S. 222f.

Moral einklagt, erlaubt die Szene außerdem einen Blick auf das von innen gefährdete Verhältnis zwischen Lancelot und Ginover. Auch hier fallen Intention und reales Handeln auseinander: Lancelot beabsichtigt nichts anderes als die Vereinigung mit Ginover und bewirkt dennoch in der Zeugung seines Sohnes die endgültige Trennung von ihr; Ginover dagegen, sonst erfahren im Lesen der verborgenen Zeichen, erkennt die wahre Absicht und unwandelbare Treue ihres Geliebten nicht und beurteilt ihn nach dem äußeren Anschein seines Handelns.

Der Verweis auf die biblische Bedeutung von "erkennen" deutet auf eine wichtige Verschiebung der Werte hin, denn Lancelots Liebe zu Ginover wird in diesem Erzählerexkurs aus zwei Gründen verurteilt.³¹⁷ Ihm ist vorzuwerfen, daß er gegen die Natur handelt, wenn er in Elaines Schönheit nur die einer anderen Frau sucht; andererseits intendiert er den hier erstmals moralisch verurteilten Ehebruch. Lancelots Unfähigkeit, Ginover zu erkennen, reflektiert dabei sein moralisches Dilemma, denn Minne erscheint hier erstmals nicht nur als Voraussetzung für ritterliche Bewährung, sondern auch nach Maßstäben christlicher Verhaltensnormen als Quelle der Sünde.

Im Gegensatz zu Lancelot bewahrt Ginover ihre Fähigkeit, den Geliebten sofort und in jeder Situation zu erkennen. Sie hört seine Rede im Traum, wird aufmerksam und nähert sich ihm im Dunkel der Kemenate. Nicht Gesichtssinn oder Gehör, sondern allein die Berührung genügen ihr zum Erkennen:

... und begreiff yn by der hant, daran sie yn wol kant. (II 781,7f.)

In der Gebärde der vertrauten Berührung liegt dennoch der Zwiespalt, der sich in paradoxer Überkreuzung des Mißverstehens ausdrückt; denn während Lancelot die äußere Gestalt verkennt und dennoch seiner Liebe zu Ginover unbedingt treu bleibt, vermag Ginover die äußere Gestalt ohne Zweifel zu identifizieren, ohne jedoch Lancelots Treue zu erkennen. Daher verflucht sie den Geliebten und verbannt ihn aus ihrer Gegenwart. Einsicht in ihr Fehlurteil und die daraus resultierende Trauer erlangt sie erst nach dem endgültigen Abschied.

³¹⁷Gen. 4,1: "Adam vero cognovit uxorem suam hevam: quae concepit et pereit Cain, dicens, Possedi hominem per Deum." In diesem Sinne ist auch Chrestien, *CligËs*, Z. 5238f., zu verstehen: "Onques ameor ne me conut / Si come Adam conut da fame." Vgl. Peil, *Die Gebärde*, S. 183 Anm.1.

Dank ihrer Verbindung mit Lancelot erlangt dagegen auch die Tochter des Königs Pelles die Fähigkeit, Lancelot zu erkennen, sogar in Situationen, in denen er allen anderen fremd bleibt.³¹⁸ Auch die Frau von Challot vermag aufgrund ihrer Liebe ohne Schwierigkeiten, Lancelot zu identifizieren:

Da besach sie yn baß und wart yne kennen, das es der was den sie inn der werlt begert zu sehen vor allen namen, und warff im and er stunt die arm umb den hals. (II 654,13-15)

Nicht die Nennung eines Namens, sondern allein die Gefühle, welche sie ihm entgegenbringt, dienen ihr zur Erkennung des Kranken; Lancelot dagegen, der sich ihr zwar aus Dankbarkeit verpflichtet fühlt, ihre Liebe aber nicht erwidern kann, braucht länger, bis er seine Retterin erkennt. Obwohl er für sie bei der ersten Begegnung im Kampf eintritt, und obwohl sie sofort seinen Namen angeben kann, bedarf er erst der Bestätigung,³¹⁹ und auch bei der zweiten Begegnung versagt sein Gedächtnis:

und sah off ein siczbeth ein jungfrauwe ligen, die er zu dick malen gesehen hatt als yne beducht, aber er kund nit gedencken off was enden oder wannen sie were. Darumb gin er naher by sie und bedah sie so lange das er sie kennen ward. (II 653,11-14)

Sehen allein oder die Erinnerung an frühere Begegnungen reichen, im Gegensatz zu den Treffen mit anderen Rittern, nicht aus. Sowohl Lancelots Unvermögen in dieser Situation wie auch die instinktiven Fähigkeiten der ihn liebenden Frauen bestätigen, daß unter Liebenden das Erkennen ein Akt der Anerkennung ist. Mißverständnisse in solchen Erkennensszenen deuten damit auf ein gestörtes Minneverhältnis hin. Zur Bestätigung von Identität in der Liebesbeziehung gehört allerdings auch die Namensnennung, und aus diesem Grund bleiben im deutschen Text konsequent sowohl die Tochter des Königs Pelles wie die Jungfrau am Brunnen, aber auch Parzivals Schwester und die Frau von Challot namenlos, da erst erwiderte Liebe

³¹⁸Sie findet und erkennt den wahnsinnigen Lancelot, er im Garten des Königs Pelles seine Zuflucht gefunden hat, "und konig Pelles dochter besach yn ye lenger ye men, und saczte sich by yn nyder, und sie ward yne kennen." (II 812,20f.)

³¹⁹II 304,1-3: "Er det den helm uß, das er sie erkennen mocht. Und da er gewar ward das sie es was, ward er ußer maßen sere fro und nam sie in die arm." Hier wird ein bekanntes Motiv verfremdet, denn Lancelot setzt den Helm nicht etwa ab, um erkannt zu werden, was für die Frau von Challot nicht nötig ist, sondern um selbst zu erkennen.

Anspruch auf volle personale Identität zu verleihen scheint. Auch damit erweist sich noch einmal der Zusammenhang zwischen Lieben und Erkennen; geliebt und erkannt zu werden sind zwei Aspekte derselben Sache.

3.1.6 Erkennungszeichen

Um den Verkehr zwischen den verschiedenen Bereichen der Handlung von Mißverständnissen zu befreien und um das Wiedererkennen zu erleichtern, werden an verschiedenen Stellen Gegenstände als Erkennungszeichen eingesetzt. Als Zeichen der Verbundenheit tauschen Liebende und Verwandte untereinander Ringe aus, Ritter tauschen zum Zeichen gegenseitiger Hochachtung ihre Schwerter; im Kampf sollen Wappen zur Identifikation beitragen.³²⁰ Auffällig bleibt daher, wie oft innerhalb des Romangeschehens solche Versuche der Kommunikation scheitern. Ausgerechnet der Ring, den Lancelot von Ginover als Bestätigung unverbrüchlicher Treue erhalten hatte, wird von Morgane entwendet und gefälscht. Ginover selbst scheint unfähig, die Fälschung zu durchschauen, und mißtraut Lancelot, so daß das intendierte Erkennungszeichen nicht nur die Böswilligkeit Morganes enthüllt, sondern vor allem das steigende Mißtrauen Ginovers. Auch im Kampf, den Lancelot für die Dame von Challot antritt, mißversteht Ginover die Bedeutung der Erkennungszeichen und bewertet Lancelots Verhalten nach dem äußeren Anschein, wenn sie den Ärmel der Dame auf seinem Wappenschild und dem an die Dame weitergegebenen Gürtel als Zeichen seiner Untreue interpretiert. Lancelot, der auf Heilung seiner Vergiftung angewiesen ist, kann innerhalb der ritterlichen Höflichkeitskonventionen nicht ausweichen und muß daher den Bitten der Dame nachgeben, obwohl er die Konsequenzen seines Verhaltens voraussieht:

und er gelobt ir, wann er getorst ir es nit versagen, derweyl das er ir das gelobt hett; wann er was dich ser betrübt von dißer glubde, wann er wúst wol, wúrd es

³²⁰Seit der Antike gilt dies als Zeichen der rechtskräftigen Verbindung, zunächst unter Gastfreunden, seit frühchristlicher Zeit auch als Symbol der ehelichen Bindung und Treue; vgl. Pauly, Bd.5, Sp.443, Art. "Symbolon". Hestor erkennt seine Mutter an dem Ring, welchen König Ban ihr gegeben hatte.

die kónigin geware, sie solt es im bösen danch sagen und also großen undanck da er nymmer frieden an ir gewúnne. (III 399,13-16)

In solcher Einsicht liegt bereits die Bestätigung dafür, wie sehr die Liebe Lancelots und Ginovers nicht nur von außen, sondern vor allem auch von innen durch gegenseitiges Verkennen bedroht ist. Innerhalb der narrativen Struktur erfüllen solche Erkennungszeichen damit eine doppelte Funktion, denn für den Leser schaffen sie innerhalb der disparaten Erzählstränge ein Element der Kontinuität und geben in Erzählerkommentaren die Gelegenheit zu knapper Rekapitulation; andererseits aber demonstrieren sie, wie sehr innerhalb der dargestellten Welt die Kommunikation zusammenbricht, so daß schließlich auch für das Liebespaar Lancelot und Ginover der Versuch zur unkomplizierten Verständigung im dinghaften Zeichen im gegenseitigen Mißtrauen endet. Erkennen ist letztlich das Annähern an die innere Person und damit nicht von äußeren Hilfsmitteln zu beeinflussen.

3.2 Minne

Der Charakter des Prosa-Romans läßt sich an der Behandlung der Minnethematik besonders deutlich erkennen; sorgfältiger noch als in anderen Handlungsgebieten wird die für den Roman zentrale Thematik in ihrer Komplexität entfaltet. Das Liebesverhältnis zwischen Ginover und Lancelot wird in Parallelen, Brechungen und Spiegelungen auf anderen Ebenen wiederaufgenommen und reflektiert, wobei zu untersuchen sein wird, welche Funktion dabei die Gebärdendarstellung hat.

3.2.1 Minneblicke

So wie “largitas” und “fortitudo” die zentralen Tugenden eines Königs sind, zeichnet sich der Protagonist eines Artusromanes durch seine Schönheit aus, denn äußere Schönheit wird zum Zeichen für innere Qualitäten.³²¹ Daher ist der Blickwechsel, in dem die Schönheit eines Ritters oder einer Dame erstmals wahrgenommen wird, oft bereits der Beginn einer Minnebeziehung.³²²

Andreas Capellanus formuliert mittelalterliches Allgemeingut, wenn er seinen Traktat ‘De amore’ einleitet mit der Feststellung:

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alteriu potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.³²³

³²¹Vgl. Bumke, *Höfische Kultur*, Bd.2, S. 382f. und S. 419-425; Schnell, *Causa amoris*, S. 322, zum ‘Prosa-Lancelot’; Krawutschke, *Liebe, Ehe, Familie*, S. 66-73.

³²²Umfassend dokumentiert die literarische Tradition dieses Motivs Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, Bd.2, S. 759-797.

³²³Andreas Capellanus, *De amore*, lib.I, cap.1. Karnein, Auf der Suche nach einem Autor, S. 1-20, weist nach, daß der Traktat nicht als die Chrestiens ‘Chevalier de la charette’ zugrundeliegende theoretische Minnedoktrin verstanden werden darf; dennoch ist der Text als ein Kompendium der im frühen dreizehnten Jahrhundert weit verbreiteten Vorstellungen von der Entstehung und Natur der

Die Belege für eine solche Verbindung zwischen visueller Wahrnehmung und Beeinflussung durch die Schönheit häufen sich im zweiten Teil des Romans, der ein breites Spektrum potentieller und realer Liebesbeziehungen entfaltet und so das Hauptmotiv der Lancelot-Ginover-Minne in der Spiegelung verschiedenster Facetten darstellt.

Bohort und Lancelot, die sich auf ähnliche Weise in Minneabenteuer verstricken und deren so gezeugte Söhne im Gralsreich herrschen werden, ziehen immer wieder die Blicke der Damen auf sich. Bohort, Lancelots Vetter, wird überall seiner Schönheit wegen bewundert:

Bohort wart den tag sere besehen umb seyner schönheit und großer kunheit willen. (II 419,24f.)³²⁴

Ein solcher Blick gilt mehr als der äußeren Schönheit und drückt bereits ein Minnebegehren aus, denn er genügt, um die Eifersucht des Ehemannes hervorzurufen, wie eine Burgdame beklagt:

‘und wann sichs begab das etlich ritter in under huß kamen und ich die bedah, so schuldigte er mich zustunt, ich wolt mich zu yn amyen und lieber haben dann yne, das er mir mißtrut vor eim yglichen.’ (II 155,24-27)

In dieser Situation wird die Position des Ehemannes durch das Hervorkehren seiner Grausamkeit diskreditiert, und seine Schlußfolgerung erscheint als übereifrige Eifersucht, welche ihn zur Ungerechtigkeit gegen seine Ehefrau verleitet. Doch nicht immer ist ein solcher Schluß so haltlos. Lancelots erster Auftritt am Artushof zeichnet sich aus durch die Gegenüberstellung der allgemeinen Bewunderung für seine große Schönheit und die mehr als nur anerkennenden Blicke der Königin.³²⁵

Minne eine wichtige Quelle; vgl. zu seiner Bedeutung auch Schnell, *Causa amoris*, S. 241-274.

³²⁴Vgl. auch II 156,3f.: “da begunde ich yn zu besehen um syner schönheit und guter ritterschaft willen und syner sterck”; und II 48,18-22 (Lancelot wird von Morgane und zwei Zauberinnen betrachtet): “Sie sahen yn lang an umb syner großen schonheit willen.” (II 267,3f.)

³²⁵Bewunderung für die Schönheit und damit die sichtbare Prädestination des Protagonisten beschreibt zum Beispiel Wolfram, ‘Parz.’ 148,29-149,5; vgl. Bumke, *Höfische Kultur*, Bd.2, S. 149-125.

Der konig besah yn sere lieblich, wann er in den sal so schon kame. Er was nu drystunt schöner, und ducht si alle das er vil großer were und volkómenlichen dann er da vor was gewesen. Die kóniginn besah yn und sprach das yn gott zu eim byderben manne machen múst, er hett im der schonheit gnug gegeben. Sie besah yn sere und lang. Er sach wiedzder off sie, wann das nlmant geprüfen mocht und wundert sich sere wie die frauw so schön mocht gesyn. (I 132,32-133,1)

Unmerklich geht hier die durchaus topische Beschreibung des schönen jungen Knappen und zukünftigen Ritters, welcher die Bewunderung des gesamten Hofes auf sich zieht, über in etwas Neues, Andersartiges: Die Königin sieht Lancelot ungeöhnlich lange an, und Lancelot erwidert diese Blicke, wenn auch verstohlen. Damit klingen zentrale Motive der Lancelot-Ginover-Minner bereits an, die bestimmt ist von gegenseitige Liebe, da der größte Ritter und die schönste aller Frauen von Anfang an füreinander bestimmt sin, aber auch von Heimlichkeit, da diese Liebesbeziehung innerhalb der Artusgesellschaft ein Ding der Unmöglichkeit ist oder doch sein sollte.

Zunächst erkennen und interpretieren nur die Liebenden die Zeichen der Minne; dies ändert sich erst nach Lancelots vergeblicher Gralssuche, als die Unbekümmertheit und Offenheit des Minneverhältnisses den Zorn der Artusrunde auf sich zieht.³²⁶ Zu Beginn des Romans unterstreicht die Heimlichkeit des Erkennens dagegen die Vertrautheit der Liebenden, die sich auch dadurch als füreinander bestimmte Partner erweisen. Ginover deutet im Gegensatz zu Galahot Lancelots Verhalten richtig, als sie ihn nach dem Friedensschluß zwischen Artus und Galahot wiedersieht:

Er slug die augen off jhen erden als der sich sere schampfte, da wúst die konigin wol zehant das ers war. (I 290,24f.)

Ginover erkennt nicht nur, wen sie vor sich hat, sondern sie “begund geware werden bi sym geleze was im waere” (I 290,33), denn das Vermeiden des Blickkontaktes ist wie das Erbleichen ein Zeichen von Lancelots Liebe. Galahot dagegen interpretiert nur danach, was konventionell ein zu Boden gerichteter Blick bedeutet, und glaubt seinen

³²⁶Der Zwang zur Heimlichkeit unter dem Druck einer neidischen Öffentlichkeit ist besonders für Gottfrieds ‘Tristan’ immer wieder als Charakteristikum hervorgehoben worden; vgl. Wenzel, Öffentlichkeit und Heimlichkeit, S. 335-361; Grubmüller, Über den Beitrag des Gottesurteils, S. 149-163; Huber, Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis, S. 127-133.

Freund befangen aus Bescheidenheit.³²⁷ ¹⁴⁰ Der Text führt hier vor, wie Gebärden je nach dem Kontext verschiedene Bedeutung haben können, illustriert aber gleichzeitig, daß nur Lancelot und Ginover ein entsprechendes Differenzierungsvermögen im Erkennen, Auslegen und Verstehen der Zeichen besitzen.

Nicht nur im direkten Gespräch haben Blickgebärden ihren Platz, denn der Anblick der Geliebten kann auch aus der Ferne Kraft verleihen und zum Kampf anspornen. Im Turnier für die Frau von Noaus stärkt ein Blick auf die Königin den vor Schwäche ohnmächtig gewordenen Ritter.³²⁸ Doch das ist nur ein schwacher Schatten der ungleich größeren Probe, die Lancelot allein aufgrund seiner Liebe zu Ginover bestehen kann. Bei der Überquerung der Schwertbrücke,

allweg als im das hercz begunde swichen von der qwetschunge und von der angst von dem schwert und von dem waßer das eistlich darunter floß, so sah er zum thorne und gedachte das im nit geschadte, wann er den thorn innen besehe. (I 629,18-21)

An die Stelle des direkten Anblicks der Geliebten tritt hier in hyperbolischer Steigerung der hoffnungsvolle Blick auf den Turm, in dem Lancelot die Königin vermutet; vergleichbar ist dies nur mit den religiösen Gebärden des Romans, bei denen Beter sich nach Osten oder auf eine naheliegende Kirche hin ausrichten.³²⁹

In der Verbannung bei König Pelles entwickelt Lancelot daraus ein neues Ritual:

... er ging all tag, ee er eße oder drúncke, zu end der innseln zum konigreich von Logres zu, inn das lant zu sehen da sin hercz gancz lag. (II 820,23f.)

³²⁷Einen Beleg für das, was im sprachlich mit "als" markierten Vergleich als übliche Deutung angeboten wird, liefert ein späteres Gespräch zwischen Ginover und Lancelot. Lancelot "schampt sich so sere gegen syner frauwen das er sie nit an torst sehen." (III 678,14). Die Blickgebärde ist an dieser Stelle ein Zusatz der deutschen Bearbeitung P; sie ist in Q nicht überliefert.

³²⁸I 199,25f.

³²⁹Vgl. Kap. 2.4.1. "Gebetsgebärden". Lancelot selbst stellt diesen Zusammenhang zwischen Liebesäußerungen und Gebetsgebärden her: "'Jungfrau', sprach er, 'wo steet Lundres hin?' Sie wißt es im. Da kert er sich darwert und sprach: 'Frauwe myn, myn lip sy die bevolhen wo ich mich hien wende.'" (I 565,18-20)

Im Blick zurück in das für ihn verlorene Paradies werden Minnegeständnis und Trauer um das verlorene Glück zusammengefaßt in einer Gebärde. Sowohl die Körperhaltung wie auch die Blickrichtung zeigen körperlich, wie sehr Lancelots gesamte Existenz auf Ginover hin ausgerichtet ist. Wie eine Gottheit bestimmt sie sein Leben, verspricht Heil und Hilfe, wird zur Addressatin seiner Gebete. Andererseits aber bewirkt Lancelots Fixierung auf Ginover auch, daß er in solchen Momenten die Welt ganz wörtlich aus dem Blick verliert.

Auch an anderen Figuren demonstriert sich die lähmenden Kraft der Minne, wobei allerdings immer wieder Lancelots unbedingte Treue zu Ginover im Kontrast hervorgehoben wird. Die Frau am vergifteten Brunnen erfährt diese lähmende Macht, als sie Lancelot zum ersten Mal erblickt.³³⁰ Die Dame selbst wird wegen ihrer großen Schönheit von allen Rittern und Königen begehrt, doch sie hat nur Augen für Lancelot. Der Text vollzieht ihre Blicke nach, indem er Lancelots Schönheit aus der Perspektive der Dame beschreibt und erst dann die Wirkung dieser Blicke mitteilt.³³¹

Und mit demselben traff sie Venus so krefftiglichen das sie imselben sere erschrack. Und der ritter sah sie an, das sie bleich und úbel gestalt was, das er sich verwundert, und fragt was ir were. Sie antwurt das sie krank were und höfft doch zu gott wol zu genesen. (II 238,12-15)

In den Symptomen ihrer Liebe wird die weit verbreitete Definition der Minne, auf den die Dame selbst anspielt, zur Wirklichkeit: "amor est passio" ist hier nicht die metaphorische Umschreibung eines Zustandes, sondern erlittene Realität, denn die Frau wird ihrer Krankheit zum Tode erliegen.³³²

³³⁰II 238,2f.: "Und durch syner großen schonheit willen begunde yn die jungfrauw ... zumal sere besehen."

³³¹Die entsprechenden Attribute, vor allem der rote Mund, entsprechen den Topoi weiblicher Schönheit im Minnesang. Im Gegensatz zur Beschreibung Lancelots im ersten Romanteil, die seinen Charakter durch sein Äußeres enthüllt, wird hier die Wirkung hervorgehoben, welche seine Schönheit auf andere hat. Vgl. Bumke, *Höfische Kultur*, Bd. 2, S. 451-469; Bumke, *Höfische Körper - Höfische Kultur*, S.95-98.

³³²Vgl. Ruberg, *Realisierte Metaphern*, S. 206-211, und dazu Wessel, *Probleme der Metaphorik*, S. 197-207. Den Aspekt des Identitätsverlustes in der erlittenen Minne untersucht Luhmann, *Liebe als Passion*, S.71-96.

Die Motivdoppelung ist nicht zu übersehen: Lancelot, selbst Opfer einer verhängnisvollen Leidenschaft jenseits aller Regeln der Vernunft, wird zum Objekt des Begehrens. Diese Dreieckskonstellation kann nur tragisch enden, denn so wie Lancelots Liebe zu Ginover ist auch die Leidenschaft der Frau von Challot unbedingt; Lancelots Treue zu Ginover bedeutet daher den Tod der Frau von Challot.³³³ Im vollen Wissen um die Aussichtslosigkeit ihrer eigenen Situation ist sie daher zum Opfer bereit, um den Geliebten zu retten, kann jedoch ihre Gefühle für ihn nicht verhehlen:

Also rett die vil zu irselben und hett Lancelot ußer maßen sere lieb, und wart ycz betruht und dann wiedder fro, und stunt off und saß wiedder nyder und sah den an uff den sie sich wist in keyn wise zu trösten, und must yn sere lieb han, es were ir wil oder nit, und was sere zornig. (II 242,22-25)

Die antithetische Reihung der Begriffe vollzieht dabei auf sprachlicher Ebene die Symptome ihres Leidens nach: die körperliche Unruhe, die erst im Blick auf den Geliebten zur Ruhe kommt und dennoch, da er unerwidert bleibt, nicht Freude, sondern nur Trauer und Zorn auslöst.

Lancelots unbedingte Treue zu Ginover macht ihn dagegen unempfänglich für die Schönheit anderer Frauen, so daß er zwar sieht, aber mit Ginover vergleicht und daher unbeeindruckt bleibt. Nach seiner mit der Tochter des Königs Pelles verbrachten Nacht löst die Schönheit dieser Dame, die hier ausdrücklich nicht an Ginover gemessen wird, bei Lancelot daher Zorn und Entsetzen aus. Er ahnt, daß die ihm unterlaufene Verwechslung das Minneverhältnis zu Ginover im Innersten bedroht, da es die Einzigartigkeit der beiden Liebenden in Frage stellt.

Minne und Ritterschaft sind, wie in allen höfischen Erzählungen, auch im 'Prosa-Lancelot' eng miteinander verquickt. Allerdings ist das Verhältnis der beiden Bereiche im 'Prosa-Lancelot' von Anfang an problematisch. Obwohl der Anblick der Königin Lancelot zu ritterlichen Heldentaten anspornt und obwohl erst die Begegnung mit Ginover seine potentiellen Fähigkeiten als Ritter zur Entfaltung gebracht hat, wie er ihr

³³³Lancelot ist nicht nur in dieser Situation, sondern auch bei flüchtigeren Begegnungen für die Schönheit anderer Frauen völlig unempfindlich; vgl. II 253,19-22: "Er saß in sym bette und begunde die jungfrau anzusehen. Sie ward im so wol gefallen, hett er syn frauw nit so überschwenlich lieb gehabt, er were der jungfrau lichtlich zu willen gewest, wann er syn frauwen do lieb hett das er umb keyn sach ir untruwen thhun wolt."

selbst gesteht, verfällt er oft in einen Zustand grübelnder Starre, in dem er zu keiner Entscheidung fähig ist und seinen Erfolg im Kampf oder Turnier aufs Spiel setzt.³³⁴ Im ersten Romanteil geschieht dies vornehmlich dann, wenn Lancelot an die abwesende Königin denkt oder sie aus der Ferne erkennt, ohne ihr nahe kommen zu können.³³⁵ Nach langer Trennung von Ginover ruft später aber auch das gegenseitige Wiedersehen eine solche Reaktion des Absence hervor.

Die konigin ... sah mit iren augen das sie des begerende was. Sie *suffczt*³³⁶ und sah yren amys im thorney wiedder und fur ryten so lichticlich als wer im nichts darumb. ... Er hub das heubt off un sah zuberig syn frauw die koniginne an gar lieblich, wann es was in der werlt keyn sach si er lieber hatt, dann er sie lang nit gesehen hatt. Er sah das sie gar schön was vor den allen andern und der glichen in der ganczen welt nit was, und erschrack von der stunt also sere das er nit wust ob er zu pferde oder zu fuß was. Sin blut was im erwalt und sin hercz erweicht also sere das im das schwert uß siner hant vil, und verlor all syn macht, das er kum im sattel bliben mocht, und begreiff den sattelbogen sich daran zu halten. Er sah sie ummer mere an sere fast und zit, da ließ er ein suffczen uß grund synes herczen. Da ging im das hercze mer ab, er was also sere verwunt das er wol fulte das er zur erden fallen must, ob er nymands fund der yn hielt. (II 411,15-412,6)

Im Gegensatz zu den unerwiderten Minneblicken der Frau von Challot erblicken Lancelot und Ginover jeweils den geliebten Partner, und der Erzähler läßt durch Verwendung von Begriffen wie „amyß“, „begeren“ und „sere lieblich“ keine Zweifel an der Gegenseitigkeit dieser Liebe. Anders als in der Beschreibung der ersten Begegnung fehlt dennoch an dieser Stelle der Moment des gleichzeitigen Erkennens, da in dieser

³³⁴II 439,6-9: “Ich enhatt keyn hercz gehabt zu myner ritterschafft solch hohe sachen anzunemen oder im herczen gehabt. Aber darumb das ich an uch und uwer schonheit gedacht han, das hatt myn hercz in groß hoffart gebracht, so, was sachen ich anfang, bracht ich lichticlichen zu ende.” Ginover dagegen äußert hier erstmals Furcht vor den Konsequenzen ihrer Liebe: “Nit werdent kranck oder verzagt umb mynen willen. Dann wust ich das ir uch mynent halb ergerten, ich wolt uch nymmer me lieb gewinnen.” (II 424,15-17) Trotz dieser Furcht steht Lancelot zu seinem durch Minne inspirierten Rittertum auch dann, wenn es ihn in der Gralssuche zur Erfolglosigkeit verurteilt. Zum Begriff des Minnerittertums vgl. Ruh, *Höfische Epik*. Bd. 1, S. 24f.

³³⁵I 240,13-28; 264,27-30; 265,2-5.

³³⁶Es handelt sich hier vermutlich um einen Übersetzungsfehler, denn die französischen Handschriften verwenden “sorist” (Q) beziehungsweise “seurist” (Z), womit das Lachen als Erkennensgebärde verwendet ist. Ginovers Seufzen dagegen mag bereits auf die veränderte Perspektive verweisen, in der Liebe als Quelle ihres Schmerzes verstanden wird.

Szene die Blicke der Liebenden zwar aufeinander gerichtet sind, sich aber nicht treffen. Die Reaktion, welche dieser liebende Blick auslöst, ist daher konsequent als Schwächung der Lebenskraft beschrieben, die sich nicht nur in Krankheitssymptomen äußert, sondern Lancelot sogar stürzen läßt - eine Bewegung im Raum, deren symbolträchtige Bedeutung später näher untersucht werden soll.

Daß diese Ambivalenz gegenüber den Folgen der Minne im Zentrum der zitierten Passage steht, dürfte der Fortgang der Handlung beweisen: Lancelots Verwundung, für die er am Hof des Königs Beudemagus Heilung erhofft, führt zu einer Trennung der Liebenden. Ginover erkennt im Gürtel der Frau von Challot ihr eigenes Geschenk an Lancelot und verdächtigt ihn in kaum verhüllten Anschuldigungen der Untreue - ein erstes Anzeichen des Mißtrauens, von dem der zweite Romanteil durchzogen ist. An dieser Stelle genügen noch die Beteuerungen der Frau von Challot, Lancelot sei der Königin unverbrüchlich treu gewesen, um eine heimliche Versöhnung im Palastgarten herbeizuführen.³³⁷ Die bis zu diesem Punkt aufrechterhaltene Spannung, welche durch die Verzögerung des wechselseitigen Erkennens entstanden war, wird in der Begrüßungsumarmung aufgehoben. Doch obwohl der Erzählerkommentar die gegenseitige Liebe der beiden bestätigt und bekräftigt, bereitet die Szene insgesamt bereits darauf vor, daß diese Minnegemeinschaft nicht nur eine Gefahr für die sie umgebende Gesellschaft darstellt, sondern auch von innen heraus in sich gefährdet ist.

3.2.2 Minnevollzug

Vor allem die Nebenfiguren dienen im 'Prosa-Lancelot' dazu, eine Folie normaler und damit auch normativer Verhaltensweisen zu präsentieren, zu denen die Protagonisten im Gegensatz stehen. Die Erfahrung von Minne wird gerade an den Nebenfiguren in ihrer üblichen Verlaufsform beschreiben: Minne wird sichtbar durch die körperlichen

³³⁷Vgl. II 422,24-423,1: "und als sie einander gesahen, da lieffen sie mit uffgethanen armen gegen einander als der lange begert hetten sich zu gesehen, wan sie sich lieber hetten dann keyn manschen die off der zytt lebten."

Symptome, die sie in den Liebenden auslöst, so daß Erröten, Erblassen und Zittern erste sichtbare Zeichen einer beginnenden Liebe sein können.³³⁸ Nach der Verständigung durch Blicke ist das Beieinandersitzen erster Ausdruck der Zusammengehörigkeit.³³⁹ Weil diese Gebärde - die Einladung, an der Seite einer Dame niederzusetzen - fester Bestandteil des Empfangszeremoniells ist, bietet sie die Möglichkeit, den graduellen Übergang vom höfischen Zeremoniell zu individueller Minne darzustellen. In gerafftester Form erlebt dies Brandelis, der deswegen in Gefangenschaft gerät:

‘Ich ... sah ein jungfrau off eim bette. Ich fragt sie ob sie mich herbergen wolt. “Ja”, sprach sie und halff mich entwapen. Da ich entwapent was, da saczt ich mich by sie und sah sie von so großer schonheit das ich sie bitten must umb die liebe.’ (II 192,10-14)

Was als höfische Begrüßung beginnt, endet in der Selbstbeschreibung des Brandelis unversehens in Liebe, der er sich nicht entziehen kann. Der Zusammenhang zwischen dem Erkennen weiblicher Schönheit und daraus resultierendem Minnebegehren erscheint in der Erzählung des Brandelis als völlig selbstverständlich und hebt damit den Gegensatz zu Lancelot hervor, für den dieser Automatismus in der Einzigartigkeit Ginovers aufgehoben ist. Wenn Brandelis sich darüberhinaus unaufgefordert an die Seite der Dame begibt, so ist dies ein Indiz dafür, daß er in dieser Szene die Grenzen des höfischen Empfangszeremoniells überschreitet, denn als Teil des Empfangsrituals ist es Aufgabe der Dame, diese Einladung auszusprechen. Auch die Tatsache, daß das beieinandersitzende Paar sich räumlich von der versammelten Gesellschaft absetzt, ist Anzeichen für eine beginnende Minnebeziehung, wie sie etwa Gawans Bruder Gweheres erfährt.³⁴⁰

³³⁸I 290,20f.; 438,7; II 411,25f.; vgl. Peil, Die Gebärde, S. 160-165. Es gibt dabei keine erkennbaren Unterschiede zwischen den Geschlechtern; die Symptome werden bei Männern wie Frauen beobachtet; vgl. Schnell, Causa amoris, S. 452-505..

³³⁹Vgl. Kap. 2.1.3 “Kollektivempfang” zur Verwendung dieser Gebärde als Abbeviatur einer Empfangsszene; vgl. Peil, Die Gebärde, S. 70.

³⁴⁰II 149,3-7: “und nach eßens gingen sie sich ergezzen in zumal ein schön graß. Der here und die frauw waren off eyner syten, und Geheres und die jungfrauwe off der andern und retten von manchen sachen, er zu ir und sie zu im, also das er sie umb die liebe batt, das sie yn lieb haben wolt.” vgl. Peil, Die Gebärde, S. 61f.

Gawan allerdings, seinem literarischen Ruf als Minneritter getreu, legt dabei unhöfische Hast an den Tag.³⁴¹ Kaum sieht er auf seiner Aventurefahrt ein der Begleiterinnen der Frau vom See in einem Baum sitzen, läßt er sich neben ihr nieder und trägt ihr seine Minne an.³⁴² Dabei bleibt es nicht bei Worten; vielmehr geht Gawan, ohne ihre Antwort zu beachten, sofort zur Tat über:

Myn herre Gawan bant syn roß an eynen baum und ging by die jungfrauen siczen. Er batt sie ir mynnen, und sie sprach, und wúst er das sie wúst, er bete sies nit ... Da lacht er und umbfing sie mit synen armen und k#st sie dick und schwang sie off jhen erden. (I 408,16-18, 33f.)

Dies ist, wie die Reaktion der Dame erkennen läßt, ein Verstoß gegen höfische Normen. Gawan enthüllt darüber hinaus aber auch erneut, daß er nicht in der Lage ist, Situationen und Personen angemessen einzuschätzen, denn es stellt sich heraus, daß die von ihm begehrte Dame eine Gesandte der Frau vom See ist, die ihn zu einer neuen Aventure geleiten soll. In ihrer Funktion als Ratgeberin und Geleiterin wird sie damit eindeutig aus der Sphäre höfischer Verhaltensweisen und vor allem höfischer Liebesangebote herausgelöst.³⁴³

Anders als Lancelot verändert Gawan sein Verhalten nicht; er bleibt im Romanganzen eine statische Figur, für die es keine Entwicklung gibt. Auch nach dem Mißlingen der Gralssuche bleibt er seiner Rolle treu und versucht, schöne Frauen zu erobern. Die Frau von Challot gefällt ihm auf den ersten Blick so gut, daß er sie einlädt, sich mit ihrem Vater zusammen nach dem Mahl zu ihm zu setzen. Auch hier aber blamiert sich Gawan in seiner Übereile und wird zurückgewiesen, da die Frau von Challot nicht ihn, sondern nur Lancelot liebt. Gegen den "besten aller Ritter" kann und darf Gawan nicht konkurrieren, so daß ihm nur Zustimmung übrigbleibt:

³⁴¹Kennedy, *Lancelot and the Grail*, S. 52, stellt Lancelot und Gawan einander gegenüber: Lancelot bleibt von der Schönheit anderer Frauen unbeeindruckt, Gawan dagegen ist empfänglich für weibliche Schönheit, verfällt aber nicht in Trance. Für ihn bleibt die Inspiration zu ritterlicher Tat durch weibliche Schönheit und das daraus resultierende Minnebegehren völlig unproblematisch.

³⁴²Die Dame sitzt, wie Sigune mit Schionatulander, nicht unter dem Baum, sondern in ihm, was offenbar weder Gawan und seinen Begleitern noch auch dem Erzähler weiter bemerkenswert erscheint.

³⁴³Vgl. Unzeitig-Herzog, *Jungfrauen und Einsiedler*, S. 83-88.

‘Und wißent das der den ir lieb hant ist der beste ritter von der welt. Und da enist keyn jungfrauwe in der welt die da mynnen wolt, sie solt yn nemen und solt mich laßen mit recht.’ (III 419,3-5)

Die Episode dient somit nicht allein der Charakterisierung Gawans, sondern vielmehr auch dazu, Lancelots Rang im Urteil sowohl der liebenden Frau als auch des Artusritters Gawan zu artikulieren. In Gawans Lob wird Lancelot wieder uneingeschränkt als der beste Ritter anerkannt, genauso wie er sich indirekt in diesen Szenen als der vorbildliche Liebhaber erweist, hinter dem Gawan deutlich zurückbleibt.

Nur in Ausnahmefällen wird nicht nur Minnebegehren, sondern auch der Vollzug der Liebe direkt beschrieben; in der Regel beläßt der Text es bei den üblichen Umschreibungen wie “sich freude schaffen”³⁴⁴ im Zusammenhang mit Umarmungen und Küssen. Dagegen dürften die Begegnungen zwischen Lancelot und Ginover als zentrale Szenen gelten, da in ihnen das Problem des Ehebruchs latent immer präsent ist. Wie unterschiedlich die Gewichtung der Ehebruchsthematik in den einzelnen Romanteilen ausfällt, zeigt ein Blick auf die Gestaltung dieser Szenen.

Um die erste Liebesnacht Lancelots und Ginovers zu schildern, benutzt der Text ein Geflecht von Motivdoppelungen.³⁴⁵ Ginover und die Frau von Maloaut treffen im Garten der Burg auf Lancelot und Galahot,

und da nam ein ieglich syn amis by der hant und leite yn in ein schön kamer,
und hetten die nacht alle die freude die zu recht mynnere haben sollen. (I 462,18f.)

Man sollte die Bedeutung einer Wendung wie “zu recht” sicher nicht überstrapazieren, da sie oft eher auf allgemein anerkannte und übliche Verhaltensweisen angewendet wird und nicht notwendigerweise juristische Rechtmäßigkeit im strengen Sinne signalisiert, aber sie steht dennoch in einem Kontext, der Ginover und Lancelot als für

³⁴⁴I 429,29f.; 462,2; 579,13; 639,12.

³⁴⁵Vgl. Kennedy, *Lancelot and the Grail*, S. 202-235, zum Strukturprinzip der Doppelungen. Die Anklänge an den Tristanstoff, insbesondere das Treffen im Baumgarten, sind unverkennbar; sie haben hier wie auch an anderer Stelle vor allem die Funktion, die Ehebruchsthematik zu entschärfen, denn wie in den Tristanerzählungen ist die Liebe des Paares unausweichlich vorherbestimmt und übermächtig.

einander bestimmte Liebende darstellt. Dies wird bestärkt dadurch, das unmittelbar vorher von einem weiteren Paar erzählt worden war: König Artus, der in Gefangenschaft geraten war, begeht Ehebruch mit der heidnischen Zauberin Gartissie und vergißt seine rechtmäßige Ehefrau Ginover. Diese Gegenüberstellung von Motiven hat zur Folge, das die moralische Position des betrogenen Ehemanns deutlich geschwächt wird, vergleichbar darin seiner Gegenfigur König Marke, befindet König Artus sich auf dem Tiefpunkt seiner Karriere, denn er erweist sich als unfähig, sein Reich zu verteidigen. Gleichzeitig aber ist auch moralisch anfechtbar, indem er sich von der vorher eindeutig als Heidin und Zauberin charakterisierten Frau verführen läßt.³⁴⁶ Solches Verhalten allein entschuldigt zwar den Ehebruch der Königin nicht, rückt ihn aber doch in ein völlig anderes Licht, denn im Gegensatz zu Artus, der einem Zaubertrank zum Opfer fällt und damit seine Schwäche beweist, vollzieht Ginover eine Liebe, welche nach den Worten der Frau vom See untadelig und schicksalhaft vorherbestimmt ist:

‘Ich will uch sagen warumb ir minnent die blumen aller biederbekeit: dasselb thut er auch, er minnet die schonsten frauwen die nu lebet und die byderbsten, darumb ist wol recht das affenheit zweyer minne si.’ (I 471,6-9)³⁴⁷

Auch hier fällt die wertende Formulierung “zu recht”, mit der auf die einander widersprechenden Wertsysteme verwiesen wird, auch wenn die Erzählung hier alles darauf anlegt, den Konflikt noch nicht zum Ausdruck zu bringen. Lancelot und Ginover sind ihrer Einzigartigkeit wegen füreinander bestimmt; Lancelot ist, auch gegen den äußeren Anschein der rechtmäßigen Heirat, der einzig richtige Partner für Ginover.

Zeichenhaft findet der Minnevollzug seinen Niederschlag in der Heilung des gespaltenen Schildes. Aufgrund dessen, was dem Publikum über die Geschichte des

³⁴⁶Im Gegensatz zur ebenfalls zauberkundigen Frau vom See, die ihre Künste durch den im Text ausdrücklich christianisierten und daher legitimierten Merlin erworben hat und die ihre so erworbenen Fähigkeiten außerdem nur für uneingeschränkt positive Zwecke einsetzt, besteht am negativen Charakter der Zauberin Gartissie kein Zweifel; sie steht daher Morgane näher als Viviane oder Merlin. Vgl. Brugger-Hackett, Merlin in der europäischen Literatur des Mittelalters, S. 124-130; Unzeitig-Herzog, Jungfrauen und Einsiedler, S. 86f.

³⁴⁷I 471,1-6 erläutert, weshalb “affenheit”, mit dem Frz. “folie” wiedergegeben wird, zur Sünde führe: “‘Er duot damit nit wißlich, das weiß ich wol, wann welch sunde würt dick mit affenheit vollebracht, anders enmöcht der sünde so viel nit sein. Ich ensprich es darumb nit das es kein affenheit ist zwuschen uch zweyn noch keyn wunder.’”

Schildes bereits vor dieser Szene mitgeteilt worden war, ist eine direkte Handlungsbeschreibung überflüssig, so daß allein die Auslegung des Zeichens durch die Königin genügt, um hinter dem "signum" die "res" sichtbar zu machen:

Zu mitternacht stunt die koniginn off und ging zum schilt den ir die frauw vom Lac gesant hett; die daste den schilt on liecht und vand yn zugeheilt mitten da rer gespalten was gewesen. Da wart sie ußermaßen fro, wann sie wol wust das man sie getrülicher minnet dann kein frauwen sie off ertrich lebet. (I 462,21-250)

Detaillierte Beschreibungen einer ungewöhnlichen Handlung - das Umhertasten im Dunkeln ohne Licht - und die stillschweigende Auslegung der Realität als Zeichen ergänzen einander in der für diesen Text charakteristischen Weise.³⁴⁸ Lancelot erscheint aufgrund des Zeichens und seiner Vorausdeutung hier uneingeschränkt positiv und vorbildlich in seiner Treue zu Ginover.³⁴⁹ Minne, die hier heilende Kraft hat und symbolisch wie real zusammenführt, wird erst im weiteren Fortgang der Handlung zunehmend als Bedrohung wahrgenommen, die Zwietracht und Spaltung hervorruft.³⁵⁰

Auch die zweite Szene, in der Ginover und Lancelot eine Liebesnacht miteinander verbringen, ist von 'Tristan'-Motiven durchzogen. Nach dem Kampf gegen Meleagant und nachdem Lancelots vermeintliche Untreue als eine von Morgane

³⁴⁸Ruberg, Raum und Zeit, S. 152-157, hier S. 156, beschreibt die Zuordnung der Ereignisse an die verschiedenen Tageszeiten, wobei die Nacht einerseits die Zeit der Liebesbegegnung, andererseits aber auch der "Erscheinungs- und Wirkungsbereich des Bösen" sei.

³⁴⁹Lancelots unbedingte Treue wird auch später durch Aventiuren unter Beweis gestellt. Er befreit in Corbenic eine Jungfrau aus einer Wasserbütte und übertrifft darin Gawan, der an der Aventiure wegen seiner mangelnden Treue gescheitert war (II 289). Lancelot allein ist außerdem in der Lage, die untreuen Liebhaber aus ihrer Gefangenschaft in Morganes Tal zu befreien; vgl. dazu Steinhoff, Artusritter und Gralsheld, S. 285-287. In der Gralsqueste erfüllen nur Galaad und Parzival die Forderung nach untadliger Minne und unbedingter Treue.

³⁵⁰Trotz dieser Tendenz zu positiver Beurteilung bleibt allerdings die Brisanz der Dreiecksbeziehung zwischen Lancelot, Ginover und Artus präsent. Die Frau von Maloaut drängt darauf, Lancelot möge der Artusrunde beitreten: "Wer Lancelot mynes herren des koniges geselle", sprach sie, 'so were der schilt volkumen als er zurecht sol.'" (I 463,4f.) Sowohl Lancelot als auch Ginover sind sich allerdings der Problematik dieses Vorschlages bewußt, der seinen Loyalitätskonflikt nicht lösen, sondern nur verschärfen würde.

arrangierte Täuschung entlarvt worden ist, verabredet Ginover ein nächtliches Treffen. Lancelot tritt vor das Fenster der Königin und umarmt sie “so er allerferrest mocht” (I 638,36f.), trotz der Gitterstäbe, mit denen das Fenster gesichert ist. So, wie sich die Liebenden von konventionellen Schranken im Verhalten nicht hindern lassen, überwinden sie auch diese physische Trennung:

Da ging sie off ir bette, und Lancelot det das ysen alles so senfft uß das es nymant geware mocht werden. Die hende waren im aber alle zurißen von dem ysen, das sie im zursnitten hett da ers uß der mure brach. Er ging hien und qwam zur konigin uff das bett; da entzub sie das blut und wande das er also geschwiczet hett. Er wust es auch nit, also wurden sin schlafflachen alle blutig. (I 639,7-12)

Wie in den Tristanerzählungen erkennen die Liebenden nur eine Ursache der Gefahr, ohne alle Symptome zu bedenken, und hinterlassen auf diese Weise verräterische Spuren. Anders als im ‘Tristan’ führt dies allerdings nicht zur Entdeckung, da der Artushof die Zeichen der Blutspur mißversteht und Keie verantwortlich macht. Diese Szene demonstriert daher, daß der Artushof anfangs auch offensichtliche Zeichen falsch deutet, da die Wahrheit undenkbar erscheint. Nicht die Verdächtigungen der Gesellschaft, sondern allein äußere Hindernisse stellen sich anfangs dem liebenden Paar in den Weg.

Weiterentwickelt wird das Motiv der stürmischen Umarmung im zweiten Teil des Zyklus, als Lancelot im Gefängnis durch das Gitterfenster seiner Zelle hindurch eine Rose erblickt, die ihn an Ginover erinnert.

‘Uff min trúw, mich bedunket das myn frauw die koniginn sy als suberlich und schon als die roß vor den andern allen ist. ... Und die wil ich sie nit gehalten mag, so muß ich die rose han, die mich an myn frauw die konigin thun gedenccken.’ Er stieß sin hant durch das fenster die rose zu nemen, aber er mocht inn keyn wise sie gelangen, wann sie im zu ferre was. Er zoch sin hant wiedder yn und was zumal zornig; er besah die fenster, die engstlichen sere starck waren, und sprach: ‘Sollen mich diße ysenfenster halten das ich mynen willen nit mag gehalten? Furware, sie enthúnd!’ und nam die zwey ysen mit synen beyden henden und zurbrach sie mit aller syner macht. (II 484,13-23)

Ohne die Parallele zur vorausgegangenen Umarmungsszene könnte man geneigt sein, dies als Zweckhandlung eines jähzornigen Mannes einzustufen, doch Lancelots Worte weisen zurück auf die Begegnung im Turm. Lancelot selbst zieht diese Verbindung zwischen der Rose und seiner Geliebten, so daß er keinen Schmerz verspürt, obwohl er sich wie bei der ersten Begegnung die Hände verletzt. Die Rose wird ihm nicht nur zur

Metonymie, sondern zur realen Stellvertreterin Ginovers, so daß er der Blume mit Gebärden der Minne begegnet, wie sie seiner Geliebten gegenüber angemessen wären:

Da ging er uß der kamer inn den bangarten da er die rose gesehen hett, er kust sie und bestreich syn augen und sin munt damit, darumb das sie syner frauwen glich stunde. Darnach brach er sie ab und stieß *sie* in syn busen off die bloß hut und ging zum thorn. (II 485,1-5)

Körperliche Berührung und die aus ihr erwachsende Kraft werden zu einem Charakteristikum der Liebe im 'Prosa-Lancelot', und im Vollzug der Minne werden topische Gebärden des Zeremoniells so umgedeutet, daß sie für Lancelot und Ginover neue Bedeutung erhalten. Ginover nimmt den Knappen Lancelot bei seiner Begrüßung bei der Hand, was große Wirkung auf ihn hat:

da er ir hant enczub, er erschrack als ob er von eim traum erwacht were; er gedacht so sere nach yre das er nyt enwüst was sie gesprochen hett. (I 133,10-12)

Die konventionelle Empfangsgeste wird so zur erotischen Begegnung;³⁵¹ bedeutungstragend ist dabei ein sonst nicht thematisierter Aspekt der Gebärde, der physische Kontakt.³⁵² Während die Hofgesellschaft gelernt hat, Gesten und Gebärden als bloße Zeichen zu sehen, deren materielle Manifestation gegenüber der ihnen im Zeremoniell zukommenden Bedeutung zurücktritt, erhält das solcherart stilisierte Verhalten für die Liebenden neue Realität.

Die Minne zwischen Lancelot und Ginover, angeregt durch den ersten Blick, wird besiegelt mit einer Gebärde, der es ihrerseits nicht an Doppeldeutigkeit mangelt. Galahot, der Vermittler und Freund, gibt den Anstoß zu einem Versöhnungszeichen, das gleichzeitig die Bestätigung einer neuen Gemeinschaft sein soll:

'So kußent yn alhie vor mir off ein bestetigung gerechter minne.' (I 296,19f.)

³⁵¹vgl. Kap. 2.1.2 "Botenempfang"; zur Empfangsgebärde siehe auch Peil, Die Gebärde, S. 62; Sittl, Die Gebärde der Griechen und Römer, S. 27ff. und S.79.

³⁵²Das Motiv des erotisierten Handkontaktes wird in einem Seitenstrang der Erzählung bereits vorweggenommen: Hestor, der Halbbruder Lancelots, bittet die schöne Alene, ihn vor dem Kampf zu umarmen: "... berurent mich nun mit uwer bloßen hant! Da von wil ich stercker sin und kóner on schilt und on helm dann ich suß mit beiden were!" (I 438,27-29).

Damit werden die verschiedenen Aspekte des Verhältnisses zwischen Lancelot und Ginover in einer Gebärde zusammengefaßt, denn der Kuß ist nach christlich-liturgischer Tradition das Zeichen der Versöhnung, mit dem Lancelot und Ginover stellvertretend für König Artus und Galahot Frieden schließen;³⁵³ andererseits aber besiegelt der Kuß als Zeichen "gerechter Minne" das Liebesverhältnis zwischen Lancelot und Ginover, die sich darin zu gegenseitiger Treue verpflichten. Um die nötige Heimlichkeit zu wahren,³⁵⁴ werden mögliche Beobachter durch den äußeren Schein in die Irre geführt:

'Wir sollen alle dru unser heubte by einander halten und gebarn als wir yrgent umb runen.' (I 296,27f.)

Galahot wird damit als tragischer Dritter einbezogen in die Minnegemeinschaft zwischen Lancelot und Ginover; gleichzeitig aber setzt diese Gebärde scharf den äußeren Schein für die uneingeweihten Beobachter gegen die Wahrheit der Liebenden ab. Gebärden werden hier, wie in so vielen Momenten, als Elemente einer artifiziellen Sprache eingesetzt, die der bewußten Täuschung ebenso fähig ist wie der unbeabsichtigten Doppeldeutigkeit. Heimlichkeit, erzeugt durch die bewußt eingestetzte Doppeldeutigkeit von Situationen und Gebärden, ist in diesem Stadium des Romans allerdings ganz offensichtlich kein Anlaß, die Beziehung zwischen Lancelot und Ginover zu verwerfen oder moralisch in Frage zu stellen.³⁵⁵ Sie unterstreicht

³⁵³Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer, S. 38; Peil, Die Gebärde, S. 206-208; Suntrup, Die liturgische Gebärde, S. 362-379.

³⁵⁴Heimlichkeit ist geboten nicht nur, um Lancelots Incognito zu wahren, sondern auch, um die Ehre der Königin zu schützen. Ginover macht die Verbindung zwischen Ehre und Liebe deutlich, indem sie darauf hinweist, daß eine Gefährdung ihrer Position am Hofe paradoxerweise auch ihre Liebe in Frage stellt "'... ir hant so vil durch mich gethan das ich uwer bin und ir myn, des bin ich sere fro. Nu hutent uch das diß also verholn sy als wirs beide wol bedorffen. Wann dhein frau in der welt ist, von der man als groß ere gesaget hab als von mir und als groß byderbekeit; machet ir dann das myn ere minner wird, so wirt unser minne böse und schedelich.'" (I 296,32-297,2). Ginovers Ehre ist für Lancelot letztlich der Grund, gegen alle persönliche Neigung die Königin in die Obhut ihres Ehemannes zurückzuführen, denn trotz der Rehabilitierung der Liebenden durch den Papst kann allein die Iederaufnahme der Königin an den Artushof ihre Ehre nach Verbannung, drohender Gerichtsstrafe und Entführung endgültig wiederherstellen.

³⁵⁵Vergleichbar ist dies der Art, wie der Zwang zur "list" in Gottfrieds 'Tristan' nicht die Liebenden, sondern vielmehr die solche Täuschung erfordernde

vielmehr an dieser Stelle die Sonderstellung der Liebenden, so daß als einzige die Frau von Malouat das Geschehen nicht nur beobachtet, sondern auch versteht und schließlich wegen ihrer Liebe zu Galahot in den Kreis einbezogen wird. Da Galahot diese Liebe nicht erwidert, bleibt allerdings die innere Spannung der unauflösbaeren Situation bestehen, und mit der Bestätigung der Liebe zwischen Lancelot und Ginover entsteht gleichzeitig ein tragisches Dreiecksverhältnis. Galahot bittet Ginover um Lancelots "gesellschaft", welche sie ihm mit einer rechtswirksamen Gebärde gewährt:

Sie nam den ritter mit der rechten hant und sprach zu Galahoten: 'Ich geb uch dißes ritters gesellschaft', sprach sie, 'als lang als ir beide lebet, uff das das wir hie gerett han, so gebt mir uwer tru!' 'Ich thun, frauw', sprach er. (I 297,12-15)

Diese Gebärde kann man kaum anders als eine Variation der üblichen Eheschließung mit vertauschten Geschlechterrollen deuten, denn wo sonst der Mann die Braut aus der Hand des Vaters oder Priesters empfängt,³⁵⁶ tritt hier Ginover als die Herrin auf, welche ein Bündnis zwischen den beiden befreundeten Rittern stiftet. Lancelot steht dabei deutlich in ihrer Verfügungsgewalt; er ist damit gleichzeitig zwei Personen verbunden. Für Galahot wird der so unausweichlich gewordene Konflikt der Loyalitäten tödlich ausgehen.

Die bewußte und von den handelnden Figuren intendierte Zweideutigkeit ihrer Gebärden lenkt allerdings den Blick darauf, daß die so inszenierte Gruppe auch im Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf paradoxe Konstellationen bildlich hervorhebt, denn im Dreieck zwischen Lancelot, Ginover und Galahot wird der Loyalitätskonflikt zwischen Liebe und Freundschaft in seiner Unlösbarkeit ins Bild gesetzt..

Vor allem Ginover nutzt die Möglichkeiten der Gebärdensprache mit großem Geschick aus, so daß zeremonielle Gebärden der Begrüßung immer wieder zum

Gesellschaft kritisiert; vgl. Grubmüller, Über den Beitrag des Gottesurteils, S. 149-163.

³⁵⁶Peil, Die Gebärde, S. 204-206. Bezeichnend für den Eheritus ist die Verpflichtung zu gegenseitiger Treue, die sich im dreizehnten Jahrhundert in der Eheauffassung der Kirche durchsetzt; vgl. Mittler, Das Recht, S. 69f.

heimlichen und für Außenstehende unverdächtigen Ausdruck einer Liebe werden, die unter allen Umständen vor dem Hof geheimgehalten werden muß. So wird der prorokollgemäße Empfang des siegreichen Ritters im Kampf in Schottland, um den Artus die Königin ausdrücklich als Zeichen der Hochachtung für den Unbekannten bittet, zur Umarmung der Liebenden:

Da sie [Ginover] in den thorn qwam, alle die da waren sprangen off und lieffen gein ir. Sie ließ sie allesamt und greiff Lancelot umb den hals: sie kußt yn, das alle die sahen die in der burg waren, umb das sie wolt das nymant an ir zweyer heimlichkeit nit ubels gedachte. Es endet auch. Alle die es sahen prißten sie darumb. (I 480,10-13)

Gerade die Öffentlichkeit einer solchen Szenen garantiert, daß die private Bedeutung der Gebärde unerkant bleibt. Der Erzählerkommentar macht deutlich, daß in den Augen der Beobachter nicht sein kann, was nicht sein darf, daß an dieser Stelle das Mißtrauen noch keinen Platz in der Welt des Artushofes hat. Im Gegenteil, die allgemeine Anerkennung des unbekanntes Ritters und sein ehrerbietiger Empfang durch die Königin Ginover zeugen davon, wie sehr es im ersten Romanteil darum geht, das in den Augen des Hofes vorbildliche und allen Mustern entsprechende Verhalten der Protagonisten hervorzuheben, so daß das Problem des Ehebruchs auch für das Publikum weitgehend in den Hintergrund gedrängt wird.³⁵⁷ Dieses Gleichgewicht verschiebt sich erst im zweiten und dritten Teil des Romans, wo Heimlichkeit zum ethischen Problem wird, so daß durch wachsendes Mißtrauen innerhalb der Artusrunde und durch die Sorglosigkeit Lancelots die Entdeckung droht.

3.2.3 Reliquien der Minne: Minnegebärden an Gegenständen

Lancelots Aufbruch aus dem Gefängnis, um eine Rose zu pflücken, lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Motiv, welches innerhalb der Erzählung wiederholt ausgenutzt

³⁵⁷An diese positive Bewertung Ginovers wird in den Schaltsätzen des Erzählers erinnert. Unmittelbar vor der ersten mit Lancelot verbrachten Nacht heißt es von Ginover: “Auch saget uns die hystory das nye frau so sere gemynnt wurde von ir herren lúden als die konigin Jenovere was, des konigs Artus wip.” (I 465,14f.)

wird. In Abwesenheit des oder der Geliebten können Minnegebärden stellvertretend auf einen Gegenstand übertragen werden. Wenn in diesem Zusammenhang der Begriff der Reliquie verwendet wird, so nur im Sinne einer Analogie, denn es geht in diesen Gebärden natürlich nicht um religiöse Verehrung, sondern letztlich um den Kontakt mit der lebenden, menschlichen Geliebten. Dennoch scheint das Bedürfnis nach körperlicher Berührung mit einem Gegenstand, der seinerseits der geliebten Person gehört hat oder von ihr berührt worden ist, sehr wohl Parallelen zur zeitgenössischen Reliquienfrömmigkeit aufzuweisen, die gerade diesem Bedürfnis nach Sichtbarmachung und nach körperlicher Präsenz des Verehrten Rechnung trägt.³⁵⁸ Dabei sind in den Formulierungen der Gebärden kaum Unterschiede festzustellen, unabhängig davon, ob es sich um ein Abbild der geliebten Person handelt, um einen mit der geliebten Person mittelbar oder unmittelbar in Verbindung stehenden Gegenstand, bei dem das Objekt die Rolle des vermittelnden Mediums übernimmt, oder um einen nur auf der Ebene der Metapher assoziierten Gegenstand wie die Rose. Ohne Ausnahme sind solche übertragenen Gebärden allerdings beschränkt auf Lancelot und Ginover.³⁵⁹

Nach der Flucht des wahnsinnig gewordenen Lancelot verfällt Ginover in eine Form von Trance, in der Illusion und Wirklichkeit miteinander verschwimmen, so daß sie das Opfer einer eigenartigen Täuschung wird. Sie glaubt, ein Ritterbild stelle Lancelot dar, und redet es wie einen lebendigen Menschen an:

Sie stunt uff und nam yn inn ir arme; sie dete im dieselb freud als er wer Lanczlot gewesen und bleyb da als lang, das die jungfrauw, ir nyfftel, entwacht ... und sah wie die kóniginnn das bildlin inn ir arm umbfangen hett. (II 228,18-21)

³⁵⁸Angenendt, Heilige und Reliquien, S. 149-166, hebt hervor, wie in einer "pars-pro-toto"-Vorstellung der einzelnen Körperteil eines Heiligen für den gesamten Leib steht und damit seine heilskräftige Nähe repräsentiert.

³⁵⁹Hestor, in vieler Hinsicht der Vorläufer Lancelots, schenkt seiner Geliebten zwar, wie sich dem Text indirekt entnehmen läßt, einen Ring, doch wird die Übergabe nicht geschildert.

Im Unterschied zur literarischen Fernliebe, bei der ein Bild Gefühle der Minne oder Sehnsucht auslöst, dabei aber seinen Charakter als bloßes Zeichen beibehält,³⁶⁰ gibt es für Ginover keinen Unterschied zwischen Zeichen und Bezeichnetem; das Bild wird ihr zum Geliebten. Genau wie in der Begegnung mit dem realen Lancelot verrät sie sich durch die Leidenschaft ihrer Minnegebärden, weswegen Ginovers Nichte sofort auf Geheimhaltung trachtet. Sie weckt ihre Verwandte mit der Warnung, der König nähere sich, worauf Ginover erschrickt und zu sich kommt.

Lancelot dagegen geht noch weiter, indem er sich sein eigenes Bildnis der Geliebten schafft. Seine Betätigung als Maler, während er von Morgane gefangengehalten wird, gehört zu den erstaunlichsten Szenen des Zyklus, denn in einer für die Literatur des dreizehnten Jahrhunderts ungewöhnlichen Weise wird hier bildende Kunst nicht zu dekorativen und repräsentativen Zwecken benutzt, sondern dient dem Ausdruck persönlicher Erlebnisse.³⁶¹ Lancelot gleicht Ginover darin, daß die Trennung zwischen Realität und Kunstwerk aufgehoben erscheint, wenn er dem Abbild der Königin gegenübersteht:

Er sah das bild syner frauwen an, er neygt sich vor im und grußt es, darnach umbfing er es und kust es vor den munt als inniglich als er eyner frauwen gethun möcht dann syner frauwen. (II 478,3-5)

Allerdings scheint Lancelots Reaktion zwiespältig, wenn er vor dem Bildnis der Königin gleichzeitig sein Unglück - und das heißt, seine Trennung von Ginover - beklagt und dann in der Umarmung ihres Abbildes Trost für eben diesen Schmerz sucht.³⁶² Dieser Zwiespalt unterstreicht, daß Lancelot nicht etwa die leichte

³⁶⁰Zum Begriff der Fernliebe, die oft auf Beschreibungen und nicht nur bildlichen Darstellungen beruht, vgl. Schnell, *Causa amoris*, S. 275-283.

³⁶¹Auch dieses Motiv hat darüberhinaus seine Funktion im Erzählzusammenhang, denn erst die bildliche Darstellungen ermöglichen es Morgane, König Artus den greifbaren Beweis für Lancelots Schuld zu präsentieren. Vgl. Ruberg, *Beredtes Schweigen*, S. 229: "Allein durch den Augenschein, nicht über das Wort, kommt die Lancelotminne schließlich an den Tag." Allerdings wird diese Entdeckung erst durch Agravants öffentliche Anklagerede handlungsrelevant, so daß man die Bedeutung des Wortes gegenüber dem Augenschein vielleicht doch höher veranschlagen muß.

³⁶²II 483,20-25: "Und alle morgen ... da ging er zu yglichem bilde ... und kust es an die augen und an den munt so lieblich als were es sin frauw die koniginn

Befriedigung durch ein trügerisches Bild sucht, das ihm Ginover ersetzen könnte. Sein Konflikt bestätigt vielmehr die Intensität seiner Liebe zu Ginover, kraft derer sogar das unbelebte Abbild für ihn Leben gewinnt.³⁶³ An beiden Stellen dient die genaue Beschreibung der Minnegebärden dazu, diese Grenze zwischen Wunschtraum und Wirklichkeit sichtbar zu machen. Lancelot bleibt sich der Irrealität des von ihm erzeugten Bildes schmerzlich bewußt; doch obschon Zeichen und Bezeichnetes, Ginover und ihr Bildnis, gerade nicht zu ein- und derselben Sache verschmelzen, findet in den Gebärden der Minne seine unveränderte Liebe zu Ginover ihren Ausdruck.

Auch andere Gegenstände können mit Gebärden wie Umarmung und Kuß bedacht werden, wie sie sonst nur unter Liebenden üblich sind. In Abwesenheit der geliebten Person scheint in solchen Fällen ein Gegenstand nicht nur abstrakt die Erinnerung wachzuhalten, sondern auch die Möglichkeit physischer Präsenz zu vermitteln.³⁶⁴

In einer ungewöhnlichen Szene, für die es literarische keine Vorbilder zu geben scheint, erbittet sich Lancelot Ginovers Kamm, mit dem sie einen Wegzoll beglichen hatte. Einige in ihm haftengelbliebenen Haare versetzen ihn in eine Trance:

Da er zu dem steyn kam und den kam nemen solt, er bleib schon halten und hett so viel macht nit das ern von dem stein genomen hett, so was er verdort. (I 613,14f.)

Dieser Zustand der Lähmung, in den der Kamm ihn versetzt, ist ununterscheidbar von der Wirkung, die Ginover selbst auf ihn hat. Lancelot besteht darauf, die Haare "in

selber gewest; dann schrey er und clagt sich vor yglichem bilde. Und als er da lang syn ungluck geclagt hett, da lieff er zu den bilden und umbfing sie und trost sich selbes und vertreib sin zytt da mit."

³⁶³Trotz der naheliegenden Parallelen handelt es sich also nicht etwa um eine Variation des Pygmalionmotives, denn Lancelot ist nicht etwa bezaubert vom Produkt seines eigenen künstlerischen Schaffens, sondern erhält seine Inspiration allein aus der Analogierelation zwischen gemaltem Abbild und geliebter Person. Daher unterscheidet er sich andererseits auch von Parzival in der 'Queste', der für einen Augenblick der Versuchung unterliegt und sich durch das Trugbild einer schönen Frau verführen läßt, da er die Realität von der Illusion des Teufels nicht unterscheiden kann.

³⁶⁴Vgl. Angenendt, Heilige und Reliquien, S. 149-166.

synen busen nehste der hut" (I 613,21) zu bergen, wobei dies Insistieren auf engstem körperlichem Kontakt seine Entsprechung in einer späteren Episode hat. Als Lancelot seiner Vergiftung wegen dem Gebot Ginovers, umgehend zu ihr zu reisen, nicht Folge leisten kann, sendet er ihr durch Lionel eine Kapsel mit Haar, das während seiner Krankheit ausgefallen war.³⁶⁵ Doch in der Parallelität der Motive erweist sich auch der Unterschied, denn Lancelot will der Königin mit dieser Botschaft nicht etwa die eigene Nähe vermitteln, sondern vielmehr seine Unschuld beteuern, da er zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem Mißtrauen der Königin rechnet. Für ihn sind die ausgefallenen Haare nichts anderes als das sichtbare Zeichen seiner Krankheit, dem Hinderungsgrund, an dessen Wahrheit die Königin zweifeln möchte.³⁶⁶ In Ginovers Reaktion dagegen wird deutlich, daß für sie das Zeichen eine anderer Signifikanz hat; sie begegnet der ihr überbrachten Kapsel mit Gebärden, die nach dem durch den Erzähler gebrauchten Vergleich erkennbar aus der religiösen Sphäre entlehnt sind:

Da sie das búchslein off thete und das har gesach, da fing sie an es zu kúßen und ir augen da mit zu bestreichen glicher wise ob es heiltum were gewest. (II 246,30-247,2)

Während Lancelot durch die Erinnerung an Ginover und durch die Berührung mit ihrem Haar in eine Liebestrance versetzt wird, erhofft sich Ginover Linderung ihrer Schmerzen, so daß das Haar wie eine Reliquie der Minne wundertätig wirksam wird.³⁶⁷ Der als Medium tätige Gegenstand erinnert an die fortdauernde Trennung der Geliebten, hilft aber gleichzeitig durch die an ihm verübten Gebärden, diese Trennung in liebender Erinnerung zu überwinden.

Eine besonder Rolle spielen in diesem Zusammenhang Ringe, die nicht nur als Geschenk, sondern auch, wie schon seit der Antike, als Erkennungszeichen verwendet

³⁶⁵II 241,18-22.

³⁶⁶Angesichts solcher Gefährdung der Beziehung von innen erweist sich diese Vorsichtsmaßnahme allerdings letztlich als genauso wirkungslos wie die Erkennenszeichen, so daß Lancelot die Eifersucht der Königin nicht verhindern kann. (II 405,5-10)

³⁶⁷Vgl. Angenendt, Heilige und Reliquien, S. 157, zur heilkräftigen Wirkung der Reliquien, die durch Berührung, Bestreichen und Küssen gesucht wird.

werden. Im Vordergrund steht dabei allerdings oft gerade das Gegenteil: Ginover gibt Lancelot zum Zeichen der Verbundenheit einen Ring,³⁶⁸ doch Morgane überlistet Lancelot und vertauscht den Ring gegen eine Kopie, hinterbringt Ginover das Original und bezichtigt Lancelot der Untreue.³⁶⁹ Dies führt zu langanhaltender Eifersucht Ginovers, so daß sie Lancelot auch nach der erfolgreichen Befreiung aus Meleagents Gefangenschaft noch schroff zurückweist. Erst nachdem Morganes List aufgedeckt worden ist, kommt es zur Versöhnung, und Lancelot wirft, wie um die neuerworbenen Sicherheit zu bekräftigen, den falschen Ring von sich. Interessant an dieser Erzählsequenz ist vor allem, daß das Motiv des Erkennungszeichens ausgenutzt wird, um gegenseitiges Verkennen der Liebenden zu demonstrieren. Nicht Morganes List, sondern Ginovers Bereitschaft zum Mißtrauen sind daher Fokus der Vertauschkette.

Ginover dagegen küßt Lancelots magischen Ring, den er beim Aufbruch an den Artushof von der Frau vom See als Abschiedsgeschenk erhalten hatte.³⁷⁰ An diesem Ring erkennt sie ihn, als er im Wahnsinn durch die Wälder von Cornwall irrt.³⁷¹ Sofern man dem Text in seiner Kohärenz vertrauen kann, besitzt Ginover also einen Ring, der Lancelots Eintritt in die Artuswelt markiert hatte, während Lancelot das Gegenstück an Morgane verliert, ohne die Vertauschung zu bemerken. Morganes Plan unterstreicht den Zeichencharakter des Ringes, denn mit der Vertauschung der Ringe soll

³⁶⁸I 302,35f.

³⁶⁹I 586,22-28.

³⁷⁰Der deutsche Text ist, was die Identität dieses Ringes angeht, nicht völlig eindeutig. Vgl. II 231,19f.: "... eynen rinck den Lancelot pflag zu tragen und ir die frau vom Lack, da sie yn zu hoff schickt ritter zu werden, gegeben hatt." und ebenso II 439,27f.: "'Uwer frauw vom Lac gab yn mir als ir wurdent ritter geschlagen, und wißent daß er behút vor zeuberey!'" Beide Passagen scheinen zu unterstellen, daß Ginover den Zauberring von der Frau vom See erhalten und erst zu diesem Zeitpunkt an Lancelot weitergegeben hatte. Im französischen Text fehlt an beiden Stellen ein Hinweis auf die Herkunft des Ringes. Möglicherweise versucht der Kompilator von PL II, den Ringtausch zu rationalisieren, denn nur mit seinem Zusatz läßt sich plausibel erklären, weshalb auch Ginover einen magischen Ring besitzt. Dieser Ring wäre dann nicht identisch mit dem Abschiedsgeschenk der Frau vom See an Lancelot.

³⁷¹I 598,11f.

gleichzeitig eine Gefährdung der im Ring bezeichneten Bindung an Ginover erreicht werden.

Erst beim engültigen Abschied, kurz bevor Lancelot die Königin in die Obhut von König Artus übergibt, bittet er um eine Geste der Verbundenheit:

‘Frauw, hut ist der tag das wir scheiden sollen und das ich uß dißem lande scheiden muß. ich weiß nit ob ich uch úmmer me gesehen. Hie ist ein fingerlin das ir mir gabent da ich uch erst erkant, das han ich biß herre gehalten. Nu biten ich uch das ir es furbaß tragent umb mynen willen also lange als ir lebet, und ich sol den tragen den ir an uwerf finger hant’, und sie thete es sere gern. Da nam sie den und gab im den den sie hatt. (III 613,15-614,2)

Dieser Ringtausch ist die einzige Gebärde, mit der die Liebenden voneinander Abschied nehmen. Diese letzte Trennung bringt die Liebenden dennoch innerlich einander näher, als es die heimliche Gemeinschaft am Artushof und die dort notwendige stete Kette von Verdächtigungen hätte tun können. Im Moment der endgültigen physischen Trennung findet daher in der Gebärde des Ringtausches, wie er sonst der Eheschließung vorbehalten ist, die Minnegemeinschaft mit ihrer reziproken Treueverpflichtung ihren Ausdruck. Im Gefüge der ‘Mort Artus’ kann auch die Joyeuse Garde, auf der Lancelot und Ginover Zuflucht gefunden hatten, keine Entsprechung zur Minnegrotte des Gottfriedschen ‘Tristan’ werden, da sie kein ungestörtes, außerhalb der Gesellschaft liegendes Refugium bietet, sondern binnen kürzester Zeit von Artus und seinem Heer belagert wird.³⁷² Der Konflikt zwischen Lancelots Freundschaft und Loyalität zu Artus einerseits und seiner Liebe zu Ginover andererseits wird für Lancelot in aller Schärfe spürbar,³⁷³ und der Erzähler pointiert die Tatsache, das

³⁷²Vgl. Huber, Tristan und Isolde, S. 93-111, zu Gottfrieds Konzeption der Minnegrotte und seinen Abweichungen von der literarischen Tradition bei Beroult und Thomas.

³⁷³III 585,14-586,3: “Und saget im sicherlich das ich yne halten fur mynen herren und vor mynen frunt, das er mich doch nit ist komen gesehen als ein frunt, sunder *als* ein dor fynt. Und doch so versicher ich yn wol das sin lip nit sorg darff han von mir, wann ich wil ym beschutten allwegen nach myner macht wiedder alle die im úbel wöllen thun.” Lancelot betont damit seine Verpflichtung zur Hilfe auch in einer Situation, in der die Berater des Königs Artus ihn davon zu überzeugen suchen, daß Lancelot sein Hauptfeind sei. Nicht nur die Pflicht gegenüber seinem Herren, sondern auch Freundschaft bestimmen dagegen Lancelots Verhalten; vgl. III 589,9-12: “Und das was er sere betrúbt und zornig, und das was nit umb das er yn forcht, sunder das er yn lieb hett *mit macht großer liebe*, also das er in keyn wyse wolt synen zorn gehabt han, mócht es syn gewest.”

Lancelots Liebe zu Ginover im Augenblick der Trennung noch einmal durch eine Gebärde der Treue bestätigt wird. In der Parallele zum Ringtausch bei der Eheschließung wird der Fortbestand dieser Minnebeziehung auch über die endgültige Trennung der Liebenden hinaus bekräftigt. Damit aber lassen Ginover und Lancelot endgültig den Bereich weltlicher Liebe hinter sich, in dem körperliche Nähe der Geliebten das höchste Gut ist, und setzten im Ringtausch ein Zeichen ihrer spirituellen Verbindung.³⁷⁴

3.2.4 Minnenot: Liebe als Krankheit

Klagegebärden, die Schmerz über die Trennung der Geliebten ausdrücken, gehören zu den immer wiederkehrenden Motiven der Erzählung; sie illustrieren allerdings auch, daß solche Gebärden der Interpretation bedürfen und oft nicht nur dem modernen Leser, sondern auch den Romanfiguren Rätsel aufgeben.

Auf die Deutungsbedürftigkeit lenkt die Figur Hestors die Aufmerksamkeit. Hestor, der Halbbruder Lancelots, entdeckt in einem Baum einen dort aufgehängten Schild und reagiert mit Gebärden, die vom Erzähler als widersprüchlich dargestellt werden:

... er zwang sin hende und sprach dick das die stunt vermaledit múß sin da er geborn wart. Da er diß lang angetriben hett, da begund er sichselber trösten und schelten in sym herzen, umb das er so jemerlich gebart hett; er begund wieder

Auch Ginover gegenüber rechtfertigt Lancelot noch einmal sein Verhalten, indem er die Ursache seines Kummers erläutert; vgl. III 590,2-4: “Frauwe, darumb das ich keynene friedden kan gehan mit konig Artus. Doch so forchte ich syn nit das er mit icht künde geschaden, dann ich sagen es darumb das er mir alle die ere und alles gut hat gethan.”

³⁷⁴Vgl. Schnell, *Causa amoris*, S. 139-141, zur Differenzierung der Liebesbeziehungen bei dem Zisterzienser Aelred von Rievaulx, der “desiderium” als inneres Sehnen moralisch höher wertet als den “actus”, das äußerliche Handeln.

lachen und macht als groß freund als er da vor jamer hett gemacht und mere. (I 321,31-35)

Gawan, Keye und Segremors sind durch solches Verhalten verwirrt und verunsichert, da sie es nicht zu deuten vermögen. Erst Hestors Onkel Grodahaim kann die naheliegende Erklärung liefern: Hestor leidet unter einem scheinbar unauflösbaren Konflikt, da er sich nach ritterlicher Betätigung sehnt, in der ihn seine Liebe beflügelt, obwohl ihm seine eifersüchtige Geliebte den Kampf untersagt hat. Seine zwischen Freude und Verzweiflung oszillierende Gemütszustand spiegelt sich in seinen Gebärden, doch werden diese für die Umstehenden erst durch die Deutung Grodahaims als Minnesymptome verständlich.

Wenn für Hestor die Liebe zwar einerseits Ansporn zu ritterlichem Kampf, andererseits aber auch Ursache für lähmende Inaktivität sein kann, so gilt dies für seinen Halbbruder Lancelot in verstärktem Maße. Sobald Lancelot glaubt, die Gunst der Königin verloren zu haben, verfällt er in Trance und Wahnsinn, aus denen er sich selbst nicht befreien kann. Lancelots Minnenot findet ihren Ausdruck in ähnlich widersprüchlichem Verhalten. Einerseits ist es seine Liebe zu Ginover, welche ihn zu ritterlichen Heldentaten beflügelt und zum besten Ritter der Welt werden läßt; andererseits aber lähmt der Gedanke an ihre mögliche Ungunst jegliche Aktivität. Solche Passivität nennt der Text „gedencken“ und bezeichnet damit das melancholische Sinnieren, in dem jedes Handeln scheinbar unmöglich wird.³⁷⁵

Minnenot äußert sich darüberhinaus in Klagen, Seufzen, Fasten und Schlaflosigkeit.³⁷⁶ Diese Symptome, unter denen Lancelot vor allem nach seinen ersten Begegnungen mit Ginover leidet, finden ihre Entsprechung in den in der ‘Queste’, aber auch schon vorher an Lancelots Mutter beschriebenen Gebärden der Buße. Was dort aber als Ausdruck der Gottesliebe freiwillig gewählt wird, ist für Lancelot die quälende Auswirkung seiner beständig durch Trennung bedrohten Liebe zu Ginover, die sich

³⁷⁵Vgl. Kap. 3.4.2 “Melancholie”.

³⁷⁶Seufzen I 399,21; 449,9; II 244,20; 251,17f.; fasten I 466,24f.; Schlaflosigkeit I 399,22; 449,10. Zu den topischen Darstellungsmustern dieser somatisierenden und pathologisierenden Minnesymptome vgl. Peil, Die Gebärde, S. 160; Schnell, Causa amoris, S. 24-40.

ihm immer wieder real oder scheinbar entzieht.³⁷⁷ Minne wird zu einer nicht nur schmerzlichen, sondern lebensbedrohenden Krankheit, deren Symptomen der Liebende hilflos ausgeliefert ist.

Während in der ersten Romanhälfte allein die Abwesenheit von der Geliebten Anlaß für solche Klagen ist, verschärft sich Lancelots Minnenot, als er unwissend die Nacht bei der Tochter des Königs Pelles verbringt und dabei den zukünftigen Gralsritter Galaad zeugt. Als Lancelot entdeckt, daß er Ginover mit einer anderen Frau verwechselt und somit ihrer Einzigartigkeit beraubt hat, drücken seine Gebärden die Widersprüchlichkeit seiner Gefühle aus. Er erkennt zwar die außerordentliche Schönheit der vor ihm stehenden Frau, reagiert aber dennoch nicht etwa mit Gebärden der beginnenden Liebe oder Bewunderung, sondern drückt seine Furcht vor der nunmehr begründeten Eifersucht Ginovers aus:

Er stunt still sich zu bedencken und sah sie an, und ducht yne das er nye kein schöner jungfrauw gesehen hett, und bydembt vor engsten, zorn und ungemüt, das er sin schwert inn der hant kum gehalten mocht. (II 298,15-18)

Furcht und Zorn gehen so weit, daß Lancelot ansetzt, die Frau mit dem Schwert zu töten. Allein ihre große Schönheit läßt ihn davor zurückschrecken, die Gebote der höfischen Ritterlichkeit so sehr zu mißachten. Er flieht auf der Suche nach neuen Aventiuren und versinkt dabei erneut so tief in Gedanken, daß ihn der Ansturm eines Ritters unversehens in den Burggraben stürzt. Doch anders als im ersten Teil führt ihn das Erwachen nicht näher zu Ginover, sondern entfernt ihn im Gegenteil noch weiter von der Königin und auch vom Artushof.³⁷⁸ Lancelot erliegt ein zweites Mal derselben Täuschung, denn Brisane gelingt es, ihn durch einen Zaubertrank zu betören und ihm Elaine anstelle Ginovers zuzuführen, als er ein Treffen mit der Königin zu verabreden glaubt. Brisane geleitet ihn nachts zu Elaine, die als hoher Gast das Schlafgemach der Königin teilt. Hier jedoch erweist sich erneut die unterschiedliche Erkenntnisfähigkeit der Liebenden: Selbst ohne den Einfluß des Zaubertranks bemerkt Lancelot die Verwechslung nicht, während Ginover den Geliebten sofort an der Stimme erkennt,

³⁷⁷Vgl. Krawutschke, Liebe, Ehe, Familie, S. 79.

³⁷⁸Vgl. I 250,13-28 (Bewerfen mit Erdschollen); I 264,27-30 (Erwachen durch einen Wasserspritzer).

als er im Traum redet.³⁷⁹ Ginover verstößt ihn wegen seiner Untreue, worauf Lancelots Schmerz über die erneute und scheinbar unheilbare Entfremdung die Form einer Totenklage annimmt:

Da hett man eyn betrubten man gesehen und eynen engstlichen großen unmut triben, sin hare, das schön was, uß ziehen und syn hubsches antlicz zurkraczen, das das blut an allen enden daruß raune. Darnach fing er an zu clagen und der abenture zu fluchen die im zukomen was. Und das er in der welt am meysten solt gelobet syn gewert, des must er nu inn sennlichem ungluck syn, und muß nu den andern teil myns lebens in truren und weynen verschließen. (II 781,17-23)

Die Übernahme von Klagegebärden, in denen die willkürliche Zerstörung der eigens hervorgehobenen körperlichen Schönheit zum Ausdruck intensiven Schmerzes wird, hat ihre Entsprechung allein in der Totenklage Alenes um König Ban. Diese Parallele signalisiert die Bedeutung dieser Szenen für Lancelot, denn mit der Verbannung aus Ginovers Nähe verliert sein Leben den Sinn; Trennung von der Geliebten wird in Lancelots Worten gleichbedeutend mit dem physischen Tod:

‘Ach Camelot, gut statt und schon bestalt mit aller ritterschaft und schonen frauwen, von die nam ich den anfangk myns lebens.’ Das sprach er durch die koniginn willen, durch die syn leben im zukomen was. ‘Und hut han ich von dir empfangen den anfangk mynes todes, dann ich in alsolch betrubniß gestalt bin das ich syn sterben muß.’ (II 781,24-782,3)

Lancelot sucht, darin Enite vergleichbar, aus Verzweiflung den eigenen Tod.³⁸⁰ Dennoch zeigt die literarische Parallele auch den Unterschied in der Situation, denn Lancelot trauert nicht um den Tod der Königin, sondern um die Zerstörung der Minnebindung, da er glaubt, die Liebe Ginovers auf immer verloren zu haben. Bedrohung entsteht hier also nicht durch äußere Ereignisse wie den körperlichen Tod der Geliebten, sondern vielmehr von innen, und dies, obwohl die Königin Bohort versichert, ihre Abweisung sei allein Resultat ihrer eigenen enttäuschten Liebe zu

³⁷⁹Zum Motiv des Erkennens anhand der Stimme in literarischen Texten vgl. Green, Recognition, S. 1131-118, zur zweiten Sigune-Begegnung in Wolframs ‘Parzival’. Lancelot bricht in Klagerufe aus, an denen Ginover ihn erkennt. Sein Traum wird hier, wie auch an anderen Stellen, zum Vorboten kommenden Unglücks; vgl. Speckenbach, Handlungs- und Traumallegorese, S. 219-242.

³⁸⁰Zum Problem des Selbstmordes in theologischen Diskussionen und deren Reflektion in literarischen Werken der Zeit vgl. Knapp, Der Selbstmord in der abendländischen Epik, S. 29-86.

Lancelot. Liebe allein macht Lancelot zu dem, was er ist, so daß er die Begegnung mit Ginover zum Beginn seines Lebens erklärt; mit dem Zerbrechen der Minnebeziehung aber ist der Tod für ihn die einzig mögliche Konsequenz. Klage und Verzweiflung bringen damit zum Ausdruck, wie wenig die Liebenden sich einer solchen Bindung sicher sein können.

Durch Lancelots lange Abwesenheit vom Artushof und wegen der widersprüchlichen Nachrichten über seinen Verbleib ist Ginover wiederholt im Ungewissen darüber, ob Lancelot noch am Leben ist.³⁸¹ Obwohl Ginover den Tod ihres Geliebten fürchtet, äußert sie keine Gebärde der Trauer. Ihre Worte dagegen bestätigen, daß Liebe für sie genauso lebensnotwendig ist wie für Lancelot; sie trauert über die Trennung von ihrem Geliebten:

Das sprach sie, umb das sie ducht das sie nit solt leben den tag so sie yn nit mit den augen gesehe. (I 463,9f.)

Offene Gebärden der Klage dagegen beschreibt der Text erst zu dem Zeitpunkt, als Ginover ihren Geliebten der Untreue verdächtigt:

Da sie das hort, da wart sie sere betruht und schweig und fragt sie nit me. Und ging in ir kamer weynende und stalt großen ruwen. (III 425,18-20)

Die Zeichen ihrer Betrübniß sind alarmierend und gleichen denen einer schweren Krankheit; und obschon sich die Königin zu ihrer Klage in die Abgeschlossenheit ihrer eigenen Kemenate zurückzieht, werden die Folgen für den gesamten Hof sichtbar:

Darumb was sie allen tags sere úbels mutes und begab ir lachen und ir spielen. (III 426,13f.)

Der Erzähler lenkt die Aufmerksamkeit hier erneut auf die potentielle Doppeldeutigkeit solcher Symptome, aber auch auf die unterschiedliche Fähigkeit, die Zeichen richtig zu lesen. Während für das Publikum vor dem Hintergrund der Minneklagen, wie sie bei Hestor und der Frau vom See beschrieben werden, die Deutung dieser Symptome als Minnezeichen auf der Hand liegt, vermag Artus sie nicht zu erklären und fürchtet eine körperliche Krankheit. Unfähigkeit, die in den Gebärden

³⁸¹Wenn Ginover angesichts der Nachricht von Lancelots vermeintlichem Tod in Ohnmacht fällt und mit einer Kopfverletzung zu Boden sinkt, so ist dies als Totenklage zu werten, obwohl der Erzähler dem Publikum einen Informationsvorsprung einräumt, indem er den Irrtum richtigstellt. (I 514,14-25)

enthaltenen Hinweise auf den Gemütszustand angemessen zu deuten, erweist sich als der charakteristischer Zug nicht nur des Königs, sondern zunehmend auch der gesamten Artusgesellschaft.

3.2.5 Minneverweigerung und Verzicht

Sowohl Ginover als auch Lancelot entziehen sich der Nähe des geliebten Partners, allerdings mit charakteristisch unterschiedlicher Motivation. Ginover verdächtigt Lancelot immer wieder der Untreue und straft ihn dafür mit Mißachtung. Nach seinem Sieg über Meleagant verweigert sie ihm, als er mit höfischer Unterwürfigkeit vor ihr auf die Knie fällt, Gruß und Dank:

‘So mir gott helff, herre!’ sprach sie und kerte das antlicz von im, ‘hat er das durch mynen willen gethan, so hat er sin arbeit wol verlorn, wann ich weiß im keinen danck.’ (I 635,20-22)

Ginover spielt hier die Rolle der Minneherrin, in deren Macht es steht, Gruß und Belohnung zu verweigern. Das Ausmaß ihrer Eifersucht und die Begründung für solches Verhalten blieben allerdings den Umstehenden verborgen, und nur das vom Erzähler privilegierte Publikum und der Protagonist Lancelot wissen, das sie ihm den Moment des Zögerns auf dem Karrenritt als Zeichen der Untreue auslegt.

Lancelot dagegen verweigert sich allen anderen Damen und demonstriert darin seine unverbrüchliche Treue zu Ginover. Um die Erfüllung der versprochenen Hilfeleistung zu gewähren, gleichzeitig aber seine Treue nicht zu kompromittieren, findet er daher ungewöhnliche Kompromisse:

Sin hemde und sin nidercleit behielt er ane, und legt sich uff den rucken, darumb das es unhübscheit were ob er sich ublich von ir gekert hett; sin antlicz wolt er ir auch gancz nit kern. (I 611,27-30)³⁸²

³⁸²Üblich wäre es, beim Schlafengehen alle Kleidungsstücke abzulegen, wie sich aus der Szenen erschließen läßt, in der Artus nackt aus dem Bett aufspringt, um seine Schwester Morgane zu begrüßen (III 464,5-7). Zu den erotischen Konnotationen nackter Haut vgl. Kap. 2.1.5 “Rolle der Dame”.

Anders als König Artus gelingt es damit Lancelot, gegebene Versprechen zu halten und die Gebote der Höflichkeit zu beachten, ohne sich in zweideutige Situationen zu verstricken. Die Weigerung, der Dame ins Gesicht zu blicken, unterstreicht dabei erneut, welche Bedeutung für Lancelot der Augenkontakt mit der Geliebten hat. Andererseits aber hebt die Szene bereits hervor, was für die endgültige Rehabilitierung Ginovers am Artushof wichtig sein wird: Die Bedeutung einer Gebärde läßt sich nicht aus ihrem äußeren Anschein beurteilen, sondern allein nach der Intention, mit der sie vollzogen wird. Die Darstellungen von Gebärden und ihre Beurteilung haben damit Teil am insgesamt zu beobachtenden Trend hin zu einer subjektiven, intentionsbezogenen Ethik.³⁸³ In diesem Rahmen wird für das literarische Werk auch die Rolle des Erzählers aufgewertet, den er allein kann dem Leser Aufschluß über die geheimen Gedanken seiner Protagonisten geben und das erzeugte Wissensgefälle ausnutzen, um die Schwächen der Artusgesellschaft zu enthüllen.

Auch Täuschungsversuche der Zauberin Morgane, die Lancelot in Versuchung führen und für sich gewinnen will, scheitern an der Treue Lancelots. Als eine Gesandte Morganes ihn unter dem Vorwand, ihm etwas ins Ohr flüstern zu wollen, auf den Mund küßt, stürzt er entsetzt aus dem Zelt:

Da det er sin heubt zu ir, und sie det als ab sie im runen wolt und kúst yn vor den munt. Da wart im so zorn das er aller zurißen wonde und sprach, wer sie nit ein jungfrau, er slug ir ir heubt von dem buch. Da lieff er uß dem pavilun und wusch synen munt. (I 587,17-20)

Die fast rituelle Waschung dient offensichtlich dazu, die Gebärde ihrer Signifikation zu berauben, so daß der Kuß zur einer Handlung wird, von der man sich körperlich reinigen kann; mit den körperlichen Spuren soll auch die Bedeutung des Zeichens gelöscht werden. Lancelots extremer Zorn deutet allerdings auch darauf hin, wie sehr er zu aller Zeit vor Mißverständnissen auf der Hut ist. Treue zu Ginover ist für ihn die selbstverständliche und einzig mögliche Verhaltensweise, doch er weiß, wie schnell die Zeichen solcher Gebärden mißdeutet werden können. Ginover, so legt seine Furcht nahe, wird aus den äußeren Umständen die falschen Schlüsse ziehen und die Situation

³⁸³Schnell, *Causa amoris*, S. 47, diskutiert Beispiele aus der *Vita des Bernhard von Clairvaux*, in denen der Heilige dadurch in Versuchung geführt wird, daß Frauen sich in sein Bett stehlen. Lancelot beweist dagegen das, was bei Andreas Capellanus als „*amor purus*“ bezeichnet wird, vgl. Schnell, *Causa amoris*. S. 83.

nicht nach den wahren Intentionen, sondern nach dem Augenschein beurteilen und den Kuß als Gebärde der Minne deuten.

Diese Szenen deutet daher voraus auf Lancelots Begegnung mit der Tochter des Königs Pelles, denn auch dort erliegt Lancelot der Vorspiegelung falscher Tatsachen und wird zu Gebärden verlockt, die seine Minnebeziehung zu Ginover in Frage stellen. Der Schwere dieser Täuschung entsprechend droht Lancelot daher nicht nur, wie im Fall der Gesandten, verbal mit einem Gewaltakt, sondern zieht das Schwert, um Elaine zu töten. In Bezug auf das Gebärdenkonzept bleibt hervorzuheben, daß der Text an beiden Stellen eine Trennung zwischen der Gebärde und ihrer Bedeutung zieht, denn obwohl Blick, Kuß und Umarmung als Minnegebärden der Frauen intendiert sind, vollzieht Lancelot sie als rein körperliche Handlungen, die für ihn keinerlei über den körperlichen Akt hinausgehende Bedeutung haben. Dennoch ist ihre konventionelle Signifikanz nicht aufgehoben, und sie werden wegen ihres Potentials zum Mißverständnis zu einer Bedrohung seiner Minnebindung an Ginover.

Die Trennung zwischen äußerem Anschein und innerer Bedeutung spielt eine wesentliche Rolle bei der Rückkehr der Königin Ginover an den Artushof, und zwar sowohl aus der Außenperspektive des Hofes wie auch aus der Innenperspektive der Liebenden. Auf die Nachricht von der drohenden Hinrichtung der Königin ergreift der Papst als oberste kirchliche Instanz die Initiative und spricht ein Urteil:

Und da er hort sagen das er sie nit by hern Lanczlot habe funden in der missetat, wann es ligen dick und manig werbe zwey by einander die doch einander nit schinden, da gebot er den erzbischoffen und den bischoffen vndem lande das sie alles das lant konig Artus in bann theten und das sie im den gesangk verschlügen, wer es das er die koniginne nit in guten frieden wolt wieder nemen udn wolt ir thun als man eyner konigin billichen thun solte. (III 607,6-12)

Der erklärende Nebensatz hebt hervor, daß Artus sich nicht nur in Formalien ins Unrecht setzt, weil er keinen rechtverbindlichen Augenzeugen vorweisen kann, sondern auch in der Sache, weil er aus dem Gesehenen auf unzulässige Weise Schlüsse gezogen hat, ohne die mögliche Ambiguität einer solchen Situation zu würdigen. Mangels eindeutiger Beweise ihrer Schuld hat Ginover im Urteil des Papstes als rechtmäßige Ehefrau und Königin zu gelten. Dies ändert sich auch nicht dadurch, daß im Gegensatz dazu dem Publikum Einsicht in die Intentionen der Protagonisten gewährt worden war.

Lancelot selbst artikuliert einen solchen Widerspruch, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, da er Ginover den Konflikt zwischen seiner inneren Neigung und dem Zwang zu pflichtgemäßem Handeln gesteht:

‘Frauwe’, sprach Lanczlot, ‘det man das myn hercz begert und das ich aller liebste sehe, so blibent ir.’ (III 609,5-7)

Angesichts des Friedensangebotes durch König Artus aber darf, daran hat Lancelot keine Zweifel, sein Gefühl nicht der Restitution des äußeren Scheines im Weges stehen; denn als Schein wird die öffentliche Ehre der Königin in dieser Passage für den Leser entlarvt. Sie beruht, das formuliert Lancelot unmißverständlich, allein auf den Schlüssen, welche der Hof aus der beobachtete Situation ziehen wird:

‘Wann furent ir nu nit dar, die wyl das er es uch bütet das er uch wiedder wölle nemen. so ist nymans, er möcht wol schinbarlichen sehe uwer schande und myn groß ungerúwekeit.’ (III 609,10-12)

Der Verzicht auf die Nähe zu Ginover ist daher die einzige Möglichkeit, Loyalität zu Artus und Achtung vor der gesellschaftlichen Ehre der Königin miteinander zu vereinbaren; Lancelot übergibt Ginover daher freiwillig und mit einer Kommendationsgebärde zurück in die Gewalt des Königs Artus. Dennoch bleiben Lancelot und Ginover ihrer Liebe zueinander treu, denn der endgültige Verzicht auf gegenseitige körperliche Nähe hebt die Minnebindung nicht etwa auf, sondern bestätigt sie auf der Ebene spiritueller Liebe. Dies ist aber auch der Punkt, an dem für die Liebenden Gebärdendarstellungen als materielle Zeichen überflüssig werden.

3.3 Freundes- und Verwandtenliebe

Besonders der ‘Lancelot propre’ entfaltet ein breites Spektrum von Personenbeziehungen, in denen nicht-erotische Liebe, so zum Beispiel als Zuneigung zwischen Eltern und Kindern, Pflegeeltern oder Lehrern und ihren Schützlingen, aber auch zwischen Freunden ihre Ausdruck findet. Beziehungen zwischen Eltern und Kindern sind dabei besonders wichtig und dienen der strukturellen Hervorhebung des

Helden, wie dies auch aus anderen höfischen Erzählungen bekannt ist.³⁸⁴ Vergleichbar mit dem Schicksal von Tristan oder Parzival ist Lancelots Eintritt in die Geschichte gekennzeichnet durch die schmerzliche Klage seiner Mutter, die ihr einziges Kind verloren glaubt. Auch die letzten Gedanken des sterbenden Königs Bangen im Gebet seinem unmündigen Sohn, für dessen Schutz er betet. Dagegen ist des Wiedersehen zwischen Lancelot und seiner Mutter emotionslos und ohne jede Gebärde der Freude oder des Wiedererkennens geschildert. Die Königin Alene sieht und empfängt ihren totgeglaubten Sohn und stirbt danach in Frieden, wobei in dieser Szene auf die biblische Parallele der greisen Anna angespielt sein dürfte.³⁸⁵ Wie ihr biblisches Vorbild zieht sich die Witwe Alene in ein Kloster zurück und verbringt dort ihr Tage und Nächte mit Fasten- und Bußübungen.³⁸⁶ Auch nach der Nachricht, daß Lancelot lebe, setzt sie ihr klösterliches Leben fort in der Hoffnung, ihr Kind vor dem Tod noch einmal wiedersehen zu dürfen. Lancelot zeigt ebenfalls keine sichtbaren Zeichen der Freude über das Wiedersehen oder des Schmerzes über ihren Tod:

Und den dritten tags kam Lancelots muter mit ir gesellschaft, und Lancelot enpfing sie mit großer freuden und wurden, des glichen konig Artus, Bohort und Lyonel, die ir alle taten und erboten die gröst freund und ere der welt. Und des andern tags schied sie von dannen mit yrer gesellschaft, des waren nonnen und jungfrauen, und reyt wiedder inn ir closter, darinn sie des achten tages starb. Und Lancelot det sie erelich und köstlich zur erden bestatten, als man allsolcher hohen frauwen billich thun sol. (II 776,22-777,4)

Das Leben der Königin hat seine Vollendung gefunden, so daß Trauer über ihren Tod unangemessen erscheint. Im Vordergrund steht statt dessen ihr Leben in christlicher Tugend und, trotz aller Spiritualität, ihr gesellschaftlicher Rang als Königin, dem mit dem von Lancelot ausgerichteten Begräbnis die gebührende Ehre erwiesen wird.

³⁸⁴Vgl. Schmid, Familiengeschichten und Heilsmythologie, S. 171-204.; Andersen, Brothers and Cousins, S. 144-159.

³⁸⁵Lk. 2, 36-38: "Et erat Anna prophetissa, filia Phanuel, de tribu Aser: haec processerat in diebus multis, et vixerat cum viro suo annis septem a virginitate sua. Et haec vidua usque ad annos octoginta quatuor: quae non discedebat de templo, ieiuniis, et observationibus serviens nocte ac die. Et haec, ipsa hora superveniens, confitebatur Domino: et loquebatur de illo omnibus, qui exspectabant redemptionem Israel."

³⁸⁶I 18,31-19,20.

Stärker von Gefühlen geprägt ist dagegen Lancelots Bindung an die Frau vom See, die ihm seine Erziehung als Ritter zukommen läßt. In diesem Fall sind die Gebärden der gegenseitigen Zuneigung nicht von denen der Minne zu unterscheiden, wobei die Erzählstrategie auch hier dazu dient, die Mehrdeutigkeit visueller Zeichen hervorzuheben. Der Anblick der Lancelot umarmenden Frau vom See wird zunächst aus der Perspektive der Königin Alene geschildert, die ihren Sohn in einem See versinken sieht,

wo yne eine jungfrauw hatt an ir schoß allnackent und truckt yn dick an sich
sußliclich zwuschen ir brust und kußt yn an synen munt und in syn augen
manige stunt. (I 14,15-17)

Was Zeichen liebenden Schmerzes ist, wird so aus der Distanz als Bedrohung mißverstanden. Im Gesamtkontext des Romans sind Küsse und Umarmungen als Zeichen der Zuneigung für Kleinkinder nicht ungewöhnlich; sogar Bohort verrät so seine Zuneigung für Lancelots jungen Sohn Galaad:

Er nam es zu im inn syn arm und kust es zumal fruntlich (III 625,12)

In der Hervorhebung der Nacktheit dagegen, die den Blick auf den engen körperlichen Kontakt lenkt, wird die Bedrohlichkeit der Entführungsszene aus der Perspektive der Königin Alene deutlich, so daß die Frau vom See Züge einer Zauberin erhält.³⁸⁷ Auch für das Publikum wird die Geschichte der Frau vom See erst zu einem späteren Zeitpunkt nachgetragen und verständlich gemacht. Zunächst wird nur hervorgehoben, daß sie Lancelot wie eine Mutter liebe. Dieses Verhältnis scheint so eng, daß der Abschiedsschmerz der Frau vom See, als Lancelot zum Artushof aufbricht, in Gebärden der Minneklage dargestellt wird: Sie zieht sich in ihre Kemenate zurück, wendet das Gesicht ab und weint.³⁸⁸ Sogar der Begriff der Minne und die Metaphorik

³⁸⁷Solche Furcht ist, wie der Text hervorhebt, nicht unbegründet, da die Frau vom See tatsächlich magische Kräfte besitzt und diese in der optischen Täuschung des Sees einsetzt. Ihre Künste hat sie von Merlin gelernt, dessen Liebe sie ausnutzt, um ihm sein Geheimnis zu entlocken (I 19,22-20,31). Daran, daß sie diese magischen Kräfte nur zum Guten einsetzt, läßt der Text allerdings ebensowenig Zweifel: "Auch ensol des nymand zwyveln, sie hielt Lanceloten ersamme und mit großem gemach, als ein mutter ir kint heltet." (I 20,31f.)

³⁸⁸I 118,9-13.

des Herzenstausches werden herangezogen, um die Intensität ihrer Gefühle zu begründen:

Mit dem das Lancelot so wißlichen sprach und so herlich, stal er der frauwen ir hercz, das sie yn so lieb gewann das sie yn von ir nicht ließ ryten als dick als er gewon was. Und wuhs ir mynne von tag zu tag. (I 95,7-9)

Wie in einer Minnebeziehung wird Lancelots Treue auf die Probe gestellt; um Lancelot zu prüfen, verleugnet die Frau vom See seine königliche Abstammung, belohnt ihn aber endlich mit ihrer Zueneigung und einer ersten Erklärung über seine wahre Herkunft:

Da sprang sin frauwe off und begreiff yn mit der hant und kust im beyde syne augen und synen munt sußeelich. (I 41,34f.)

Anzumerken ist hier, daß mit der Verwendung des Begriffes "minne" und der Bezeichnung "sin frauw" auf sprachlicher Ebene kein Unterschied zu einer Minnebeziehung zwischen einem Ritter und seiner Dame gemacht wird. Daß dennoch eine Differenz besteht, beweist die Tatsache, daß es zu keinem Zeitpunkt zu einem Interessenkonflikt zwischen Ginover und der Frau vom See kommt. Im Gegenteil, die Frau vom See bereitet von Anfang an Lancelots Weg in die Welt vor, und obwohl sie seine Treue auf die Probe stellt, solange er sich zu seiner Erziehung unter ihrer Obhut befindet, rechtfertigt sie seine Liebe zu Ginover und unterstützt ihn darin, wann immer er in Gefahr gerät.³⁸⁹

Auch die enge Freundschaft zwischen Lancelot und Galahot wird mit Gebärden dargestellt, die von denen der Minne kaum zu unterscheiden sind. Zwischen den beiden Rittern entsteht eine Freundschaft, die ihren Ausdruck nicht allein in Worten, sondern vor allem in Taten und Gebärden findet. Dabei ist Galahot von Anfang an einbezogen in die Dreieckskonstellation, die sich durch Lancelots Minne zu Ginover ergibt. Lancelot steht so zwischen der Geliebten und dem Freund, und anders als in seinem Verhältnis zur Frau vom See ist der Konflikt unvermeidlich. Galahot erkennt dies

³⁸⁹Sie verliert diese Rolle der Hilfestellerin erst, als sich Lancelot in der zum Scheitern verurteilten Gralssuche aus ihrem Einflußbereich herausbewegt. Schon vorher allerdings gibt es Andeutungen dafür, daß ihre Fähigkeiten Grenzen haben: Ginover sendet zu ihr, um Lancelot von seinem Wahnsinn zu heilen, doch die Botin der Frau vom See wird von Claudas gefangengesetzt. (II 554,21-26)

schon in der ersten Begegnung und erklärt die Tiefe seines Gefühls für Lancelot, indem auch er auf die Metaphorik des Herzenstausches zurückgreift:

‘... verlüse ich aber minen getruwen frunt, an des fruntschafft ich ublicher myn hercz geleit han und allen mynen gedanck, so ist wol recht das ich mit im verlorn bin, wann er myn hercz mit im hatt, er si frau oder man. Wann der mensch sin hercz verlorn hatt, so kann ich geprüfen nit wie im der lip geleben mög on hercz.’ (I 485,22-26)

Die Formulierung “es si frau oder man” weist daraufhin, daß Galahot die Übertragung traditioneller Minnevorstellungen auf ein Verhältnis zwischen Freunden bewußt vornimmt; es gibt, so scheint es, außer der Sprache der Minne keine adäquaten Mittel, um die Tiefe dieser Beziehung auszudrücken.³⁹⁰ Die Freundschaft zu Lancelot hat für Galahot so existenzielle Bedeutung, wie sie sonst nur der Minne zwischen Mann und Frau zukommt. Daher ist es als Zeichen dieser besonderen Zuneigung zu verstehen, wenn Galahot seinen Freund nicht nur umarmt, sondern ihn auch, wie sonst nur die Frau vom See und Ginover, auf Augen und Mund küßt:

Galahot nam yn zwuschen sin arme und küßt im augen und munt. (I 283,18f.)³⁹¹

So wie Ginover, nachdem sie Lancelot aus ihrer Gegenwart verbannt hat, über einem Ring oder Bildnis in Gedanken an den Geliebten versinkt, richtet auch Galahot seine Blicke auf den zurückgelassenen Schild des Freundes:

Lancelots schilt det er vor im hencken, da erm allwege an schauwen mocht, und ging in der ruw so groß an das er nún tag lang und nún nacht, das er weder aß noch tranck. (I 597,19-21)

Die Blickgebärde, mit der er sich durch einen Gegenstand an die Gegenwart des geliebten Freundes erinnern läßt, aber auch die körperlichen Symptome der Schlaf- und Appetitlosigkeit entsprechen denen der Minnenot Lancelots bis in alle Details.

³⁹⁰Vgl. Freytag, Höfische Freundschaft, S. 203f. zu dieser Stelle.

³⁹¹Die Umarmung ist die bei einer Begrüßung unter Freunden und Verwandten übliche Gebärde; vgl. Kap. 2.1.3 “Empfang”. Wann zu diesem Empfangszeremoniell auch ein Kuß gehört, wird allerdings in der Regel nicht spezifiziert. Der Kuß auf Mund und Augen, welche nach den Vorstellungen mittelalterlicher Physiologie direkte Verbindung zum Herzen haben, ist den Minnedarstellungen vorbehalten; vgl. dazu Schnell, Causa amoris, S. 240-274.

Üblicherweise zum Ausdruck der Minne verwendete Gebärden werden an diesen Stellen in neue Situationen transponiert. Dabei dürfte eine Rolle spielen, daß Freundschaft in der Theologie und Philosophie des zwölften Jahrhunderts zu einem wichtigen Thema wird. Es findet im höfischen Roman in der Waffengemeinschaft befreundeter Ritter zwar seinen Niederschlag, wird dort aber noch nicht zu einem zentralen Thema und Konfliktpotential, wie dies im 'Prosa-Lancelot' in der Freundschaft Lancelots mit Galahot geschieht.³⁹² Im ersten Teil des Romans tritt das Problem des Ehebruchs und damit die Figur des Königs Artus völlig hinter der für Galahot tragisch endenden Freundschaft mit Lancelot zurück, in der Galahot in einen Dreieckskonflikt verwickelt wird.

Galahot ist sich, auch daran läßt seine Verwendung der Herztausch-Metaphorik keinen Zweifel, über die Aussichtslosigkeit seiner Lage bewußt, da er Lancelots Liebe für Ginover kennt. Er ist es, der Lancelot in seinem unerklärten Kummer tröstet und ihn schließlich mit Ginover zusammenführt. Im Kuß zwischen Ginover und Lancelot, der durch das Mitwirken Galahots und der Frau von Maloaut nach außen hin verdeckt wird, löst sich daher das Dreiecksverhältnis auf in zwei scheinbar harmonische Paare. Während jedoch die Frau von Maloaut Galahot liebt, ist von der Erwidern solcher Gefühle nie die Rede; Galahot ist vielmehr freiwillig zum Verzicht bereit, um Lancelot glücklich zu machen. Er wird aus diesem Grund sogar gegen seine Willen Mitglied der Tafelrunde.³⁹³ Lancelot dagegen fühlt sich dem Freund zwar verbunden, doch läßt der Erzähler keinen Zweifel daran, daß die Freundschaft zu Galahot für Lancelot die Rolle Ginovers nie ernsthaft in Frage stellt. Galahot ist für Lancelot eine Person mit Autorität, doch auf seine Gefühle für Ginover hat dieser Respekt keinerlei Einfluß:

³⁹²Die Konzeption der Freundschaft im Zusammenhang der theologischen Diskussionen im zwölften Jahrhundert untersucht Freytag, *Höfische Freundschaft*, S. 195-212.

³⁹³I 482,23-25: "Galahot reit beide, fro und unfro, zu sim lande. Er was fro das er sinen gesellen alda mit im hett, unfro das er und sin geselle des konigs gesind worden waren." Galahot ist, daran erinnern seine gemischten gefühle, Herrscher im eigenen Lande. Für Lancelot hatte er nicht nur den sicheren Sieg über Artus, sondern in der Eingliederung in die Tafelrunde auch seine Souveränität als Herrscher aufgegeben.

Lancelot wer aber vil gerner bliiben, hett er getörst vor sim gesellen, den er me forcht dann ein kint synen meister. (I 482,21f.)

Dennoch fordert auch für Lancelot die Freundschaft mit Galahot Opfer, da er aus Rücksicht auf die Wünsche des Freundes dem frühzeitigen Abschied vom Artushof und damit von Ginover zustimmt. Während jedoch seine Motivation an dieser Stelle ausdrücklich als Respekt vor der höheren Autorität der Freundes indentifiziert wird, ist für Galahot die Freundesliebe ausschlaggebendes Moment seines Handelns.

Der Schmerz über die bevorstehende, unausweichliche Trennung führt letztlich zum Tod Galahots, der in der Erzählung durch eine Motivkette vorbereitet ist, in der die Freunde einander wechselseitig für tot halten und beklagen. Galahot versinkt auf dem Heimweg in sein Reich in immer tiefere Trauer, so daß er nicht einmal auf Lancelots spielerische Anstöße reagiert:

Galahot ließ sin zobel über sin augen hangen. Er reit allein und sprach zu Lancelot nicht noch spielt er mit im nicht als er gewon was. Er reit zu Galahot und stieß yn mit dem elebogen an die schulter als er mit im spielen wolt. Galahut kert sich heran nit und reit fur sich gedencen als da vor. (I 483,20-24)

Sein Zustand gleicht darin dem melancholischen Nachsinnen Lancelots; er ist in ähnlicher Weise Anlaß zu Spott und Unverständnis, da er als Zeichen von Zorn mißverstanden wird.³⁹⁴ Für das Publikum allerdings ist der Zusammenhang zwischen Gebärdensprache und Emotion deutlich, da der Szene ein ausführlicher Bericht über Galahots Träume vorausgeht, in denen er die Zeichen seines bevorstehenden Todes, aber auch seiner Trennung von Lancelot erkennt.³⁹⁵ Vor diesem Hintergrund ist auch der unmittelbar folgende Sturz Galahots vom Pferd zu sehen, der an der Oberfläche pragmatisch erklärt wird damit, daß Galahots Pferd unter der Schwere seines Reiters in der Mittagshitze strauchele:

Er fiel selbs ußer dem sattel, und kam im ein scharpffer steyn gein sim herczen, so das er off dem steyn bleib ligende in onmacht. (I 483,30-32)

³⁹⁴I 483,24-26.

³⁹⁵Im Gegensatz zum französischen Text von Q behält Galahot seine Träume für sich; ihr Inhalt wird allein dem Publikum durch einen Bericht des Erzählers vermittelt.

Diese Erläuterung lenkt über die scheinbar rationale Begründung der Ohnmacht hinaus den Blick auf die Herzensmetaphorik, denn es ist Galahots trauerndes Gedenken, das ihn stürzen läßt. Lancelot dagegen kennt weder den inneren noch den äußeren Anlaß für Galahots Ohnmacht und hält den Freund daher für tot. Er bricht in lautes Klagegeschrei aus und “bleyb by im stan ein wil.” (I 483,33f.)³⁹⁶ Dieses Erstarren im Schmerz ist vergleichbar dem Verstummen im melancholischen “gedencken”, in dem jeder Kontakt mit der Außenwelt abbricht. Lancelot bricht ohnmächtig zusammen, und obwohl diese Reaktion auf große Erregung im Text häufig als Teil der Klage geschildert wird, erhält sie hier ihre besondere Bedeutung daraus, daß ausdrücklich das Herz für die Ohnmacht verantwortlich gemacht wird. Die auffällige Motivdoppelung, in der Lancelot sich im Sturz am selben Stein verletzt wie Galahot und nun seinerseits von dem wiedererwachten Galahot als tot beklagt wird, lenkt erneut das Augenmerk auf das Herz als den Sitz der Gefühle:

... da wart sim herczen so we das er wiedder off lancelot in onmacht vil. (I 484,5)

Galahot beklagt, und daran erinnert die wiederholte Anspielung, nicht nur den vermeintlichen Tod seines Freundes, sondern auch den Verlust seines eigenen Herzens, denn ohne den Freund glaubt er nicht leben zu können. Dieser Verlust bleibt auch dann real, wenn Lancelot aus seiner Ohnmacht erwacht, da er in seiner Liebe zu Ginover sein Herz bereits vergeben hat. Daher beraubt das Gerücht, Lancelot sei im Liebeswahnsinn gestorben, Galahot seiner Lebensgrundlage. Für ihn sind die Symptome seiner Liebe zu Lancelot nicht nur Zeichen, an denen sich Emotionen im äußeren Verhalten ablesen lassen; sie erhalten vielmehr lebensbedrohende Realität. Traditionelle Metaphern wie die des gebrochenen Herzens werden so zurückversetzt in die Ebene der Handlung.³⁹⁷

Obwohl sich Lancelot und Galahot als Freunde so nahe stehen, daß sie in gleicher Weise mit Schmerzbekundungen und Trauergebärden reagieren, hebt der Text

³⁹⁶Vgl. dazu Neumann, Die Totenklage, S. 15 und S. 22; Wimmer, Maria im Leid, S. 121.

³⁹⁷Zum Begriff der “realisierten Metapher” und seiner Bedeutung für den ‘Prosa-Lancelot’ vgl. Ruberg, Realisierte Metaphern, S. 206-211.

durch diese Serie von aufeinander bezogenen Fehlschlüssen hervor, daß diese Freundschaft trotz aller Nähe keine harmonische Bindung sein kann. Der Erzähler unterstreicht dies durch die lange aufrechterhaltene Diskrepanz im Wissensstand zwischen Publikum und Protagonisten: Lancelot erfährt erst Monate später von Galahots Tod, und für ihn ist Trauer über den Tod des Freundes zu diesem Zeitpunkt bereits überlagert von der Freude des Wiedersehens mit Ginover:

Also seyt im die konigin das Galahot dot were, da er groß unfreud umb gemacht hett, ob er in so groß freuden ni gewesen were. (I 639,19f.)

Deutlicher läßt sich das asymmetrische Freundschaftsverhältnis nicht machen als in der Verwendung des hypothetischen Konjunktives. Während für Galahot das Nebeneinander von Freude über die Nähe des geliebten Freundes und Schmerz angesichts der bevorstehenden Trennung zur charakteristischen Emotion wird, gibt es für Lancelot in Gegenwart Ginovers kein anderes Gefühl als das der Liebe zu ihr; Gebärden der Trauer werden aus der Realität der Erzählhandlung verdrängt in die Imagination des Erzählers.³⁹⁸

3.4. Schmerz und Trauer

Totenklage und Totenkult gehören zu den Gebieten, für die Gebärdendarstellungen sowohl in der Literatur wie in der bildenden Kunst gut dokumentiert und untersucht sind.³⁹⁹ Während frühe Studien vor allem ein Repertoire der durch alle westlichen

³⁹⁸Erst am Grab Galahots, in der Fortsetzung der Karrensuite, findet Lancelots Klage um seinen toten Freund Ausdruck in Gebärden der Trauer (II 87). Diese Episode fällt jedoch in die Textlücke von P; dort ist von Galahot im weiteren Verlauf nicht mehr die Rede.

³⁹⁹Die Totenklage in der Antike und im frühen Christentum untersucht Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer, vgl. auch Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst. Für die deutsche Literatur des Mittelalters vgl. vor allem Leicher, Die Totenklage in der deutschen Epik; Neumann, Die Totenklage; G.Lommatzsch, über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter; parallel dazu für die Romanistik vgl. Lommatzsch, Darstellung von Schmerz und Trauer in der altfranzösischen Literatur.

Kulturen hinweg verbreiteten Klagegebärden erstellen, hat sich das Interesse in neueren Arbeiten verstärkt darauf gerichtet, welche Veränderungen im Verhältnis der Menschen zur eigenen Sterblichkeit sich aus solchen Ritualen ablesen lassen.⁴⁰⁰ Seit frühchristlicher Zeit steht die Diskussion um das angemessene Verhalten beim Tod eine nahestehenden Menschen dabei im Spannungsfeld zwischen menschlicher Betroffenheit der Hinterbliebenen und dem Gebot christlicher Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Jean-Claude Schmitt zeigt anhand von illuminierten Handschriften beispielhaft, wie in der bildenden Kunst des hohen Mittelalters nicht nur die Stadien des Begräbnisrituals dokumentiert werden, sondern darüberhinaus auch erste Zeugnisse für die schmerzliche Betroffenheit im Gesicht des einzelnen Menschen begegnen.⁴⁰¹

Neben der Totenklage sind auch allgemeine Äußerungen menschlicher Trauer Gegenstand dieser Untersuchung, denn mit der Darstellung von Gebärden des Schmerzes und der Trauer eröffnet der Text eine weitere Sphäre, in der ein Übergang von rituellen Handlungen zu Gefühlsäußerungen einzelner Figuren zu vermerken ist. Vor allem Lancelot und König Artus sind durch solche Übergänge zu stärker individualisierten Darstellungen charakterisiert. Im Vordergrund steht für den Erzähler ganz offensichtlich das subjektive Empfinden von Schmerz und Trauer und nicht so sehr der objektive Tatbestand. Klagen um Figuren, von denen nur das Publikum weiß, das sie noch am Leben sind, werden daher von genuinen Totenklagen nicht unterschieden.

⁴⁰⁰So z. B. Maurer, *Das Leid*; Rolf, *Der Tod in mittelalterlichen Dichtungen*.

⁴⁰¹Schmitt, *La raison des gestes*, S. 211-224. Seine Behauptung, Klagegebärden seien im Mittelalter den Frauen vorbehalten, läßt sich allerdings für die literarischen Zeugnisse der Zeit nicht aufrechterhalten; vgl. Peil, *Die Gebärde*, S. 142f. zu Wolframs 'Parzival' und der Beduetung, die Klageszenen von Frauen zukommt.

3.4.1 Totenklage

Mit der Klage der Königin Alene um ihre Gatten, König Ban, wird auf den ersten Seiten des Romans ein Thema eingeführt, das im Verlauf des Zyklus immer wieder aufgegriffen und entwickelt wird. In dieser ersten Szene der Klage um menschliches Sterben finden sich alle Gebärden, die zu einer ritualisierten Totenklage gehören: Weinen, Klagehaltungen wie das Schlagen der Brust, Rayfen der Haare und Zerkratzen des Gesichts, aber auch die Lautgebärde des Schreis:⁴⁰²

Da die konigin yren herren dort sah, da viel sie in onmacht uff yn und macht groß jamer und clagte sere ir groß leyt. Sie rafft ir hare, ... und reiß ir cleyder und warff sie von ir und zurkramp und zurkraczt ir antlicz, ... und vermunte irs herren goße tugende und syner großen byderbkeit, und schrey so lut das bergk und tal und der felsen wiedder halle. So vil weynt die koniginne das sie nit me nemocht und so müde wart großes ruwen das sie nicht me mocht gesprechen, und vil wiedder in unmacht mänge lange stunt. (I 13,20-14,4)

Mit ihrem lauten Klagegeschrei weist Alene über sich selbst hinaus und bezieht im Echo gleichsam die gesamte Natur in ihre Klage mit ein; sie überwindet in der Gebärde der Klage die Isolation, in welche sie der Tod des Ehemannes, die Vertreibung aus der Burg und der Verlust des eigenen Kindes zu stoßen drohen.

Auch angesichts des christlich vorbildlichen Todes von König Ban werden Klagegebärden daher nicht völlig ausgeschlossen, und die Äußerung von Trauer bleibt auch nach der Kritik des Einsiedlers angemessen, sofern ihr Anlaß nicht der Schmerz der Hinterbliebenen, sondern fürbittende Sorge um das Seelenheil des Verstorbenen ist. Allerdings sind die Klagegebärden damit nicht primär Ausdruck subjektiver Befindlichkeit einer einzelnen Person, sondern vielmehr Teil eines früh ausgebildeten, objektivierten Rituals. Raum für Individualität bietet dagegen die sprachliche Gestaltung der Klagegebärden, so daß in der Klage der Königin Alene der Kontrast zwischen ihrer großen Schönheit und der selbstzerstörerischen Natur ihrer Klage thematisiert wird. Die Vergänglichkeit menschlichen Glücks wird damit schon in der Elterngeneration des Protagonisten drastisch vor Augen geführt.

⁴⁰²Zur Lautgebärde des Schreiens Ruberg, Raum und Zeit, S. 85.

Obwohl ihr Verhalten der Größe ihres Verlustes angemessen erscheint, wird es später im Sinne christlicher Todesvorstellungen einer Kritik unterzogen. Ein Einsiedler belehrt die Königin darüber, daß Trauer als Ausdruck des Schmerzes zwar zunächst erlaubt sei, jedoch nicht zur Dauerhaltung werden dürfe, da nicht der Tod, sondern allein die Sünde des Menschen zu fürchten sei.⁴⁰³ Allein die Sünde und die Furcht vor der ewigen Verdammnis der Seele dürfe daher ein Anlaß zu Klage und Tränen sein:

‘Darum entseet uch nit wol allenthalben zu weynen, wann wir sint schuldig unser selber sunde zu weynen und unser eben christen alsalm.’ (I 43,1f.)

Die Klage der Königin bleibt allerdings nicht auf den Augenblick des Todes oder des Begräbnisses beschränkt, sondern führt zu einer einschneidenden Veränderung ihres gesamten Lebens. Mit dem Eintritt in ein Kloster entzieht sie sich dem weltlich-höfischen Leben, so daß Tränen und Bußakte fortan nicht mehr Trauer um den eigenen Verlust, sondern Sorge um das Seelenheil des Verstorbenen ausdrücken, von dem sie fürchtet, er sei ohne gültige Beichte und damit im Zustand der Sünde gestorben. Obwohl der Einsiedler ihre Betrübnis als berechtigt anerkennt, gilt dennoch auch für solche christlich begründete Klage das Gebot des Maßhaltens.⁴⁰⁴ Trost bietet der Einsiedler dennoch nicht nur im Gebet, sondern auch in der real-weltlichen Sphäre, wenn er ihr Hoffnung macht und mitteilt, “das uwer kint gesunt ist und lebet wol mit gemache.” (I 43,9)

Im Gegensatz zu solch christlicher Zuversicht enthüllt sich der wachsende innere Konflikt der Artuswelt in der Akzeleration der Totenklagen, wenn in einer Spirale der Gewalt immer häufiger der Tod zentrale Rittergestalten beschrieben wird. In dieser Vision des Rittertums tritt christliche Hoffnung auf eine bessere Welt zurück hinter dem Schrecken einer Gegenwart, in der Grausamkeit und Isolation um sich

⁴⁰³Das Verbot maßloser Trauer findet sich bereits bei den frühen Kirchenvätern; vgl. Zappert, Über den Ausdruck des geistlichen Schmerzes, S. 76; von Moos, Consolatio, Bd.3/1, S. 60-69.

⁴⁰⁴I 43,33-44,9. Die Situation einer verlassenen Witwe, ihr als heidnisch verurteiltes übermäßiges Klagen und den Versuch, sie zur rechten christlichen Zuversicht zurückzuführen, beschreibt Hugo Eterianus, Liber de anima corpore iam evicta, c.XXI/XXII, PL 202, Sp. 207-210.

greifen, so daß der Einzelne nach dem Verlust der Freunde und Verwandten hilflos zurückbleibt.⁴⁰⁵

In den Klagen des Königs Artus um seine Verwandten Agravant, Gweherres und Gaheriet ist zu erkennen, wie solche Szenen indirekt ein kritisches Licht auf die Welt der Artusritter werfen, da sie das Problem des Tötens im ritterlichen Kampf sichtbar vor Augen stellen. Während Meleagent im Gerichtskampf vor dem versammelten Artushof seine gerechte Strafe als Verleumder und Verräter findet, töten Lanceot und Bohort auf der Flucht mit der vom Scheiterhaufen befreiten Königin Ginover die drei Brüder Gawans. König Artus beklagt also nicht nur den Tod naher Verwandter, sondern auch einen Übergriff auf Repräsentanten seines eigenen Reiches, verübt durch Ritter, die ehemals Freunde und Verbündete der Tafelrunde waren. Mit sonst ungekannter Heftigkeit ergibt sich der König dem Ritual der Totenklage: er weint, bricht wieder und wieder ohnmächtig über den Totenbahnen zusammen und schlägt in die Hände;⁴⁰⁶ schließlich umarmt er sogar die Toten⁴⁰⁷ und küßt sie auf Augen und Mund.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵Lancelot wird in der Version der Kölner Handschrift a im Zustand äußerster Verzweiflung am Grab Galahots dargestellt, wo er ohnmächtig über dem Grab zusammensinkt, sich das Gesicht zerkratzt und seine Kleider zerreißt. (II 87,15-26) Seine Trauer geht bis zur Bereitschaft, sich in das eigene Schwert zu stürzen: "Er was so gar enschumffert und betrupt das er sich hett getoit mit dem schonene swert." (II 90,21f.) P dagegen verzichtet - ob bewußt oder durch Vorlagenlücke, läßt sich nicht entscheiden - auf diese Zeichen der Verzweiflung. Auch später wird Lancelot zwar beteuern, in der Entfremdung von Ginover nicht leben zu können, doch geht sein Schmerz nicht bis zur in christlicher Ethik so problematischen Bereitschaft zum Selbstmord. Vgl. Knapp, *Der Selbstmord in der abendländischen Epik*, S.29-66; Wisbey, *The Renovatio Amoris*, S.12f.; Ohly, "desperatio" und "praesumptio", S. 499-556. Zur Verurteilung des "taedium vitae" aus christlicher Sicht vgl. von Moos, *Consolatio*, Bd.2/2, S. 47f.

⁴⁰⁶III 564,6.

⁴⁰⁷Zur Umarmung vgl. III 565,2f. Der konjunktivische Nachsatz "und er hett yn erdotet mit dem umbgrifen das erdet" scheint eine rhetorische Figur der Emphase zu sein, wird aber wenig später Realität, da Artus, ohne es zu bemerken, den Ritter Lucas in schmerzlicher Umarmung erdrückt.

⁴⁰⁸III 563,19f.: "...darnach kuste er im syn augen und synene munt, der im sere kalt was"; III 569,14f.: "... und umbgreiff sie und kust sie also blutig sie waren"; III 565,14f.: "...da kust er im syn augen und synen munt und syn antlicz, als blutig als es was."

Solche Szenen sind in der höfischen Erzähldichtung ohne Vorlagen, denn Umarmungen sind zwar Teil des Begrüßungszeremoniells, und ein Kuß auf Mund und Augen kann, wie oben erläutert, nahe Verwandte auszeichnen, aber beide sind als Gebärden der Totenklage in der Literatur sonst nicht üblich. Parallelen zu einer solchen Übertragung von Gebärden aus anderen Situationen gibt es höchstens in der bildenden Kunst, wo sich im dreizehnten Jahrhundert von Italien ausgehend der Typus der sogenannten Beweinung Christi ausbildet, der sich von der üblichen Pietätdarstellung in zwei Merkmalen unterscheidet: die Hinzufügung klagender Hintergrundfiguren und die geänderte Haltung Mariens, die den toten Christus nicht statisch in den Armen hält, sondern sich über ihn niederbeugt und ihn umarmend küßt.⁴⁰⁹

Die so übermäßige Totenklage des Königs wirft durch die in ihr zum Ausdruck kommende tiefer Verzweiflung ein Licht auf den Zustand des Artusreiches. Agravant, Gweheres und Gaheriet sind nicht im Gerichtszweikampf oder im Krieg gegen auswärtige Feinde gefallen, sondern vielmehr durch die Hand des einst engsten Verbündeten, der außerdem die Königin entführt und damit dem auch den Normen der Artuswelt verdienten Tod entzogen hat. Lancelot wird damit zum offenen Feind des Artusreiches und zum persönlichen Gegner Gawans, so daß Artus den Tod der Brüder zu Recht als Wendepunkt seines eigenen Schicksals beklagt:

‘Ach got, warum hast du mich also lang gehalten in also großen ernen und wirdikeit und mich nu in also kurzzen stunden also sere hast genydert mit rechtem ungevelle, das nye mensch in der welt verlose so viel als ich han zu dißer zytt.’ (III 572,5-8)

Anders als bei der Entführung Ginovers durch Meleagent gibt es niemanden, der in dieser Krise die Ehre des Königs verteidigen könnte, so daß Artus nur die Flucht in die maßlose, jede Handlung lähmende Trauer bleibt.⁴¹⁰

⁴⁰⁹Die Entwicklung in der bildenden Kunst diskutiert Barasch, *Gestures of Despair*, S. 58. Als literarische Parallele, wenn auch sicherlich nicht als Vorlage, dürfte man vielleicht aber auch an die zweite Siguneszene bei Wolfram denken, in der Sigune den toten Schionatulander in ihren Armen hält (Parz. 249,14-20).

⁴¹⁰Gelöst wird der Konflikt nicht im Kampf, sondern letztlich durch Lancelots Einsicht und seinen freiwilligen Verzicht, indem er die Königin um ihrer eigenen Ehre willen an den Artushof zurückbringt (III 607-609). Die Aussöhnung mit Gawan erfolgt erst auf Gawans Sterbebett (III 715).

Mit dem Tod Gawans findet diese Entwicklung ihren Schlußpunkt, denn Artus hat in ihm seinen engsten Verwandten verloren. Entsprechend intensiv sind die Gebärden der Trauer:

Der konig schrey recht sere und viel in onmacht dick und manch werbe und zog
syn har und synen bart, der da was grae und was geteylt in manch ende. (III
 715,3-5)⁴¹¹

Das Raufen der Haare, wie es die Version aus Handschrift w nach der französischen Vorlage aufnimmt, gehört zu den oft dargestellten Klagegebärden,⁴¹² der Griff in das Barthaar dagegen ist selten, wird nach dem Vorbild des Rolandsliedes jedoch offensichtlich mit Vorliebe für Herrschergestalten verwendet.⁴¹³ In der Darstellung des 'Prosa-Lancelot' dagegen wird das so vorgeprägte Motiv charakteristisch abgewandelt, denn König Artus erscheint als alter, durch den Tod seiner Vertrauten gebrochener Mann. Der Hinweis auf seinen grau gewordenen Bart zerstört das Idealbild des ewig jugendlichen, Freude verströmenden Königs und zeigt den 'senex', dessen Zeit als Herrscher nahezu abgelaufen ist.⁴¹⁴

Doch Totenklagen sind nicht auf den Artushof beschränkt; auch König Claudas betrauert den Tod seines Sohnes. Bezeichnend für den im Umgang mit seinen Gegnern unnachgiebigen und berechnenden König ist es allerdings, daß er zur Totenklage um seinen von Bohort und Lionel erschlagenen Sohn erst Zeit findet, als das vorrangige Bedürfnis nach Rache mit der Festnahme der beiden Täter befriedigt zu sein scheint.⁴¹⁵

⁴¹¹*sin har vnde w* (DV), fehlt in P.

⁴¹²I 13,31; 69,23; 355,3; vgl. Peil, Die Gebärde, S. 310 und S. 326.

⁴¹³'Chanson de Roland', Z. 771f. Zu dieser Stelle vgl. Schmitt, La raison des gestes, S. 18.

⁴¹⁴Expliziert wird dies in der Traumvision, in der Artus wenige Nächte später am Rad der Fortuna sein bevorstehendes Ende erkennt (III 715,16f.). Ginover dagegen scheint trotz der seit Handlungsbeginn vergangenen Jahre nicht gealtert: "Da was sie also weydelich und also schön das man yn aller welt nit yren gleichen fand." (III 552,9f.)

⁴¹⁵Auch wenn der Erzählstrang an dieser Stelle unterbrochen wird, um die erfolgreiche Flucht von Bohort und Lionel zu schildern, bleibt der tote Dorins in einer gegenläufigen Bewegung dennoch präsent: "... und sie [d.h. Bohort und Lionel] ritten was sie ummer geryten mochten, und alles das volck lieff zu Dorine da er dot lag, und clagte yne." (I 59,32f.)

Da Claudas die zwen winde gefangen hett fiur die zwey kint, da ging er aldar sin sun Dorin tot lag, und macht großen jamer. So großen jamer kund er nit gemachen als ubel als im zu mut was, wann er nicht gewon was großen ruwen zu haben. (I 60,35-38)

Aus dem Unsagbarkeitstopos der hyperbolischen Beschreibung wird so einen Eigenschaft des Königs, der bisher nie Anlaß zur Trauer hatte und so durch den Tod seines Sohnes und Nachfolgers auf der Höhe seiner Macht getroffen wird.⁴¹⁶ Dennoch, und darin liegt das besondere Interesse der Gestaltung, erscheint Claudas nicht als der Typus des schlechthin bösen, tyrannischen Herrschers. Er erweist sich vielmehr als eine Figur mit widersprüchlichen, in ihrer Überlagerung geradezu individuellen Züge: Einerseits ist er das Bild des stolzen Herrschers, der in seinem Hochmut bestraft wird durch den unvorhergesehenen Einbruch persönlichen Leids und zugleich politischen Unheils, da er in seinem Sohn seinen Nachfolger verliert. Andererseits aber erweist er in der Klage sowohl seine politische Klugheit wie seine emotionale Betroffenheit. Gerade seien laute und heftige Klage bringt ihn selbst nämlich in Gefahr, da sie die Einwohner des Landes daran erinnert, daß die vermeintlichen Mörder seines Sohnes, denen er nach dem Leben trachtet, die rechtmäßigen Erben des Landes sind. Claudas erkennt die Gefahr, trifft Vorsorge für seine Verteidigung und wendet sich erst nach solch politisch notwendiger Analyse seiner Klage um den toten Sohn zu. Wie in Anerkennung seiner Fähigkeit zu persönlichem Schmerz wendet sich auch die öffentliche Meinung:

Er macht so großen jamer das er alle erbarmet deiß horten, nochdann die yn nicht lieb hetten. (I 63,24-26)

Die Schwere des empfundenen Verlustes wird, und darin ist diese Szene der Klage Königin Alenes vergleichbar, daran gemessen, wie weit sie Mitleid in anderen hervorrufen kann. Während im Falle Alenes die Einbeziehung der umgebenden Natur den allumgreifenden Schmerz der Königin ausdrückt, bedient sich der Text für König Claudas einer anderen Strategie: Claudas ruft Mitleid auch dort hervor, wo es nach den Gesetzen menschlicher Natur am wenigsten zu erwarten wäre, nämlich bei den ihm feindlich gesinnten Anhängern der rechtmäßigen Erben.

⁴¹⁶Zum Unsagbarkeitstopos des Erzählers vgl. Curtius, Europäische Literatur, S. 168-171. Was in den von Curtius aufgeführten Beispielen der rhetorischen Tradition Mittel der auktorialen Selbstdarstellung ist, wird im 'Prosa-Lancelot' an dieser Stelle zur realen Personencharakteristik.

In seinem großen Klage-monolog entwirft Claudas das Idealbild eines Ritters,⁴¹⁷ welches Dorins für ihn verkörpert:

Du wert wol gemacht mit aller gút und gar on alle boßheit. Las gelutert golt und als der rubin wert ist vor anderm geseyn, als wert wert du vor andern rittern. (I 62,38-63,2)

Bereits an dieser Stelle erscheint damit das Thema des vollkommenen Ritters, der hier in den Augen des Königs Claudas zwar noch nicht die Erlöserrolle übernimmt, wie sie später Galaad zukommt, sondern eher als zukünftiger weltlicher Herrscher gesehen wird. Außerdem aber klingt in dieser Klagerede bereits ein ebenfalls später in der Generationenfolge von König Ban, Lancelot und Galaad ausgeführtes Motiv an, nämlich die Möglichkeit, daß die Schuld des Vates durch den Sohn gesühnt werden könne:

‘Liebes myn kint, ich hett all myn sitten gewandelt durch dynen willen; ich enwart nye milte, das hettestu, liebes kint, wol gebeßert, hett dich gott laßen leben, mit diner großen miltikeit.’ (I 62,36-38)

Der Verlust aller Hoffnung auf ein tugendhaftes Leben rechtfertigt, so scheint Claudas zu argumentieren, die Tiefe seines Schmerzes; Besserung ohne die Hilfe des von Natur aus vorbildlichen Sohnes wird ebenso ausgeschlossen.

Unter umgekehrten Vorzeichen steht die Totenklage des Königs Beaudemagus um seinen Sohn Meleagent. Auch hier trauert ein Vater um seinen einzigen Sohn und Erben, doch während Beaudemagus, anders als Claudas, ein gerechter und vorbildlicher König ist, wird sein Sohn Meleagent im Gerichtszweikampf von Lancelot getötet und damit des Unrechts überführt. Beaudemagus kennt die Situation, in der sich sein Sohn befindet, und beschönigt sie nicht, zeigt aber dennoch alle Anzeichen tiefen Schmerzes.⁴¹⁸ Doch schon vor dieser Totenklage weiß Beaudemagus, daß er in

⁴¹⁷Claudas preist “gut und militkeit und stolczheit” (I 62,3f.) Im Gegensatz zur Ritterlehre der Frau vom See fehlt bei Claudas jeder Hinweis auf das Ideal des “miles christianus”, welches jede Ritter zur Unterstützung der Kirche verpflichtet.

⁴¹⁸II 114,23-26: “... er lieffe von stont zu der bare und nam sins sons heubt inn sinen arm und besach yne so durlich als das wol zu mercken was, und damit verging yme das hercz, das er nidder viel in amacht als lang als er was.” Anders als in der französischen Quelle fehlt in dieser Version der Handschrift k der Hinweis darauf, daß Lancelot seinem Gegner das Haupt abgeschlagen habe.

Lancelot den Ritter an seinem Hof empfängt, der seinen Sohn im Zweikampf getötet hat. Nicht Rachsucht, sondern allein der Wunsch nach Freundschaft bestimmt jedoch sein Verhalten, so daß er Lancelot mit freundschaftlicher Umarmung begrüßt und es ihm verbietet, mit Worten auf seine Tat Bezug zu nehmen.⁴¹⁹ Die offizielle Todesmeldung durch einen Boten erfolgt daher erst nach Lancelots Abschied, so daß die Totenklage nicht als Vorwurf gegen Lancelot erscheinen kann. Indem Beudemagus jede Gebärde der Trauer unterdrückt und die Tat Lancelots unausgesprochen läßt, verhindert er den Konflikt zwischen der Rolle des Gastgebers und den Verpflichtungen der Rache.⁴²⁰ Obwohl er es ausdrücklich vermeidet, Lancelots gerechtfertigten Einsatz im Gerichtszweikampf zu tadeln, deutet der von ihm erlittene tiefe Schmerz über den Verlust seines Sohnes auf die Problematik einer Welt hin, in der Normkonflikte unausweichlich werden und gerechtes Handeln die Tötung eines Menschen zur Folge haben. Hervorgehoben wird letztlich nicht der Tod eines Mannes, der Strafe durch sein eigenes Handeln verdient hatte, sondern die Auswirkungen diese Todes auf Andere in einer Welt, deren Gesetze der Ritterlichkeit nicht Ehre und Gerechtigkeit, sondern auch unendliches Leid bringen.

⁴¹⁹II 104,32-35: “Ich gedenck wol was ir sagen wolt, aber ich wil sin nit wißen, dwile ir bij mir sijt; dan ich nit uber uch gezornen mocht, sonder ein allein; und mir ist wol als die selbe gefallen sij.” “gefallen” ist dabei ein offensichtliche Übersetzungsfehler in k; “schon geschiin” in Handschrift a entspricht besser dem französischen Text “ia [a]venne” in den Handschriften Q und Z.

⁴²⁰Hierin steht er im Gegensatz zu Lancelot, der sich gezwungen sieht, seinen Gastgeber zu bekämpfen und im Burggraben ertrinken zu lassen, um nicht wortbrüchig zu werden (I 222,3-5).

3.4.2 Melancholie

“Melancholie wird zur Göttin, die Poesie spendet und einen neuen Adel des Herzens verleiht. In dieser neuen Wertung geht Lancelot voran. Er ist der erste, der nicht mehr unter das Verdikt der ‘acedia’ fällt, der erste Ritter, der nicht bloß zur ‘vröude’ als letzter und selbstverständlicher, weil sozialer Forderung verpflichtet ist.”⁴²¹ So lautet Kurt Ruhs an anderer Stelle mehrfach wiederholtes Urteil über Lancelot, den Helden des sich damit als Produkt des “Spätmittelalters” ausweisenden Prosaromans.⁴²² Anhand gebärdenhaltiger Situationen, in denen diese neue Wertung der Melancholie zuerst zutage tritt, wird zu überprüfen sein, wie weit der Roman tatsächlich eine Wende einleitet und inwiefern er in Lancelot eine neue Form der Individualität entwickelt.⁴²³

Im deutschen Text werden die Begriffe “melancolia” oder “swermut” als Substantive nicht verwendet; dagegen ist das Adjektiv “swaermúetic” an vier Stellen des zweiten Bandes belegt.⁴²⁴ Zwei dieser Beispiele beziehen sich auf vorbeiziehende Frauen, denen durch eine Aventure zur Rächung einer erlittenen Unrechts verholfen wird.⁴²⁵ Ein weiterer Beleg betrifft Hestor, der erschöpft und ohne Aussicht auf Aventure Parzival begegnet;⁴²⁶ schließlich wird auch König Artus als “swermuetic” beschrieben, als er die Nachtricht vom vermeintlichen Tod Lancelots erhält.⁴²⁷ Mehr

⁴²¹Ruh, Lancelot, S. 277.

⁴²²Vgl. Ruh, Der Gralsheld in der ‘Queste des Saint Graal’, S. 240-263; ders., Lancelot. Wandlungen einer ritterlichen Idealgestalt.

⁴²³Vgl. zum Begriff der Individualität Ruh, Lancelot, S. 281.

⁴²⁴Dies entspricht dem zu erwartenden Befund, denn weder Lexer noch Bennecke-Müller-Zarncke weisen für diese Zeit mittelhochdeutsche Substantive als Übersetzung von Lateinisch “merencolia” oder “acedia” nach. Der ‘Vocabularius “ex quo”’ glossiert “accidia” mit “tragheit” (Bd. 2, S.30; A 95), “melancolia” mit “eris blut i. niger sanguis” (Bd. 4, S.1605; M 264).

⁴²⁵II 154,17-20; 232,14-16.

⁴²⁶II 798,9.

⁴²⁷II 219,22-25; vgl. zum französischen Text dieser Passage Micha, Bd. II, S. 317f.

als auf solche expliziten sprachlichen Hinweise wird man daher auf Gebärden zurückzugreifen haben, wenn man die Möglichkeit eines neuen Melancholieverständnisses im Text untersuchen will. Ruhs These bedarf dabei vielleicht der Präzisierung, denn die Darstellung von der Melancholie verwandten Situationen beschränkt sich nicht auf die Figur Lancelots. Das Thema wird vielmehr in wechselnden Personenkonstellationen im Roman entfaltet und differenziert.

Lancelots gedankenversunkener Zustand wird im Text durch auffällige Signale angekündigt. Geistesabwesenheit, „gedencken“, äußert sich häufig im Schweigen und in der Nichtbeachtung höfischer Konventionen bei der Begrüßung, so daß es schnell öffentliches Aufsehen erregt. Gelegentlich führt solches Verhalten sogar zu Angriffen, da der vermeintlich in böser Absicht verweigerte Gruß eine Ehrverletzung darstellt, die nur durch Kampf gesühnt werden kann. Die Gründe für Lancelots Verhalten unterscheiden sich allerdings durchweg von denen des Königs Artus, denn nicht Erkenntnis der eigenen politischen Schwäche und Ehrlosigkeit, sondern Gedanken an die Geliebte lösen bei Lancelot solche Phasen tiefer Geistesabwesenheit und Trauer aus. Damit erweist sich die ambivalente Macht der Minne, denn sie beflügelt Lancelot zu den größten Heldentaten, kann ihn aber auch völlig lähmen und zum passiven Beobachter machen.

Der Zustand des „gedenckens“ ist bei Lancelot ohne Ausnahme eine Folge seiner Liebe zu Ginover, kann sich aber je nach Situation in verschiedenen Symptomen und Gebärden äußern. Auch die äußeren Umstände, aus denen es hervorgeht, können unterschiedlich ausfallen; gelegentlich scheint sogar keine ersichtliche äußere Ursache vorzuliegen. Kennzeichnend für Lancelots Zustand in diesen Situationen ist völlige Handlungsunfähigkeit, in der oft sogar die Verbindung zur Gegenwart gänzlich abreißt.⁴²⁸ Zu den Symptomen gehören ferner Sprachlosigkeit und die Gebärde des nach unten gesenkten Kopfes, in der auch der Blick nach innen gewendet zu sein scheint.⁴²⁹ Schon in den ersten Tagen seiner Aventurefahrt wird Lancelot unversehens

⁴²⁸Vgl. zur Orientierungslosigkeit in der Zeit Ruberg, Raum und Zeit, S. 174.

⁴²⁹Der gesenkte Kopf ist die charakteristische Gebärde des Melancholikers seit der Antike. Belege aus Literatur und bildender Kunst von der Antike bis Dürer sammeln Saxl / Panofski / Klibansky, Saturn and Melancholy.

von solcher Gedankenversunkenheit heimgesucht und in diesem Zustand ausführlich beschrieben. Zur heißen Mittagszeit gelangt er an eine Furt,⁴³⁰ und

da er getruncken hett, er saß nyder und begunde sere zu gedencken lange. (I 151,14f.)

Durch einen anderen Ritter, der die Furt durchquert, wird er mit Wasser bespritzt, was ihn aus seiner Trance weckt und zur Erklärung der Situation veranlaßt. Der Gegenstand seiner Gedanken wird allerdings dennoch weiterhin sowohl dem Gesprächspartner wie auch dem Publikum verschwiegen:

Der weiß ritter hub das heubt off und sprach: ‘Herre ritter, ir hant mich naß gemacht und hant wir darzu myn gedencken benomen!’ ‘Ich acht wenig off uch oder off uwer gedencken! sprach der ander. (I 151,18-20)

Mit dem Heben des Kopfes wird der Kontakt zur Außenwelt wiederhergestellt, das vergangene Geschehen in Sprache gefaßt und somit objektiviert, auch wenn es für die beiden Gesprächspartner ganz unterschiedliche Bedeutung hat. Während diese Szenen gleichsam die Symptome in ein Bild faßt, ohne sie direkt zu deuten, geht aus dem Folgenden hervor, in welcher Weise der namenlose Weiße Ritter von den Gedanken an die Königin beeinflusst und im Bann gehalten wird, wie sehr außerdem die Königin die wahre Ursache für sein Verhalten ist. Weil Lancelot glaubt, ein Gebot Ginovers zu befolgen, ist er bereit, dem an der Furt wachhaltenden Ritter sein Pferd aufzugeben; ein Verhalten, dessen Absurdität Ginover kommentiert, als ihr darüber Bericht erstattet wird.⁴³¹ Durch diese Zurückweisung ist in der Führung der Erzählstränge bereits angedeutet, was noch nicht explizit formuliert worden war: Lancelot träumt in seinem “gedencken” von Ginover, denn nur die Annahme, ihr gehorsam zu sein, kann ihn zum Handeln motivieren.

⁴³⁰Schon für die Mönche der Ostkirche galt die Mittagshitze als die Stunde der “acedia” und der Versuchung durch den Satan in Form von phantastischen Gedankenbildern; vgl. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, S. 69f.; Wenzel, *The Sin of Sloth*, S. 7.

⁴³¹I 154,36f.: “‘Er het effenlich gethan, hett er uch syn roß geben durch einer lugen willen, ich hieß uch auch nye den furt behuten.’” Das Pferd zu verlieren ist nicht nur ein Mißgeschick, sondern auch ehernrührig, so daß es ein Akt der Höflichkeit und des Respekts im Kampf ist, einem befreundeten Ritter ein Pferd zu verschaffen; vgl. Ackermann-Arlt, *Das Pferd und seine epische Funktion*, S. 298-301.

Auch in der nächsten Szene ist zwar der äußere Anlaß geschildert, ein Rückschluß auf die innere Ursache dagegen nur aus dem Kontext der Erzählführung möglich. Nach langer Reise hört Lancelot den Gesang einer Frau, läßt daraufhin gedankenverloren seinem Pferd die Zügel schießen. Es kommt schließlich in einem ausgetrockneten Flußbett zu Fall und verletzt dabei sich und seinen Reiter.⁴³² Ausdrücklich berichtet der Text hier nur die äußeren Ereignisse; durch die Verknüpfung der Erzählstränge aber wird eine Verbindung hergestellt, denn unmittelbar vorausgegangen war eine Episode, in der Lancelot einen Ritter der Königin erlöst und zu Ginover zurückgeschickt hatte. Als Signal dürfte dabei wirken, daß hier, wie immer bei Lancelots Erfolgen, der besiegte Gegner oder auch ein erlöster Freund zur Berichterstattung nicht etwa an den Artushof, sondern ausdrücklich zur Königin gesandt wird, so daß Ginover für Lancelot die Stellung der Zentralfigur einnimmt, die sonst Artus vorbehalten ist.⁴³³

Auch an anderen Stellen wird Lancelots Erinnerung an die Königin durch akustische, aber auch optische Eindrücke wachgerufen. Schon der Anblick der Burg Camelot erinnert ihn an seinen Ritterschlag und läßt ihn in "gedencken" verfallen, so daß sein Begleiter auf sein ungewöhnliches Gebaren aufmerksam wird.⁴³⁴ Der Anblick der Königin, die er an ihrer Stimme erkennt, läßt ihn endgültig das Bewußtsein für die Gegenwart verlieren; er entkommt nur knapp dem Tod durch Ertrinken, da er die Kontrolle über sein Pferd aufgibt.⁴³⁵

⁴³²I 192,8-13; vgl. zum Schießen der Zügel Ackermann-Arlt, *Das Pferd im Prosa-Lancelot*, S. 240-242. Auch an dieser Stelle setzt das "gedencken" nach Mittag, zur Zeit der größten Hitze, und im Hochsommer ein, worauf in Text an zwei Stellen verwiesen wird; I 192,10f.: "und was ein samßtag zu mitten augst"; I 192,11f.: "ein gebrüche, das von dem heißen wetter drucken was worden".

⁴³³Zur Position des Königs als der Zentralfigur des Artushofes vgl. Ruh, *Höfische Epik*, Bd. 1, S. 95-105; Gürtler, 'Küene Artus der guote', S. 58-90.

⁴³⁴I 226,17-19; vgl. Ruberg, *Raum und Zeit*, S. 54f. zum "gedencken" an fließenden Gewässern.

⁴³⁵I 227,8f. und 227,12f.

Das Motiv des willenlos seinem Pferd folgenden Reiters, der seine Umwelt nicht länger wahrnimmt, verweist so immer wieder auf Lancelots Minnebeziehung zu Ginover. Nicht nur das Gefühl für Raum und Zeit geht Lancelot verloren, wenn er an die Geliebte denkt, sondern auch die Fähigkeit zu angemessener ritterlicher Reaktion. Seinen eigenen Gedanken nachhängend, wird er für seine Umgebung taub und stumm, ist unfähig, an ihn gerichtete Fragen zu verstehen oder auch zu beantworten.⁴³⁶ Sein Schweigen ist in diesen Fällen nicht die beabsichtigte, beleidigende Verweigerung einer Antwort, wird aber von anderen, die seine inneren Beweggründe nicht kennen, oft so verstanden.⁴³⁷

Sofern die unmittelbare Anwesenheit der Königin das "gedenken" auslöst, welches damit nicht nur Erinnerung an vergangene Begegnungen ist, sondern Ausdruck der elementaren Betroffenheit durch die Liebe, kann dieser Verlust des Gegenwartsbewußtseins bis zum körperlichen Extrem der Ohnmacht reichen:

Und Lancelot erqwam so sere da er die konigin sah, daß er nah von dem roß gevallen, was, und blieb dem roß off dem halse liegende mit beiden armen. (I 458,26-28)

Diese Form völliger Handlungsunfähigkeit läßt Lancelot zum Gespött der Beobachter werden, die ihn mit Erdklumpen bewerfen.⁴³⁸ Sie führt aber auch zu lebensbedrohenden Situationen im Kampf. Im Zweikampf mit Meleagent steht Lancelot kurz davor, sein Schwert fallenzulassen, als er die Königin erblickt, weswegen er zu unterliegen droht.⁴³⁹ Nur der laute Ruf Keyes bringt ihn in die Gegenwart zurück, macht ihm allerdings auch bewußt, wie entwürdigend seine Hilflosigkeit ist:

⁴³⁶I 177,31; 224,23; 459,3; II 223,16; 300,1-3; 596,7-14; 671,20-23; III 483,1f.

⁴³⁷Bewußtes Verweigern der Antwort ist eine Form der Ehrverletzung und Beleidigung; vgl. II 223,15-19 (Artus verweigert einer Dame den Gruß). Ginover dagegen erkennt die Bedeutsamkeit von Lancelots Schweigen und interpretiert als einzige zutreffend seine Reaktion; vgl. II 671,20-23.

⁴³⁸I 240,27f.; vgl. dazu auch II 9,1 mit einer Parallelszene. In I 151,18-20 wird Lancelot in ähnlicher Situation mit Wasser bespritzt, doch ist in dieser Szene damit nicht ausdrücklich eine Beleidigung verbunden, obwohl das der kurzangebundenen Antwort des Ritters seine Geringschätzung für Lancelot hervorgeht.

⁴³⁹I 634,1-21.

Lancelot verstunde wol das es myn herre Keye was der da rieff, und schame sich fast sere das er sichselben so one wer fant. (I 634,20f.)

Mit dem Zerschneiden der Trance wird offenbar, welcher Bruch vorliegt, wenn der beste Ritter der Welt durch den keineswegs vorbildlichen Keie an die Vernachlässigung seiner Ritterpflicht erinnert werden muß.

Nach der mit der Tochter des Königs Pelles verbrachten Nacht, in der Galaad gezeugt wird, reitet Lancelot im Zustand des "gedenckens", taub für die Kampfaufforderungen der Wache, in eine fremde Burg ein, wird dort angegriffen, aus dem Sattel in den Burggraben gestürzt und damit dem Spott der Umstehenden preisgegeben:

Und es stunden vier knecht off dem tham, die zu lieffen und yn ußer zogen und sprachen; 'it möget wol zumaßen baden!' (II 300,3-5)

Auch den Verlust seines Pferdes bemerkt er erst zu spät, so daß er sich abermals als Ritter lächerlich macht. In Lancelots Haltung äußern sich Zorn, aber auch Trauer über die Ursache seines "gedenckens":

Er saczt sich by eynem bronnen under vier linden, er stalt syn glen by sich und leynte sich off den schilt. Er was gar zornig und betrübt, biß die nacht kam. (II 300,24-301,1)

Das Bild erinnert an den auf seine Lanze gelehnten Lancelot der ersten Szene, unterscheidet sich aber in wesentlichen Zügen. Während dort die stehende Figur im "gedencken" versunken blieb, verwandelt sich der über die Ursachen seines melancholischen Nachsinnens Reflektierende hier in einen aufmerksamen Beobachter, so daß er der Frau von Challot zu Hilfe eilt, bevor sie von ihren Entführern vergewaltigt werden kann.⁴⁴⁰ Melancholisches "gedencken" führt hier erstmals nicht zu Isolation und Absonderung aus der sozialen Realität, sondern vielmehr zu aktiver Hilfeleistung. Unmittelbar nach der zum Bruch mit Ginover führenden Nacht wird dabei hervorgehoben, daß Lancelot sich der selbstlos liebenden Frau von Challot nicht

⁴⁴⁰II 303,8f.: "Und Lancelot, der wol gesehen hett was sie daten, und die rede verstende die under yn gerett waren, ..." Bereits vorher hatte Lancelot die Frau von Challot an ihrer Stimme erkannt. Diese akustische Wahrnehmung ist hier nicht der Stimulus, welcher aus einer Trance weckt, sondern der Beginn eines rational durchdachten Plans, in dem kalkulierte Abwarten der spontanen Reaktion vorgezogen wird; vgl. II 301,10-12: "Da wolt er off gestande sin und bedaht sich, er wolt baß beyten, buß er gesehe was me sie darczu thun wolden."

nur verpflichtet, sondern auch verbunden fühlt, und zwar so weit, daß sein Gefühl nur an dem für Ginover gemessen werden kann.⁴⁴¹

Wenn in diesem Fall das Nachsinnen über die eigenen verzweifelte Lage hinausführt in handelndes Eingreifen für die Nöte anderer, so ist doch durch die Gebärde gerade die Isolation des melancholisch Sinnenden illustriert. Der gesenkte Kopf, Zeichen der Trauer oder der Klage, ist zugleich Ausdruck der Vereinzelung, denn ein Gespräch ist so nicht mehr möglich, die Kommunikation durch den Blick wird ausgeschlossen. In Lancelots eigenen Worten heißt dies, der Ort des “gedenckens” ist das eigene Innere:

‘... ich enhab zu allererst eynden gedanck geendet der in myne hercane stecket.’
(I 54,14f.)

Die begleitenden Gebärden des “gedencken”, wie zum Beispiel das Erröten, Erbleichen oder auch das Vergießen von Tränen, unterscheiden sich nicht sichtbar von denen der Klage oder der Minne. Wenn Lancelot bei der Erwähnung des Turniers vor Schloß Camelot und bei der Erinnerung an seine erste Begegnung mit Ginover in solcher Weise reagiert, bleibt dies seiner Umgebung nicht verborgen, doch lassen sich für die Anderen diese Zeichen nicht schlüssig deuten.⁴⁴² Wesentlich wird seine Situation dadurch charakterisiert, daß er sich räumlich wie innerlich absondert und für niemanden mehr ansprechbar ist. Lancelot, dessen Identität in seiner Liebe zu Ginover besteht, verliert in solchen Momenten den äußeren Anschein seiner Identität als Ritter und Mitglied einer ritterlichen Gesellschaft; Individualität im melancholischen “gedencken” ist erreichbar allein als Verlust gesellschaftlich gebundener Rollenidentität:

Er stunt off und ging von dem placzen und sett ein wort nit und was so verirret das er nit wust was er thun solt. Und gedacht hart daran da syn hercz lag und din offenhalt was, das kein man in der welt off die stunt ein wort und rede nit haben mocht. (II 596,9-14)

⁴⁴¹II 301,9f.: “Wann er keyn fremd jungfrauw nye liebr gewanne sann sie, one die koniginne.”

⁴⁴²Seine Wirtin zum Beispiel erkennt die Zeichen, deutet sie als Symptome der Minne und verfehlt dennoch die volle Wahrheit: “An stunt er den schindett merckt sie wol das der gedanck im von frauwen oder jungfrauwen keme, aber sie enwüst nit welch es syn mocht.” (II 596,15f.)

Auffällig bleibt, daß nach dieser Szene nie wieder Formen der sehnsüchtigen Gedankenverlorenheit geschildert werden. Die einzigen Passagen, an denen noch einmal mit Bezug auf Lancelot von “gedencken” die Rede ist, markieren diesen Wechsel ganz deutlich. Wieder ist fließendes Wasser das auslösende Moment, doch erweckt es nicht etwa die Erinnerung an Vergangenes, sondern Unbehagen vor der Zukunft angesichts einer schwierigen Flußüberquerung. Hier erfolgt außerdem erstmals eine deutliche Bewertung des “gedenckens” durch den Erzähler:

... und doch saczte er syn hoffnung zu gott und begab alle gedencken. (III 198,17f.)

Damit ist der Bogen zur Hilfeleistung für die Frau von Challot geschlagen; zugleich wird die negative Konsequenz der Liebe zu Ginover in Erinnerung gerufen, denn der in Passivität und Sinnen versunkenen “acedia” wird an dieser Stelle die auf Gott vertrauende Hoffnung entgegengesetzt. Indirekt ist damit das “gedencken” als Zustand mangelnden Gottvertrauens abgewertet und verurteilt. Ruhs These von der ungeteilt positiv dargestellten Melancholie läßt sich daher vielleicht nicht ohne Einschränkung formulieren. Daß solch positiv der “acedia” entgegengesetztes Handlungsvermögen allerdings seine engen Grenzen hat, erhellt die Tatsache, daß Lancelot in der ‘Mort Artus’ zurückfällt in den Zustand des schmerz erfüllten Schweigens. Im Gegensatz zu früheren Episoden liegt der Grund für sein Verhalten offen zutage und wird von Lancelot selbst in einer langen, an Bohort gerichteten Rede ausführlich kommentiert:

Un da er im das alles erzalt hett, da hilt lanczlot stille und begunde zu gedencken sere und wunderlich, also das er nit ensprach. (III 483,1f.)

Weder Bohorts Darstellung der Gespräche mit Ginover noch Lancelots Klagerede lassen irgendwelche Zweifel daran, daß sehnsüchtige Erwartung hier keine Berechtigung mehr hat. Lancelots Schweigen gilt allein der schmerzvollen Konstatierung der Tatsache, daß der Bruch mit Ginover - ausgelöst durch das mißverstandenen Kampfzeichen, den Ärmel der Frau von Challot - nicht mehr behebbar scheint, da sie jede Vermittlung zurückgewiesen hat. In den Gebärden des melancholischen Gedenkens läßt sich daher für Lancelot die Entwicklung seiner Liebe zu Ginover und deren Konsequenzen verfolgen. Anfangs reicht ein geringfügiger

Anlaß, um die Erinnerung an die Königin und ihre Liebe wachzurufen, so daß der Zustand des sehnsüchtigen Gedenkens Lancelot zwar von seiner Umgebung isoliert, gleichzeitig aber in seinem Herzen den Abstand zu Ginover aufhebt und ihn mit ihr vereint. In der ‘Mort Artus’ dagegen verrät der Zustand des schmerzlichen Gedenkens gerade das Bewußtsein, auf Wunsch der Königin dauerhaft von ihr getrennt zu sein.

Anders stellt sich der Sachverhalt dar, wenn man den Blick auf die zweite Zentralfigur lenkt, die immer wieder im Zustand melancholischen Nachsinnens gezeigt wird, denn nicht weniger als Lancelot ist auch König Artus durch diese Haltung in seinem Wesen charakterisiert. Mit kurzen Bemerkungen über die Vorgeschichte von Lancelot wird Artus in die Erzählung eingeführt. Wegen der Bedrohung durch auswärtige Feinde an mehreren Fronten kann er seinem Lehnsmann Ban nicht rechtzeitig gegen den Angriff von König Claudas zu Hilfe kommen.⁴⁴³ Schon dieser knappe Hinweis deutet an, wie sehr im Folgenden die Rolle des Königs gegenüber dem in den Werken Chresteins entwickelten Bild verändert wird, da die Unterstützung für Vasallen dort zu den unabdingbaren Verpflichtungen des Königs gehört. Ein offenes Eingeständnis königlicher Schwäche widerspricht damit von Anfang an einem Herrschaftsverständnis, das den König als machtvollen, wenn auch nicht notwendigerweise aktiven Mittelpunkt der Gesellschaft sieht.⁴⁴⁴ Der erste Auftritt des Königs bietet konsequenterweise nicht etwa Szenen eines prachtvollen Hoftages, sondern vielmehr die öffentliche Anklage solchen Versagens durch den Einsiedler Adragarys, der Scham und Erschrecken auslöst, da sich seine Anklage als berechtigt erweist.⁴⁴⁵ Das Verhalten des Königs gibt damit bereits in dieser ersten Szenen Anlaß

⁴⁴³I 3,20-24.

⁴⁴⁴Vgl. Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, S. 22-36 zur Bedeutung der “largesse” als königlicher Tugend. Claudas, der Antagonist des Königs Artus, erlebt dessen Hof dagegen als Musterbild der Freugebigkeit und der prächtigen Repräsentation (I 29,28-31,5) Auch dieser Ansatz zu einer Restitution der Artusidealität geschieht allerdings aus der Perspektive des böswilligen Aggressors.

⁴⁴⁵I 47,31-34: “Da das der konig hort, da schampt er sichs fast sere; und alle dieß horten erschracken sere, und sprachen die ein zu den andern das sie nye men dheinen converß so stolczlich gehorten me gereden vor eim so hohen man als der konig Artus was. Sie ließen all ir eßen und besahen in zu wunder.”

dazu, die Stimmung des höfischen Festes für alle Anwesenden zu stören, auch wenn dies zunächst nicht Artus, sondern dem Eremiten zugeschrieben wird.

Die Erzählung kehrt erst im folgenden Jahr an den Artushof zurück und beschreibt den feierlichsten der fünf Hoftage am Osterfest.⁴⁴⁶ Erneut wird jedoch die höfische Freude bei Spiel und Turnier getrübt. Ausgerechnet die Vorstellung des Tagessiegers im Turnier, gewöhnlich der Höhepunkt der Festlichkeiten, läßt Artus in tiefes “gedencken” versinken, da ihn der Name des Siegers an seine nicht eingehaltene Verpflichtung gegenüber Ban erinnert:

Das sahe der konig und begunde zu gedencken ein gut wil, das er selb begunde zu weynen so sere das im die trehen uber die wangen flußen off ghen tafeln. (I 116,5-7)

Erst Gawans Initiative weckt unter Mithilfe von Keye den sinnenden König aus seiner Gedankenversunkenheit, weist ihn auf seine Pflichten als Gastgeber hin und hilft so, den Blick von der Betrachtung vergangener Schande weg auf die Anforderungen der Gegenwart und Zukunft zu lenken:

'Es ist wol recht das ir darumb gedencket als ir zytt hant und statt. So mag uwer gedanck vollenbracht werden.' (I 116,34-36)

Gawan beschreibt so den Versuch, das ziellose melancholische Sinnen - ausgelöst durch einen äußeren Umstand, aber in einen Rückzug in das eigene Innere mündend - auf seinen Platz zu verweisen, und in planvolles, auf die Zukunft gerichtetes Handeln umzuwenden. Doch der Fortgang zeigt in einer Vielzahl von Szenen, wie wenig König Artus dazu in der Lage ist und wie sehr er, vom Wissen um seine eigene Unzulänglichkeit bedrängt, geradezu in seiner Aktivität gelähmt wird.

Wie im Falle Lancelots ist es oft der Anblick von Wasser, welcher den König in “gedencken” versetzt.⁴⁴⁷ Die Nachricht vom vermeintlichen Tod Lancelots läßt ihn, mit den Füßen im Fluß baumelnd, unter einem Baldachin in tiefes Nachdenken versinken:

⁴⁴⁶I 113,34-114,18.

⁴⁴⁷Zum Zusammenhang zwischen Melancholie und Wasser vgl. Ruberg, Raum und Zeit, S. 55f.; Panofsky / Saxl, Dürers ‘Melencolia I’, S. 58 und Anm.5, zu Dürers Version der Melancholiedarstellung, in der die Figur der Melancholie erhöht am Rand des Ozeans sitzt.

Vor der Dolorosen Garde ging er [der König Artus] siczen off ein brunnenfluß und begunde sere und lang zu gedencken. (I 176,31f.)⁴⁴⁸

Artus überhört alle warnenden Aufrufe, keine Zeit zu verlieren, und wird erst durch das laute Zuschlagen der Tore aus seinen Gedanken geweckt:

... da wart die port zu gethan und gab ein großen schrey das der konig erschrack da er saß, und warff das heubt off. (I 177,24f.)

Das erschreckte Heben des Kopfes, Zeichen des neu wiederhergestellten Kontaktes mit der Umwelt, erlaubt es, für die vorhergehende Passage die Pose des gesenkten Kopfes als Haltung des Königs vorauszusetzen. Wie Lancelot ist König Artus in seine eigenen Gedanken versunken und von der Umwelt abgeschnitten, so daß er zu handeln vergißt. Wie um die Wirkung zu unterstreichen, wird die Szene am folgenden Tag wiederholt:

Der konig was aber wiedder off jhenen bach geseßen und was sere zu ungemach umb myn herren Gawan und umb syn gesellen. (I 185,12f.)

Noch deutlicher treten die Gebärden des melancholischen Nachsinnens im Rahmen des folgenden Hoftages in Carduel hervor. Hier enthüllen sie den schwachen Schein der wiederhergestellten Ehre. Artus, der unmittelbar zuvor wegen seines vorbildlichen und auf die Lehre des Einsiedlers hin gebesserten Verhaltens, wegen seiner Freigebigkeit und Gerechtigkeit gepriesen worden war, so daß er alle Ansprüche an einen "rex iustus et pacificus" zu erfüllen schien, verletzt die wichtigste Forderung nach höfischer Freude und befremdet die Tafelrunde dadurch, daß er alle Regeln höfischen Zeremoniells bei Tisch ignoriert:

Da das drit gericht fur getragen wart, er leit sinen backen in syn hant und keynte off synen ellebogen, er vergaß synes eßens und alles das umb yn was und darzu sinselbes; er begunde sere su suffczen und zu weynen. (I 306,8-10)

Die beschriebenen Gebärden - der in die Hand gestützte Kopf, die aufgestützten Arme, Tränen und Seufzen - entsprechen dem Typus des Melancholiedarstellung, wie sie seit der Antike belegt ist.⁴⁴⁹ Während in den antiken Darstellugen jedoch eine

⁴⁴⁸Dies ist die erste Szene seit Lancelots Ritterschlag, in der die Erzählung an den Artushof zurückkehrt. Melancholisches "gedencken" wird somit zu einem fest mit dem Hof assoziierten Motiv.

⁴⁴⁹Panofsky / Saxl / Klibansky, Saturn und Melancholie, S. 286; vgl. zur Verwendung des ikonographischen Typs in der mittelhochdeutschen Literatur auch

statische Pose dargestellt ist, erfordert die Situation am Artushof ihre Durchbrechung, doch dies gelingt nur noch mit grotesk anmutenden Maßnahmen. Eine Jungfrau

nam das tischlachen und zoh es so sere nach ir das dem konig die hant von dem backen fure, und slug im den arm off jhene tafeln. Er ließ sin gedencken und sah alumb sich. (I 306,31-33)

Mit der Gebärde wird auch die innere Haltung aufgehoben, deren Ausdruck sie war. Daß in dieser Szene nicht etwa eine skurrile Eigenart des Königs in schwankhafter Manier ironisiert wird, erweist die Erklärung, welche er selbst für sein Verhalten liefert. In ihr enthüllt sich der fortschreitende Verfall der höfischen Idealität, denn anders als in der vorangegangenen Szene ist es nicht individuelle Verfehlung, die ihn in "gedencken" versinken läßt, sondern die Schande der eidbrüchigen Sucheritter. Hier wird erneut die Brüchigkeit der Artusautorität offenbar, denn den ausgesandten Ritter bleibt angesichts der bedrohlichen Angriffe Galahots auf das Reich nur die Wahl zwischen dem Bruch des Eides, erst nach erfolgreicher Suche beziehungsweise erst nach Ablauf eines Jahres an den Hof zurückzukehren, oder der Verletzung der Vasallenpflicht, wenn sie das Reich wehrlos dem Gegner überlassen und damit ebenfalls die Ehre des Königs aufs Spiel setzten. Artus allein ist nicht in der Lage, sein Reich gegen äußere Feinde zu verteidigen, weswegen Lancelots Abwesenheit in doppelter Weise die Existenz des Hofes bedroht.

In dieser Weise wird die Zentralfigur der Tafelrunde, sonst Zentrum der Macht und Ausgangspunkt aller Handlungsstränge, zu hilfloser Passivität verurteilt. Artus kann seine Schande und verletzte Ehre nur noch konstatieren, während die Entscheidung im Konflikt der Verpflichtungen den Aventurierittern unter Gawans Leitung vorbehalten bleibt. Für Gawan hat die praktische Gefahr Vorrang vor der abstrakten moralischen Bedrohung, womit er die Hilflosigkeit des Königs, der die Situation erkennt, ohne handeln oder auch nur entscheiden zu können, kontrastierend unterstreicht.⁴⁵⁰ Erstmals wird die Passivität des Königs, Strukturmerkmal der Gattung

Wenzel, Typus und Individualität, S.1-34, und Wenzel, Melancholie und Inspiration, S. 136-141.

⁴⁵⁰“Nochdann ist mir lieber das wir allesament meyneidig sint werden dann ir uewer ere hettent verlorn und all uwer lant. Werent ir geuneret und vertriben one uns, so uber wunden wir die schande nymer.” (I 307,30-32) Allerdings wird man

seit ihren Anfängen bei Chrestien, zu einem Zeichen der Gefährdung. Gleichzeitig hebt solch implizite Kritik an der Schwäche des Königs aber auch hervor, daß nicht mehr Artus, sondern allein Lancelot den Bestand der Tafelrunde garantieren kann.⁴⁵¹

In einer bewußten Doppelung dieser Szene endet die zweite große Lancelotsuche. Erneut hängt der König beim festliche Gastmahl seinen Gedanken nach, so daß er den Gruß der Dame von Galnoe weder bemerkt noch erwidert. Oberflächlich wird sein als ein Affront verstandenens Schweigen erklärt mit seiner Sorge um die Krankheit der Königin, doch hinter dieser Tatsache steht die allgemeine Trauer um den vermeintlichen Tod Lancelots und das ungewisse Schicksal der nach ihm ausgesandten Sucheritter.⁴⁵² Bildlich gemacht wird auch hier das Ende seiner Trance, indem er den vorher gesenkten Kopf hebt, um den Kontakt mit seiner Umwelt wiederaufzunehmen und den an seine Person gestellten Rollenerwartungen zu erfüllen:

und Lucas ging zum konig und sprach: ‘Herre, ir gedencket schwerlich. Got geb das es gut sy!’ Der konig hub off syn heubt und fragt ihn was er wolt. (II 223,27-224,1)

Immer wieder bewegt die Abwesenheit Lancelots den König zur Klage, bei der er sich von allen Ritter isoliert und sich in Einsamkeit zurückzieht. Dabei markiert das 'gedencken' des Königs das Extrem innerer Isolation, ausgedrückt in den Gebärde des aufgestützten Kopfes und des gesenkten Blickes, aber auch der Geste des Schweigens. Wie Lancelot, wenn auch aus anderen Gründen, ist der König in solchen Momenten unfähig, seine Umwelt zu hören oder zu sehen, weswegen er es versäumt, der Situation des höfischen Festes entsprechend auf angemessene Weise zu reagieren. Darüber hinaus sondert er sich auch körperlich von der gesellschaftlichen Runde ab und begibt sich in räumlich sichtbar gemachte Isolation. Bei der Rückkehr der Aventiureritter nach

nicht vergessen dürfen, daß Gawans unüberlegter Sucheid mit seiner unerreichbaren Forderung die Ursache für das Dilemma gelegt hatte.

⁴⁵¹Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, S. 139-180; Grubmüller, *Der Artusroman und sein König*, S.1-20.

⁴⁵²II 223,23-26

Camelot begrüßt Artus zunächst alle Ritter gebührend, doch als er erkennt, daß Lancelot fehlt,

da was er so sere betrúbt das er by von synene sinnen kommen was und schied vom sale. Er ging in syn kamer und fing an den grósten jamer von der welt zu tryben. (II 659,17f.)

Selbst die festliche Pfingstrunde ist ohne Lancelot unvollkommen, und für König Artus gelten in Abwesenheit seines besten Ritters alle übrigen so wenig, daß er sich von seiner Aufgabe als Mittelpunkt der Feierlichkeiten absentiert. Lancelots Schild und Lanze erinnern an den Abwesenden, der dennoch das Zentrum aller Gedanken und Erzählungen bildet, so daß Artus im feierlichen Gottesdienst bittet:

‘Ach got, diß groß freude die wir anheben umb des willen der nit hie ist, von des kunheit diß huß hoch erhaben und erluchtet ist, hatten wir ynehie by und.’ (II 661,2-4)

In diesen Worten wird Lancelot zur Erlöserfigur; er allein kann dem verlassenem Artushof noch Hoffnung auf Freude verschaffen. Doch dieser Erlöser ist abwesend, und König Artus ist aus seiner Rolle als Zentrum des Hofes verdrängt, womit die Störung der Ordnung im doppelt leeren Mittelpunkt der Runde für alle sichtbar wird.

Im Verlauf des dritten Bandes treten die Szenen des melancholisch sinnenden Königs in den Vordergrund, wenn auch unter veränderten Vorzeichen. Schon der nächste Hoftag zu Pfingsten steht unter dem Zeichen der Gralssuche und leitet damit eine Verschiebung der bisherigen Maßstäbe ein, den die Aventure um das auf dem Meer aufsteigende Schwert dokumentiert, daß Lancelot nicht länger Anspruch darauf erheben kann, als bester Ritter der Welt zu gelten.⁴⁵³ Damit ergeben sich auch für die Artusrunde, deren Mittelpunkt er gewesen war, einschneidende Veränderungen. An die Stelle der Lancelotsuche tritt nun die von Gawan initiierte Suche nach dem Gral. Das von ständigem Rückfall in die Melancholie bedrohte Gebaren des Königs zeigt, daß sich damit das Ende der Tafelrunde zum Zeitpunkt ihres höchsten Ruhmes bereits andeutet.

⁴⁵³Lancelot gewinnt das Schwert Merlins, solange er der bester Ritter des Artuswelt ist; Galaad dagegen erhält das Schwert Davids, da er Ritter Christi wird; vgl. Ruh, *Der Gralsheld*, S. 254.

In der 'Queste' wird die immanente Weltordnung der Tafelrunde aufgehoben, da weltliche Ritterschaft und vollkommene Beherrschung aller in der Artuswelt geltenden Ideale nicht ausreichen, um den Gral zu erlangen. Daher muß der Auszug der Artusritter zu dieser Aventure in die Selbstauflösung der von Artus geschaffenen Welt führen, welcher der König keinen Widerstand mehr entgegenzusetzen vermag.⁴⁵⁴ Aus dem in der Vergangenheit strahlenden Herrscher wird daher zunehmend die Figur des klagenden Melancholikers, des das Schicksal seiner Tafelrunde zwar voraussehen, nicht aber mehr beeinflussen kann:

Nach dißem gespreche hub der konig zu gedencken hart sere, und in dem gedenck gingen im die trehen zu den augen uß, das alle die in dem hoff wol brufften. (III 21,17-19)

Beim Abschied von Gawan und Lancelot, den beiden Eckfiguren der "alten" Tafelrunde, im Gegensatz zu Bohort und Parzival, die der Gralsfamilie angehören, äußert sich dieser Schmerz erneut:

da schweig er und gedacht ernstlich, und im gedanck da vielen im die trehen über syn antlicz. (III 27,7f.)

Solch tiefe, am glücklichen Ausgang der Suche schon von Anfang an zweifelnde Trauer rückt nahe an den Bereich der "acedia" heran, die zur Todsünde der "desperatio", der Verzweiflung an der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit, führen kann.⁴⁵⁵ Daran erinnert Lancelot, wenn er den König wegen seiner Haltung tadelt:

'Ein solcher man als ir sint sol nit sorg in syn hercz nemen, dann gerechtikeit und könlich han gute hoffnung und guten trost und soln uch trösten.' (III 22,3-5)

Trotz solcher Ermahnungen, welche für den Leser die Schwere seiner Verfehlung hervorheben, bleibt das Verhalten des Königs maßgeblich bestimmt durch die Erkenntnis, daß in der Gralssuche die Tafelrunde an die Grenzen ihrer Möglichkeiten gestoßen ist. Selbst Lancelot kann in seinem Versuch der optimistischen Tröstung nur

⁴⁵⁴Eine Gründungsgeschichte der Tafelrunde wird in der deutschen Fassung, welcher die Merlingsgeschichte fehlt, am Ende der 'Queste' in Zusammenfassung eingeschoben (III 100f.)

⁴⁵⁵Ohly, "desperatio" und "praesumptio", S. 511; Ohly, Missetriuwe 'desperatio'. Mhd. Wörter für die theologische Verzweiflung, S. 321-336; Wenzel, The Sin of Sloth, S. 47-67 zur scholastischen Gleichsetzung von "tristitia" und "acedia".

darauf hinweisen, daß auch der Tod aller Sucheritter noch Ehrgegninn für den König bedeuten würde. Für Artus ist die Haltung des melancholischen "gedenckens" Ausdruck seiner Erkenntnis, gleichzeitig aber auch Zeichen der passiven Resignation, in die ihn diese Erkenntnis versinken läßt.

Die Folgen des drohenden Auflösungsprozesses betreffen Artus allerdings nicht nur in seiner Rolle als König und Landerherrscher, sondern haben auch Auswirkung auf seine Freundschaft mit Lancelot. Als Artus die Bestätigung für die am Hofe kursierenden Gerüchte über Lancelots Liebe zu Ginover in den Bildzyklen bei Morgane findet, äußert sich seine Betroffenheit über diesen Fund in tiefem Sinnen:

Der konig bedah das werck sere dick und gedacht sere darnach und schweyg sere lang. (III 479,7f.)

Auch der nächste Schritt, die öffentliche Anklage der Königin durch Agravant in direkten, unmißverständlichen Worten,⁴⁵⁶ veranlaßt den König zu schweigen, indem er vor Scham erleicht.⁴⁵⁷ Andererseits bringt der Bericht über Lancelots neuerliche Heldentaten die Schwere des inneren Konfliktes auf den Höhepunkt, so daß Artus sich innerlich wie auch äußerlich mit seinem Schmerz aus der Hofgesellschaft zurückzieht:

Der konig schluß sich nyder, da er diß mere hett gehort, und begund zu gedencken. Und da er lang also hett gedacht, da hub er syn heubt off und sprach: 'Ach gott, was schadens ist diß das also ein byderber man sich also beherberget hat in verretniß!' Und da ging er in syn kamer und leyt sich in gedencken und ruwen. (III 536,14-19)

Im Gegensatz zu Lancelots isoliertem Liebesschmerz findet die Melancholie des Königs Ausdruck auch in der Sprache, wen Artus immer wieder den Grund seiner Betrübnis in bewegenden Bildern erläutert.⁴⁵⁸ Mit der endgültigen Erkenntnis des Ehebruchs allerdings ist ein Stadium erreicht, in dem kein menschlicher Vertrauter, sondern allein Gott Zeuge solcher Worte werden darf. Im öffentlich gewordenen Ehebruch ist die Ehre des Königs auf doppelte Weise verletzt, da er nicht nur als betrogener Ehemann beschämt ist, sondern gleichzeitig den wichtigsten Ritter der Tafelrunde verliert, den einzigen, der das Artusreich erfolgreich gegen Angreifer hätte

⁴⁵⁶III 534,7f.: "Herre", sprach Agravans, 'er dut uch schande mit der koniginne, die er lieb hatt, und hatt auch dick by ir geschlaffen.'"

⁴⁵⁷III 534,9-11.

⁴⁵⁸Einzig im Gespräch mit Bohort findet Lancelot Worte für seine Versunkenheit, wenn er Minne als Ursache seines Leidens identifiziert (III 483).

schützen und so die Ehre des Reiches aufrechterhalten können. Dem König bleibt daher auch in dieser Situation keine Möglichkeit zum Handeln; er richtet seine Klage über den hereingebrochenen Zustand allein an Gott. Sein zunehmend in Passivität versinkendes Grübeln macht ihn schließlich unfähig zur Wahrnehmung seiner herrscherlichen Aufgaben: die Lehnsaufkündigung seines Verwandten und treusten Verbündeten Gawan nimmt er, in Gedanken an die bevorstehende Hinrichtung der Königin Ginover, nicht einmal wahr und übergeht sie mit Schweigen.⁴⁵⁹

Konsequent weitergeführt wird dies in der Schlußszene der 'Mort Artus', in welcher der greise König den Untergang seines Reiches erlebt und ihn mit der symbolisch zu deutenden Rückgabe seines Schwertes Escalibur bestätigt. Auch diese Szene findet am Ufer eines Gewässers statt;⁴⁶⁰ Artus setzt sich an den See und verfällt in Gedanken, wobei er in voller Gewißheit über das bevorstehende Ende ein Resümee seines Lebens zieht:

Da begunde er sere wunderlich zu gedencken, und in dem das er also gedacht, da schußen im die trehen zu den augen uß. (III 766,14f.)

Die mit dem Nachsinnen verbundene Emotion der Trauer wird hier signalisiert durch die Tränen. In dieser Szene ist das Ende des Königs in einer Weise dargestellt, die weit entfernt ist von der Haltung christlichen Sterbens voller Ergebenheit in den göttlichen Willen, wie sie beim Tod Galaads, aber auch des Königs Ban, vorbildhaft geschildert worden war. An die Stelle des gottergebenen Sterbens tritt der melancholische Rückblick auf ein zerbrochenes Ideal, woraufhin die Zentralfigur entrückt wird in ein magisches Reich jenseits der christlichen Vorstellungen, für die Artus während seiner Herrschaft als König eingetreten war.

Innerhalb des Romanzyklus wird König Artus dargestellt als eine Figur, die den Wertvorstellungen des zum Untergang verurteilten Reiches verpflichtet bleibt. Er erscheint daher an den hervorgehobenen Momenten als handlungsunfähig, da ihn die Erkenntnis seiner Situation lähmt. Wesensgemäß ist ihm eine Haltung der trauernden Reflektion im "gedencken", in der er mit Blick auf die Vergangenheit die Mißstände

⁴⁵⁹III 551,14-17.

⁴⁶⁰Vgl. Watanabe-O'Kelly, Melancholie und die melancholische Landschaft, S. 73-88, zur Bedeutung von Wasser und Gewässer in der Melancholie-Darstellung.

und Verfehlungen erkennt, dadurch aber am selbständigen Eingreifen gehindert wird. Dem Verlust der aktuellen politischen Macht und Handlungsfähigkeit entspricht dabei der in der Haltung des “gedencken” ausgedrückte Verlust des Realitätsbezuges. Mit gesenktem Kopf, schweigend und oft in Tränen, zieht sich der “verdachte” König introspektiv auf sich selbst zurück und verweigert die Kommunikation mit der Umwelt. In letzter Konsequenz verliert daher Artus in der ‘Queste’ seine Rolle als Vorbild, die er an den Gralskönig Galaad abtreten muß.⁴⁶¹ Obwohl er in den Kriegen der ‘Mort Artus’ noch einmal versucht, als aktiver Kämpfer für Recht und Gerechtigkeit einzustehen, bleibt dieser Versuch, wie er selbst erkennt, zum Scheitern verurteilt.

Zusammenfassens läßt sich feststellen, daß die Gebärden des melancholischen “gedenckens” daher Ausdruck für zwei verwandte, dennoch aber differenzierte Tendenzen sind. In der Charakterisierung des Königs Artus heben sie dessen hilflose Passivität und Befangenheit hervor. Wenn das Grübeln in der selbstgewählten Isolation, mit der die höfische Freude zerstört und jedes Gespräch abgebrochen wird, dem Vorwurf der schuldhaften Verzweiflung verfällt, so deutet sich darin die Brüchigkeit der innerweltlichen Ordnung an, die in der Tafelrunde verkörpert worden war.

Lancelot dagegen verfällt in Gebärden des “gedenckens” immer dann, wenn er an die Königin Ginover und seine Minnebeziehung zu ihr erinnert wird. Anders als der König Artus wird er für solches Verhalten nie öffentlich getadelt, obwohl es dazu beiträgt, ihn dem Spott der Beobachter preiszugeben. Nach außen hin widerspricht seine Passivität dem Ideal des Ritters, ist aber - für den Leser, wenn auch nicht für die Figuren der Erzählebene erkennbar - Ausdruck seiner heimlichen Liebe zu Ginover.

Für beide Figuren wird damit der Zustand des melancholischen Nachsinnens zum Ausdruck des unauflösbaren Konfliktes, denn sowohl Artus als auch Lancelot, König und Ritter, verweigern sich in dieser Gebärde den Erwartungen, die an ihre Rollenidentität gestellt werden. Ein Einklang zwischen innerem Befinden und äußerer Repräsentation scheint in solchen Momenten nicht mehr erreichbar, so daß allein der

⁴⁶¹Ruh, Der Gralsheld in der ‘Queste del Saint Graal’, S. 247.

Rückzug in das Schweigen offen bleibt. Für Artus, dessen Herrscherrolle weitgehend durch die Wahrnehmung zeremonieller Aufgaben bestimmt wird, signalisieren seine Tränen daher den inneren Schmerz der Selbsterkenntnis. Lancelot dagegen, der seine Identität letztlich nicht seiner gesellschaftlichen Aufgabe als Ritter, sondern seiner Liebe zu Ginover verdankt, erstarrt in der Haltung des Nachsinnens, sobald diese Bindung an Ginover bedroht scheint.

Die Entfaltung des Motives wird dabei auf die beiden Idealgestalten Lancelot und Artus beschränkt. Für beide ist die Haltung der Melancholie kein Zug ihrer Persönlichkeit im Sinne einer psychologischen Disposition, sondern vielmehr Ausdruck des zentralen Konfliktes, der sich auf der Ebene des Individuums manifestiert. Was weder Artus noch Lancelot sprachlich explizieren können, wird so in der Geste des melancholischen Gedenkens literarisch und bildhaft für die Leser faßbar.

4. Gebärden innerhalb der Gralswelt

4.1 Die Gralsliturgie

Lancelots Besuch auf der Gralsburg des Königs Pelles ist der erste Moment, zu dem das Erscheinen des Grals ausführlich beschrieben wird, wobei das Geschehen aus der Perspektive des nur unvollständig verstehenden Betrachters präsentiert wird. Die große Heiligkeit der Erscheinung ist allerdings auch für Lancelot aus den sie begleitenden Zeichen unmittelbar abzulesen: der Raum ist plötzlich von süßem Duft erfüllt,⁴⁶² und die Anwesenden vollziehen Gebärden der Verehrung:

Und alle die da inn waren kerten sich umb, sunder eynich wort zu sprechen, und saßen uff ir knyw als bald sie die tub darinn komen sahen. (II 292,13f.)⁴⁶³

In dieser Erkenntnis unterscheidet sich die Gralsgemeinde von der Tafelrunde, denn anlässlich der Gralserscheinung am Pfingstfest erleben die Artusritter zwar die den Gral begleitenden Zeichen der großen Heiligkeit wie den süßen Wohlgeruch und das Speisewunder, wissen diese Zeichen aber nicht zu deuten, so daß außer schweigendem Erstaunen keine Gebärden der Verehrung erfolgen.⁴⁶⁴

Das liturgische Schweigen der versammelten Gralsritter beraubt allerdings auch Lancelot der Möglichkeit, das beobachtete Verhalten zu verstehen oder durch Fragen zu begreifen. Dennoch unterscheidet er sich von den Artusrittern, da er verwundert die Gebärden der ihn Umgebenden nachahmt. Die spezifische Bedeutung der Gebärden bleibt ihm, genau wie die Signifikanz der Gralserscheinung, noch verschlossen, doch

⁴⁶²Ruberg, *Raum und Zeit*, S. 89, führt eine Kategorie ein, welche er als "Duftraum" bezeichnet, ohne jedoch ihre Funktion näher zu erläutern. Stärker als der von ihm hervorgehobene räumliche Aspekt dürfte allerdings die in der zeitgenössischen Allegorese verhaftete geistliche Dimension sein, welche einen physikalischen Befund deutbar werden läßt als Zeichen spiritueller Erfahrung.

⁴⁶³Bei der Beschreibung des Umkehrens dürfte es sich um eine Fehlübersetzung des französischen "se teurent" handeln. Das Mißverständnis könnte unter dem Einfluß der Gebetsgebärden entstanden sein, bei denen eine Ausrichtung des Körpers nach Osten oder auf die Kirche hin vorgenommen wird; vgl. Kap. 2.4.1 "Gebetsgebärden".

⁴⁶⁴vgl. III 19,4-19.

seine Nachahmung der äußeren Gesten erweist, daß er die Bedeutung des Momentes und seine potentielle liturgische Wichtigkeit erkennt. Dies bestätigt sich in seiner instinktiven Reaktion auf die Erscheinung des Gralskelches:

Er besach das vaß das sie in irn henden hielt, das nach sym synne das köstlichst was das man off erden ye gesah, und gemacht die gestalt eyns kelchs, als yn ducht das es eyn heylig sach und wirdig seyn solt. Er leyt syn hend dargegen zusammen und neygt sich demüticlichen mit großer andacht und innigkichen. (II 292,22-293,2)

Die Erkenntnis, es hier mit einem Heiligtum zu tun zu haben, führt somit ungefragt zur angemessenen Gebetsgebärde, wobei in der Verneigung die äußerste Form demütiger Andacht ausgedrückt wird.⁴⁶⁵ Durch die Imitation dessen, was er beobachtet, wird Lancelot daher Teil der Gemeinde, welchen den Gral kollektiv verehrt, auch wenn er die volle Tragweite dieser Verehrung nicht erkennt. An dieser Szene läßt sich beobachten, wie weit die Gralserscheinungen im 'Prosa-Lancelot' in ihrer Manifestation den Formen zeitgenössischer Eucharistiefrömmigkeit angenähert sind. Gerade das Auftreten von Wohlgerüchen in Gegenwart der Hostie zum Beispiel gehört zu den verbreiteten Motiven der Heiligenlegenden im späten zwölften Jahrhundert.⁴⁶⁶ Den Wohlgeruch, der dem auf einem Schiff aufgebahrten Leichnam von Parzivals Schwester entströmt, deutet Lancelot in Analogie mit den Gralserscheinungen daher sofort richtig als Zeichen göttlicher Gnade:

Da durch das er rúche allen den guten geruch das in der welt were. Da wardt er hundert werb froer dann er vor was. Des lobt er unsern herren und viele off syne knyde und sprach: 'Lieber vatter herre Jhesu Criste, ich weiß nit wanne von das komen mocht, keme es nit von uch! Wann ich gesehen myn hercz nu in also großer freuden das ich nit enweiß ob ich off ertrich sy oder in dem irdischen paradise.' (III 338,7-13)

⁴⁶⁵II 293,7-12; 634,16-18; 800,17f.; III 348,8-11. Vgl. Suntrup, Die liturgischen Gebärden, S. 142-153. Dort S. 152 eine Passage aus Honorius Augustodunensis, *Gemma spiritalis*, II 30, hier Sp. 625 C, welche eine entsprechende Übertragung aus dem Bereich der höfischen Ehrbezeugung schildert: "Dum ecclesiam ingredientes ad altare inclinamus, quasi regem milites adoramus."

⁴⁶⁶Ihren Ausgangspunkt haben solche Beschreibungen in der Auslegung von Psalm 118,103 und in frühen geistlichen Deutungen des Physiologus, der vom Panther berichtet, er verbreite "so suzzen stanc"; vgl. Ohly, Geistige Süße bei Otfried, S. 95f. und S. 126f. Belege für die Verbreitung solcher Erscheinungen auch bei Angenendt, Heilige und Reliquien, S. 55-61. Die Bildlichkeit des Grals und ihre vermutete Nähe zur Spiritualität der Zistersienser diskutiert Rubin, *Corpus Christi*, S. 139-142.

Angesichts solcher Szenen muß man das Verdikt über Lancelots Unwissenheit in Angelegenheiten des Grals vielleicht ein wenig differenzieren. Obschon kein Zweifel daran besteht, daß Lancelot die veränderten Bedingungen der Ritterschaft nicht ausreichend erkennt und gerade dort auf deutende Erklärung angewiesen bleibt,⁴⁶⁷ enthüllt sich ihm in seiner ersten Begegnung mit dem Gral die Anwesenheit des Heiligen unmittelbar, so daß er seine Verehrung in den entsprechenden Gebärden äußern kann. Diese Fähigkeit zur Teilerkenntnis macht allerdings für ihn das Scheitern seiner Gralssuche umso schmerzhafter; Lancelot ist sich, im Gegensatz zu den übrigen Artusrittern, der Bedeutung dieses Scheiterns zumindest umrißhaft bewußt. Andererseits bleibt für ihn die Erfahrung der Gralsnähe auf solche Momente der Kontemplation beschränkt, da er auf Dauer die Verpflichtung zu einem Leben in Keuschheit, wie sie ihm der Einsiedler auslegt, nicht zu erfüllen vermag.⁴⁶⁸

Verehrung ist der semantische Kern aller Gebärden, die in der Sphäre des Grals beschrieben werden.⁴⁶⁹ Dazu gehört nicht nur, wie bei der ersten Gralserscheinung, daß die dort Anwesenden vor dem Gral auf die Knie fallen, sondern auch die Prostration,⁴⁷⁰ welche ein schwer verwundeter Ritter vor dem Gral vollzieht:

Und sahe darnach kumen das heilge vas, das hett men gesehen by dem richen kónig Vißcher, dasselb das man heißt den gral. Und also als der siech ritter yn sah komen, da ließ er sich vallen also hoch als er was zu der erden und leyte sind hend zuhauff darinn. (III 75,15-18)

⁴⁶⁷Vgl. Speckenbach, Handlungs- und Traumallegorese, S. 219-242, zur Bedeutung der Träume und Traumauslegungen in der 'Queste'.

⁴⁶⁸III 341,1-8.

⁴⁶⁹Schmitt, *La raison des gestes*, S. 290, hebt als Charakteristikum aller Gebetsgebärden hervor, daß ihr Wesen darin bestehe, die Unterwerfung des sündigen Menschen auszudrücken: "La position B genoux, l'inclinaison de la tête ou de tout la buste expriment également l'humilité de la créature face B Dieu et l'humiliation ou la pénitence du pécheur demandant pardon pour ses fautes."

⁴⁷⁰Zu Definition und liturgischer Verwendung der "prostratio" vgl. Suntrup, *Die liturgischen Gebärden*, S. 154, Anm. 2.

Auch in dieser Szene bleibt Lancelot zunächst auf die Rolle des Beobachters beschränkt und verfolgt die Gebärden des kranken Ritter, der nicht nur vor dem Gral niederfällt, sondern auch auf Händen und Füßen bis in die Nähe der Säule kriecht, auf der der Gral ruht.⁴⁷¹ Im Gegensatz zu seinem ersten Aufenthalt auf der Gralsburg verharret Lancelot diesmal völlig untätig, obwohl er Zeuge der wundertätigen Heilung des Verwundeten wird. In konsequenter Handhabung der Erzählperspektive gibt der Text zwar eine genaue Beschreibung der Geschehens, konstatiert jedoch, daß Lancelot auch am Ende der Erscheinung noch „nit wüste mit dem komen und dem scheiden, wer yn trug.“⁴⁷² Der geheilte Ritter jedoch deutet Lancelots Untätigkeit allegorisch, indem er den tiefen Schlaf als Zeichen der Beschwerung durch die Sünde sieht - eine Interpretation, die der Erzählerkommentar mit einer Vorausdeutung auf Lancelots Scheitern und Schande in den Gralsaventiuren ausdrücklich bestätigt.⁴⁷³ Im Gegensatz zur ersten Begegnung auf Corbenic wird Lancelot hier ausdrücklich als sündhaft verurteilt, so daß sein Zustand reglosen Beobachtens und sein Verzicht auf angemessene Gebärden der Verehrung von anderen registriert und interpretiert werden kann.

Lancelots Wiedervereinigung mit seinem Sohn Galaad, die auf dem Schiff von Parzivals Schwester stattfindet, markiert dabei den Punkt, an dem er seine Erkenntnisfähigkeit zurückerlangt, was sich darin äußert, daß er beim Abschied Galaads dessen Beistand im Gebet erbittet. Obwohl Lancelots Handlungen noch immer bekunden, daß er die Gralswelt und ihre Regeln nicht versteht - er versucht zum Beispiel, die ihm verschlossene Tür zur Gralskammer gewaltsam mit dem Schwert zu öffnen -, gibt es an seiner Einsicht in die Gegenwart des Grals keine Zweifel:

Da Lanczelot diß rede hort, da biehte im syn hercz, und viel off syn knuw vor der ture, wann er gedacht wol das der heilig gral darinn were. (III 349,1f.)

⁴⁷¹III 76,4-6: “Und da kroch er uff henden und off füßen als lang biß das er kam an die süle, da die tafele vor stund und das heilig vas darüber.”

⁴⁷²III 76, 12f.

⁴⁷³III 76,13-18: “darumb geschahe im also durch das er were schwere von sünden, da er mit was beladen, das er sich nye erwegte durch des heiligen grals komen, und dete nie der glich das im ichte darumb were. Und darumb fand er an manchen enden in der suchung viel schande, die man im darumb seyde, und misseging im an manchen enden.”

Lancelots zitterndes Herz und die Furcht vor der Nähe des Grals bezeugen, daß er sich im Gegensatz zu früheren Episoden der eigenen Sündhaftigkeit und Unwürdigkeit bewußt ist; gleichzeitig signalisieren seine Gebärden die Ehrfurcht vor der Gralsnähe.⁴⁷⁴ Ihm wird ein Blick ins Innere der lichterfüllten Kammer erlaubt, wobei er eine Vision der Trinität erhält; sein Versuch, bis ins Innerste vorzudringen, wird dagegen zurückgewiesen, da ihn unsichtbare Hände unsanft aus der Kapelle verstoßen.⁴⁷⁵

Solche Zurückweisung trifft Lancelot hart, da aus allen Gralsbeschreibungen hervorgeht, wie wichtig größtmögliche Nähe zur Heilsquelle ist. Lancelots Annäherungsversuch entspricht daher demjenige des erkrankten Ritters, verweist aber gleichzeitig auf sein Erkenntnisdefizit. Im Gegensatz zur gleichsam magischen Heilskraft des Blutes oder der Reliquien nämlich, bei denen Wirkung vor allem durch Berührung erzeugt wird, erscheint die Gral auch insofern spiritualisiert, als zwar die gläubige Nähe des Herzens, nicht aber körperlicher Kontakt Voraussetzung für seine heilende Wirkung sind. Lancelot verkennt dies, wenn er die Trinitätsvision des unter dem Gewicht der drei Personen zusammensinkenden Priesters bei der Elevation der Hostie im litteralen Sinne versteht und den Priester vor dem Sturz bewahren will.

Diese Szene dürfte, wie zahlreiche Elemente der Gralssphäre, von der Spiritualität des späten zwölften Jahrhunderts beeinflußt sein, denn erst in diesem Zeitraum entwickelt sich die liturgische Praxis der Hostienelevation mit ausgestreckten Armen, einer dramatischen Geste, in der das Wunder der Transsubstantiation der Gemeinde zur Schau gestellt wird.⁴⁷⁶ In dieser liturgischen Neuerung werde

⁴⁷⁴Zittern als Zeichen der Ehrfurcht vor den Heiligen erlebt auch Galaad, der kurz vor seinem Tod die Trinität im Gralskelch schauen darf. Im Gegensatz zu Lancelot allerdings weiß Galaad um die Bedeutung seiner Vision: "Da begunde er zu beben sere wunderlich, wann der da was dötlich gesah die geistlichen sachen." (III 380,16-381,1) Vgl. zu dieser Stelle Ruh, *Der Gralsheld*, S. 259.

⁴⁷⁵III 350,10-18.

⁴⁷⁶Suntrup, *Die liturgischen Gebärden*, S. 390-397, zur sogenannten "großen Elevation", bei der die Hostie nach der Wandlung der Gemeinde mit hoch erhobenen Armen dargeboten wird; Schmitt, *La raison des gestes*, S. 346; Rubin, *Corpus Christi*, S. 49-82.

gegenläufige Tendenzen der theologischen Diskussion manifest, da die Verehrung des eucharistischen Wunders einerseits Scheu vor dem zu häufigen Kommunionempfang auslöst, andererseits aber ein großes Bedürfnis nach Sichtbarmachung gerade für die Laien hervorruft, dem in der Elevation Rechnung getragen wird.⁴⁷⁷ Lancelot dagegen erkennt weder den liturgischen Ort noch die symbolische Bedeutung dessen, was er sieht. Erst nach dem Erwachen aus seiner vierzehntägigen Starre und Bewußtlosigkeit, die ihn vor der Gralskapelle überfällt, erlangt er Einsicht. Allerdings bedarf er nach der Gralsvision dazu nicht mehr der deutenden Auslegung durch andere, sondern kann selbst sein Versäumnis formulieren.⁴⁷⁸

Während der Vollzug der Messe im Rahmen der höfischen Gesellschaft nicht mit Gebärden beschrieben wird, findet sich in der Beschreibung der Gralserscheinungen daher ein umfangreiches Repertoire liturgischer Haltungen und Gebärden, die recht genau die liturgische Praxis zur Entstehungszeit des Romanzyklus zu spiegeln scheinen. Auch die Handgebärden des Gebets, bei dem die Hände nicht nur in Orantenstellung emporgehoben, sondern zusammengelegt werden, scheint im 'Prosa-Lancelot' nur im Gralsbereich belegt zu sein.⁴⁷⁹ Alle beschriebenen Gebärden in diesem Bereich dienen dazu, vor allem die Gegenwart des Grals oder des

⁴⁷⁷Suntrup, Die liturgischen Gebärden, S. 392f.; vgl. Tüchle, Vom Gestaltwandel eucharistischer Frömmigkeit im 13. Jahrhundert, S. 433-445; Rubin, Corpus Christi, S. 63-82.

⁴⁷⁸Sogar die Zahlensymbolik seiner vierzehntägigen Ohnmacht wird ihm von allein einsichtig als ein Zeichen, "das er wol vierzehn jare dem fynde gedient hett." (III 353,19f.)

⁴⁷⁹Die Formulierung "mit zuhauff geleytem henden" ist nur im Gralsbereich belegt: II 293,1; III 75,17f.; 370,7-9. Einzige Ausnahme ist I 537,33, doch wird dort ein Einsiedler beschrieben, der ähnlich wie die Eremiten der 'Queste' einer Sphäre angehört, die dem Gral verwandt ist. Zur Entstehung einer neuen Gebetsgebärde, "les mains jointes B hauteur de la poitrine, les doigts étant allongés", im elften bis zwölften Jahrhundert vgl. Schmitt, La raison des gestes, S. 295f. Suntrup, Die liturgischen Gebärden, S. 179-181, stellt Verbindungen zur weltlichen Huldigungsform der "commendatio" her, während Schmitt zwar äußerliche Parallelen einräumt, einen wesentlichen Unterscheid aber darin sieht, daß in der liturgischen Gebärde keine echte Gegenseitigkeit ausgedrückt werde. Er vermutet daher eher Verbindungen der "commendatio" zur Gebärde, mit der die Profeß abgelegt wird.

eucharistischen Sakraments für die anwesende Gemeinde sichtbar zu machen und zeichenhaft zur Schau zu stellen.⁴⁸⁰ Die Verehrung des Heiligen schließt dabei alle, die dazu ausersehen sind, zu einer Gemeinschaft zusammen, was Lancelot erkennt, wenn er sich der Gralsgemeinde auf Corbenic nachahmend anschließt. Andererseits muß Lancelot im Scheitern seiner Gralssuche erfahren, daß er vom Vollzug dieser liturgischen Gemeinschaft ausgeschlossen bleibt, da er nie mehr als den litteralen Sinn der Zeichen erfassen kann.

4.2 Gralsrittertum

Mit dem Beginn der Gralsqueste wird deutlich, daß Lancelot in diesem Bereich keinen Anspruch mehr darauf erheben kann, der beste Ritter der Welt zu sein.⁴⁸¹ Dieser Rang gebührt in der 'Queste' seinem Sohn Galaad, mit dessen Auftreten sich auch die Bedingungen für einen Kampfeintritt zu ändern scheinen. Obwohl Lancelots Identität oft nur dem Leser erkennbar ist, so daß nicht immer allen handelnden Figuren deutlich wird, wer sich hinter der Maske des Weißen Ritters verberge, gibt es in den Aventiuren des ersten Zyklusteils nie Zweifel daran, daß Lancelot und seine Verbündeten eine gerechte Sache vertreten. Wie oben aufgezeigt, gilt dies sogar für die potentiell destabilisierende Ehebruchsthematik, in der die Position des Königs Artus untergraben wird, um Lancelot als den rechtmäßigen Verteidiger Ginovers und des Reiches

⁴⁸⁰Dies scheint in der Tradition zisterziensischer Frömmigkeit zu stehe, die vor allem eine scharfe Trennung zwischen Laien und Geistlichen zieht. Wie Wadell, *The Reform of Liturgy*, S. 96f., nachweist, manifestiert sich dies vor allem in der unterschiedliche Einschätzung von liturgischen Gebärden. Sie werden bei den Zisterziensern verstärkt eingesetzt, um die Heilswirkung für Laien erfahrbar zu machen, stoßen aber gerade wegen der so betonten sinnlichen Dimension auf entschiedene Ablehnung in der Verwendung für Geistliche.

⁴⁸¹Ehlert, *Normenkonstituierung und Normenwandel im Prosa-Lancelot*, S. 110, hebt allerdings hervor, daß dies nur für die Gralsqueste gilt. Nach Galaads Tod wird Lancelot in der 'Mort Artus' in seiner Rolle als bester Ritter der Welt restituiert.

erscheinen zu lassen.⁴⁸² In der 'Queste' dagegen enthüllt sich Lancelots Unfähigkeit, Recht und Unrecht zu unterscheiden. Dadurch, daß er sich von den Gesetzen weltlicher Ritterschaft leiten läßt und für die unterliegende oder schwächere Seite Partei ergreift, ohne die allegorische Signifikanz der Farben zu erkennen, kämpft er mit der schwarzen Seite für die Sünde und wird folglich besiegt.⁴⁸³

Galaad dagegen erweist hier seine Stärke, auch wenn er sich im Einsatz für die gerechte Sache damit im Turnier gegen Hestor und Gawan stellt.⁴⁸⁴ In der Darstellung der Kampfgebärden besteht kein sichtbarer Unterschied, aber anders als sonst macht sich Galaad unerkant davon, nachdem er den Sieg errungen hat. Damit ist einerseits sein Ruf als "der byderbste ritter der ye wapen getrug" (III 272,4) etabliert, andererseits aber wird die Erkenntnisunfähigkeit der Artusritter dokumentiert. Zu einer Wiedererkennenszene kommt es erst, als alle drei Ritter auf dem Schiff zusammengeführt werden:

Und zu letst erkannten sie sich und schruen alle dry vor freuden die sie hetten von dem das sie sich funden hetten (III 273,10f.)

Im Vordergrund steht innerhalb der Gralsqueste die Frage danach, wer für die Sache des Rechts kämpft, womit individuelle Einsicht in allegorische und moralische Bedeutung der Zeichen verlangt ist. Die innerhalb des Artusreiches für weltliche Ritterschaft so bedeutsame Freude am ritterlichen Zeremoniell dagegen tritt hier völlig in den Hintergrund.

Galaads Auftreten ist insgesamt durch sehr sparsame Gebärdendarstellung charakterisiert, was ihn im Gegensatz zu Lancelot oder auch zu einer Gestalt wie Claudas recht blaß erscheinen läßt. Galaad kann in seiner kurzen Erdenexistenz ganz seiner eigenen Natur gemäß leben, ohne daß sich dabei innere Konflikte oder Brüche

⁴⁸²Vgl. Ehlert, Normenkonstitution und Normenwandel im Prosa-Lancelot, S. 106f.

⁴⁸³III 190,9-192,20.

⁴⁸⁴III 267,1-269,2.

ergäben; sein Verhalten ist einzig darauf ausgerichtet, seine ihm vorbestimmte Mission als Gralskönig zu erfüllen.

4.3 Streben und Tod in der Gralswelt

Schon bevor Galaad das Gralskönigtum erlangt, ist er als Erlösergestalt ausgezeichnet.⁴⁸⁵ Dies beweist er nicht nur in ritterlichen Aventiuren, bei denen er die Artusritter in ihre Schranken verweist, sondern auch durch seinen Beistand dort, wo weltlicher Kampf nichts mehr auszurichten vermag. Daher begehrt der Graf von Ernons, in Galaads Armen sterben zu dürfen, um so einen leichten Tod zu finden:

Un da er den greven hett gelgt uff syn brust, da ließ er sich sencken recht als der sich zu dem tod breyt und sprach: 'Lieber vatter vom hymmelrich, in din hende bevelhe ich mynen geist und myn sele.' (III 320,1-3)

Eine ähnliche Szene wiederholt sich am Hofe des Königs Morderans, zu dem Galaad durch den Grafen von Ernons geschickt wird. Morderans erkennt trotz seiner Blindheit, wen er vor sich hat,⁴⁸⁶ und begrüßt Galaad in der Bildsprache des Hohen Liedes:

‘Du bist ein lylie von keuscheit, du bist ein rechte rose und ein blum von guter tugenden die da hat hicz von füre.’ (III 359,14f.)

Erkennen ist in diesem Bereich nicht mehr eine Frage des Augenscheines oder der Persönlichkeit, sondern dient allein dazu, Galaads Stellvertreterfunktion zu benennen, da er der von Gott gesandte Erlöser ist. Daher richten sich die Worte des Grafen wie auch des Königs Morderans nicht in einer weltlichen Begrüßung an Galaad, sondern direkt an Gott. Galaad nimmt den König in seine Arme, wo er mit einem Gebet an Christus stirbt.

⁴⁸⁵Speckenbach, Handlungs- und Traumallegorese, S. 219.

⁴⁸⁶Die Parallele zu Lk 2,22-32 hebt die Bedeutung Galaads als des Heilsbringers hervor, denn wie Simeon hat auch Morderans nur auf die Ankunft des Erlösers gewartet: “und der konig senckete sich zu im und umbgreiff yn über die schultern und sprach: ‘Lieber vatter Jhesu Christ, nu han ich mynen willen! Nu bitt ich dich das du komest und nemest mich, wann in dißer freude, die ich so lang begeret han, ist nit wan rosen und lilien.’” (III 360,3-8)

Die Gebärde der PietB-Gruppe wird damit in einen neuen, der Gralswelt eigenen Zusammenhang gesetzt. An die Stelle der Klage um einen Toten, wie sie üblicherweise in den PietB-Gruppen ausgedrückt wird, tritt hier das Mitleid mit einem Sterbenden, für den der Tod die ersehnte Erlösung von Krankheit und Leiden bedeutet. Daher gibt es weder für den Grafen noch für König Morderans eine kollektive Totenklage; geschildert wird allein die Sorge für ein angemessenes Begräbnis.⁴⁸⁷ Während in der Artuswelt die Tötung verwandter oder befreundeter Gegner immer wieder die Problematik ritterlicher Heldentaten ins Gedächtnis ruft,⁴⁸⁸ lenkt die Gralswelt den Blick allein auf das Jenseits.

Entsprechend ist auch der Tod Galaads inszeniert: durch Gebärden illustriert ist allein der Moment seines Sterbens, nicht aber die Klage um seinen Tod, denn Sterben ist für Galaad der ersehnte Übergang “in die hymmelische ... gesellschaft” (III 381,10) und daher der Augenblick größter Freude. Mit einem Kuß nimmt er Abschied von Bohort und Parzival und stirbt, während er im Gebet vor der Gralstafel kniet. Die Verwendung eines Begriffs der “hymmelischen gesellschaft” entrückt Galaad aus der Sphäre weltlicher Bindungen zwischen Menschen, wie sie für die Artusrunde charakteristisch waren. Dies erkennen sogar seine in Trauer zurückbleibenden Freunde, die sich ausdrücklich der lauten Klage enthalten und so zum frühchristlichen Gebot von der maßvollen Trauer um die Verstorbenen zurückkehrt:

Da Parzival und Bohort sahen das Galaad dott was, da waren sie also trurig das sie nit mochten truriger syn gewest. Und weren sie nit also gut lut gewest und von also gutem leben, sie mochten bald sere in eyenen unglauen gevallen syn, umb der groß ruwen die sie hetten. (III 382,17-20)

Überwindung von Trauer und Verzweiflung wird so zu einem Zeichen christlicher Bewährung, so daß die Schilderung dramatischer Klagegebärden hier

⁴⁸⁷III 321,6-8 und III 360,11-14.

⁴⁸⁸Vgl. Fromm, *Lancelot und die Einsiedler*, S. 206f., mit dem Hinweis auf Bernhard von Clairvaux, der alle Formen des weltlichen Rittertums verurteilt, da es jeden Ritter unweigerlich zum “homicida” mache.

keinen Ort mehr hat.⁴⁸⁹ Für das Gralsreich und seinen Repräsentanten Galaad gilt daher das Ideal, welches in der geistlichen Literatur der Zeit entwickelt wird und über die Haltung zum Tod hinaus das Verhalten beeinflusst. Hugo von St. Viktor belegt beispielhaft, wie für die monastische Lebensweise jeder Überschwang der Gestik als lasterhaft gilt; der vollkommenen Mönch zeichnet sich, wie Galaad, durch “modestia” in allen seinen Bewegungen und Gebärden aus.⁴⁹⁰

4.4 Gebärden als Zeichen in der Gralswelt

Auch im Bereich des Grals stehen Figuren immer wieder vor der Aufgabe, Handlungen und Haltungen zu interpretieren, doch gelten für diese Deutung grundsätzlich andere Regeln als in der Welt des Artushofes. Zur Konzeption der ‘Queste’ gehört es etwa, daß über geistliche Lebensformen in weltlichen Bildern gesprochen wird. Mehr als einmal treffen die Artusritter im Zuge der Gralssuche auf Eremiten, die sich als Gottesritter verstehen und ihre geistliche Kleidung als Rüstung deuten.⁴⁹¹ Aber auch in diesem Bereich werden Gebärden als körperliche Haltungen zurückgedrängt in ihrer Bedeutung, denn die Rede von des geistlichen Waffen bleibt bildhafte Sprache, in der zwar Redeformen der höfischen Welt benutzt werden, ohne daß jedoch die mit ihnen assoziierten Rituale der Repräsentation zugleich aufgerufen würden.⁴⁹² Angesichts der neuerlangten Eindeutigkeit, welche die von Gott gesetzten Zeichen in der Welt des

⁴⁸⁹Parzival und Bohort setzten diesen Weg der christlichen Besinnung auf unterschiedliche Weise fort: Parzival zieht sich als Einsiedler aus dem weltlichen Leben zurück, wogegen Bohort noch einmal an den Artushof zurückkehrt. (III 383,1-5)

⁴⁹⁰Schmitt, *La raison des gestes*, S. 204f.

⁴⁹¹Zum Übergang von weltlichem zu geistlichem Rittertum vgl. Ehlert, *Normenkonstitution und Normenwandel im Prosa-Lancelot*, S. 108f. Sie betont mit Recht, daß zwischen beiden Formen des Rittertums Übergänge möglich seien, so daß sie nicht als völlige Gegensätze gesehen werden sollten.

⁴⁹²Freytag, *Mundus fallax*, S. 148-171, dokumentiert, wie der die Artuswelt dominierende Affekt und der bereich der sinnlichen Wahrnehmung mit dem Bösen assoziiert und daher als sündhaft abqualifiziert wird.

Grals erlangen, kann es zwar noch Menschen geben, die diese Zeichen nicht verstehen,⁴⁹³ Zweifel oder Doppeldeutigkeit aber, wie sie in der Welt des Artushofes so charakteristisch waren, haben hier keinen Platz mehr. An die Stelle der interpretierbaren und für den Einzelnen im sozialen Kollektiv verankerten Gebärde tritt daher im Bereich des Grals die Technik der Allegorese, in der die von Gott gesetzten Zeichen deutend ausgelegt werden.⁴⁹⁴ Dies kann mündlich durch einen der zahlreichen Einsiedler geschehen, doch gibt es auch Fälle, in denen in Form eines Briefes diese Exegese schriftlich geliefert wird, wie es den Traditionen der gelehrten Unterweisung entspricht.⁴⁹⁵ Im Gegensatz zur Welt des Artushofes, in der Gebärden mehrdeutig sein können und situationsabhängig für verschiedene Beobachter je nach Standpunkt, Vorverständnis und Wissen auch Verschiedenes bedeuten, haben die allegorischen Deutungen des Gralswelt den Anspruch, geistliche und damit göttliche Wahrheit zu enthüllen. Diese Wahrheit ist in ihrer Vollkommenheit nur spirituell zu erfassen, nicht mehr vermittelt durch körperliche Haltungen und sinnliche Wahrnehmung. Im Gral fallen, wie in der Eucharistie, Zeichen und Bezeichnetes zusammen.⁴⁹⁶

⁴⁹³Speckenbach, Handlungs- und Traumallegorese, S. 224.

⁴⁹⁴Umfassend dazu Speckenbach, Handlungs- und Traumallegorese, S. 219-223; vgl. auch Unzeitig-Herzog, Jungfrauen und Einsiedler, S.121-124.

⁴⁹⁵Vergleichbar ist dies der ikonographischen Technik der Bildinschriften, die auf Spruchbändern oder Rollen schriftlich eine als mündlich zu denkende Erklärung zum Bildinhalt liefern. Zur Bedeutung der schriftlichen Überlieferung von Aventiuren in der 'Mort Artus', mit der auch die Artuswelt "in den Bannkreis gelehrter Geschichts-überlieferung" geholt wird, vgl. Grubmüller, Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Unterricht, S. 43.

⁴⁹⁶Vgl. Rubin, Corpus Christi, S. 139f.

5. Zusammenfassung

Diese Untersuchung hat gezeigt, auf wie vielen verschiedenen Ebenen der ‘Prosa-Lancelot’ vom literarischen Mittel der Gebärdendarstellung Gebrauch macht und wie er es einsetzt, um die zentrale Problematik der Liebe zwischen Lancelot und Ginover in Szene zu setzen.

Gebärden dienen, das läßt sich konstatieren, einerseits dazu, Werte und Normen einer fiktional entworfenen Gesellschaft mit Mitteln zu repräsentieren, die der realen Gesellschaft des späten zwölften Jahrhunderts und damit den Lesern geläufig waren, gleichzeitig aber ihre Verankerung in literarischen Traditionen haben. Hof und höfisches Fest sind der Ort, an dem die Artusgesellschaft ihre Ideale nicht nur propagiert, sondern vor allem im Zeichen und in der Gebärde repräsentiert. Auf diese Weise werden abstrakte Größen, soziale Strukturen und Hierarchien sichtbar gemacht und räumlich inszeniert.

Die Darstellung typischer Szenen des höfischen Zeremoniells dient dabei dazu, Formen normativen Verhaltens als eine Art von Normalität zu etablieren. Gleichzeitig aber haben sie die Funktion, Ausnahmen besonders hervortreten zu lassen. Vor allem Lancelot entwickelt seine Identität gerade im Konflikt mit einer derart gefügten Gesellschaft, denn anders als im zyklischen Artusroman führt sein Weg zwar zunächst auf den Artushof zu, entfernt sich aber immer wieder und löst sich von ihm. Im Verlauf der Romans findet dabei außerdem eine Verschiebung der Normen statt, da das, was im ‘Lancelot propre’ in den Umgangsformen des Artushofes als Ideal erschien, im Zuge der Gralssuche fortschreitend in Frage gestellt wird. Gebärenhaltige Szenen lenken dabei zunehmend den Blick auf solche Normverschiebungen und explizit aufbrechende Normkonflikte.

Von solchen Verschiebungen ist auch das Verständnis von Zeichen betroffen. Während zeremonielle Repräsentation davon lebt, daß sie von allen eindeutig und intuitiv erfaßt werden kann, wird unter dem Einfluß der heimlichen Liebe zwischen Lancelot und Ginover solche Eindeutigkeit der Zeichen unmöglich. So, wie in einer

Umkehrung etablierter Wertvorstellungen die Ehebruchsminne für Lancelot und Ginover gleichzeitig die einzig "rechte" und daher sanktionierte Liebe ist, werden auch die Zeichen der Gebärden mehrdeutig. Dies gilt nicht nur für die nach außen notwendige Verheimlichung, sondern viel stärker noch für die Selbstdarstellung der Liebenden: Minnegebärden entfalten den quasi-religiösen Anspruch dieser Liebe, in der Ginover für Lancelot zur Göttin und Schutzheiligen wird.

Gleichzeitig enthüllen die Gebärden in der Gefahr der Verkennens und Mißverstehens aber auch, wie prekär auch die Verständigung der Liebenden geworden ist. Während im Rahmen des Zeremoniells das Zeichen der Gebärde für sich steht und aus sich selbst spricht, treten im Bereich der Minne Zeichen und Intention immer weiter auseinander. Der Versuch, sich der Gebärde im gesprochenen Wort zu versichern, ist ein Indiz dafür, daß diese Ambiguität von den Protagonisten erkannt wird, bleibt aber letztlich zum Scheitern verurteilt.

Besondere Bedeutung kommt dabei der Art und Weise zu, wie Melancholie in einer Reihe außergewöhnlicher Szenen ins Bild gesetzt wird. In der Figur des melancholisch sinnierenden Königs Artus wird die Konsequenz einer brüchig gewordenen Wertewelt für die sonst um den aktiven König zentrierten Welt der Ritter zum Leitmotiv der Darstellung. Nicht nur Lancelot, sondern auch Artus werden immer wieder in Szenen vorgeführt, in denen die Passivität des in Gedanken Versunkenen die im Text manifesten Zweifel an der Idealität ritterlichen Handelns illustriert. Was von den Figuren im Text so als Störung der höfischen Ordnung wahrgenommen wird, signalisiert für die Leser aus der Perspektive der 'Queste' die Ambivalenz weltlicher Ritterschaft.

Neue Eindeutigkeit ist allein im Bereich des Grals möglich, in dem die Bedeutung der Gebärde zugunsten allegorischer Enthüllung göttlicher Wahrheit zurückgenommen wird. Nicht mehr vom Menschen gesetzte und interpretierte Zeichen, sondern allein göttliche Offenbarung im Symbol, das zugleich real präsent ist, kennzeichnen die Welt des Grals. Auch wenn für die Fortsetzung der Erzählung in der 'Mort Artus' nicht mehr die Werte der Gralsqueste gelten, teilt sie doch auf weite Strecken das Mißtrauen gegen körperliche Zeichen der Gebärde. In einer Welt, die mit

den Figuren Mordred und Morgane durch wissentlichen Betrug geprägt ist, werden bedeutungstragende Gebärden selten, da ihre Manipulierbarkeit offensichtlich geworden ist. Lancelots Verzicht auf Ginover rückt seine Liebe endgültig in den Bereich des spirituellen "desiderium", welches der körperlichen Zeichen nicht mehr bedarf.

Bibliographie

1. Texte

Lancelot. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift Pal. Germ.147 hg. von Reinhold Kluge. Bd.1, Berlin 1948 (DTM 42). Bd. 2, Berlin 1963 (DTM 47). Bd. 3, Berlin 1974 (DTM 63).

The Vulgate Version of the Arthurian Romances. Hg. von H. O. Sommer. 7 Bd. Washington 1908.

Lancelot. Hg. von Alexandre Micha. 6 Bd. Paris / Genf 1978-1980.

Lancelot do Lac. The non-cyclic Old French Prose Romance. Hg. von Elspeth Kennedy. 2 Bd. Oxford 1980.

Bartholomäus Anglicus: De proprietatibus rerum. Buch III und IV. Hg. von R. James Long. Toronto 1971 (Toronto medieval Latin texts. Bd. 9)

Berno von Reichenau: Vita S. Udalrici. Migne PL 142. Paris 1853.

Bernhard von Clairvaux: Liber ad milites templi de laude novae militiae. In: Bernhard von Clairvaux. Opera. Bd. 3. Hg. von Jacques Leclerc und H. R. Rochais. Paris 1963, S. 205-239.

Chrestien de Troyes: Cligÿs. Hg. von Alexandre Micha. Paris 1982.

Chrestien de Troyes: Erec et Enide. Hg. von Mario Roques. Paris 1976.

Chrestien de Troyes: Le Chevalier de la Charette. Hg. von Mario Roques. Paris 1983.

Chrestien de Troyes: Yvain. Hg. von Wendelin Foerster. Halle a. S. 1913.

Giraldus Cambrensis: Itinerarium Kambriae et Descriptio Kambriae. In: Giraldi Kambrensis Opera. Bd. 6. Hg. von James F. Dimock. London 1868 (Rolls Series 21.6)

Gottfried von Straßburg: Tristan. Nach der Ausgabe von Reinhold Bechtstein Hg. von Peter F. Ganz. Wiesbaden 1978.

Hartmann von Aue: Erec. Hg. von Albert Leitzmann, Ludwig Wolff, Christoph Cormeau und Kurt Gärtner. 6. Auflage, Tübingen 1985.

Hartmann von Aue: Iwein. Hg. von G. F. Benecke und Karl Lachmann, neu bearbeitet von Ludwig Wolf. 7. Auflage, Berlin 1968.

Honorius Augustodunensis: Gemma animae. Migne PL 172, Sp. 543-738. Paris 1854.

Hugo von St. Victor: De institutione novitiorum. Migne PL 176, Sp. 925-953. Paris 1880.

Petrus Abelard: Ethica. Hg. von David Luscombe. London 1971.

Wolfram von Eschenbach. Parzival. Hg. von Karl Lachmann. 6. Auflage, Berlin / Leipzig 1926. Nachdruck Berlin 1965.

2. Forschungsliteratur

Ackermann-Arlt, Beate: Das Pferd und seine epische Funktion im mittelhochdeutschen 'Prosa-Lancelot'. Berlin - New York 1990 (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung Bd. 19).

Althoff, Gert: Huld. Überlegungen zu einem Zentralbegriff der mittelalterlichen Herrschaftsordnung. In: Frühmittelalterliche Studien 25 (1991), S. 259-282.

Althoff, Gert: Demonstration und Inszenierung. Spielregeln der Kommunikation in mittelalterlicher Öffentlichkeit. In: Frühmittelalterliche Studien 27 (1993), S. 27-50.

Althoff, Gert: Genugtuung (satisfactio). Zur Eigenart gütlicher Konfliktbeilegung im Mittelalter. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt a. M. 1994, S. 247-265.

Aman, Robert: Der Kampf in Wolframs 'Parzival', Diss. University of Texas 1969

Amira, Karl von.: Die Handgebärde in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels. In: Abhandlungen der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften I. Kl. XXIII. Bd. II. München 1905, S. 163-263.

Andersen, Elizabeth: Brothers and Cousins in the German Prose 'Lancelot'. In: Forum for Modern Languages Studies 26 (1990), S. 144-159.

Angenendt, Arnold: Sühne durch Blut. In: Frühmittelalterliche Studien 18 (1984), S. 437-467.

Angenendt, Arnold: Heilige und Reliquien, Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1994.

Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. München / Wien 1980.

Barasch, Moshe: Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. New York 1976.

Bertau, Karl: Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte der höfischen Epik um 1200, München 1983.

Blank, Walter: Zu den Schwierigkeiten der Lancelot-Rezeption in Deutschland. In: Chrétien de Troyes and the German Middle Ages, hg. von Martin H. Jones und Roy Wiseby. Cambridge / London 1993 (Arthurian Studies 26), S. 121-136.

Bloomfield, Morton: The Seven Deadly Sins. An introduction to the history of a religious concept, with special reference to Medieval English Literature. Michigan 1952.

Bode, Friedrich: Die Kampfesschilderungen in den mittelhochdeutschen Epen, Diss. Greifswald 1909.

Bogdanow, Fanni: The 'double spirit' of the Prose 'Lancelot'. In: Courtly Romance. A Collection of Essays. Hg. von Guy M. Mermier. Detroit 1984 (Medieval and Renaissance Monograph Series), S.1-22.

Bolhöfer, Walther: Gruß und Abschied in Ahd. und Mhd. Zeit. Diss. Göttingen 1912.

Bruce, J. D.: The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300. 2 Bd. Göttingen 1928. (Nachdruck Gloucester/ Mass. 1958).

Brüggen, Elke: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989.

Brugger-Hackett, Silvia: Merlin in der europäischen Literatur des Mittelalters. Stuttgart 1991.

Brummer, Rudolf: Die erzählende Prosadichtung in den romanischen Literaturen des XIII. Jahrhunderts. Berlin 1948.

Bumke, Joachim: Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligsbegriff der ausgehenden Blütezeit. Heidelberg 1959.

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bd. München 1986.

Bumle, Joachim: Höfische Körper - Höfische Kultur. In: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt a. M. 1994, S. 67-102.

Burrows, J. A.: The Canterbury Tales I: Romance. In: The Cambridge Companion to Chaucer. Hg. von Piero Boitani und Jill Mann. Cambridge 1986, S. 143-159.

Buschinger, Danielle: Zum Verhältnis des deutschen Prosa-Lancelot zur altfranzösischen Vorlage. In: Wolfram-Studien 9 (1986), S. 46-89.

Cormeau, Christoph: 'Joie de la curt.' Bedeutungssetzung und ethische Erkenntnis. In: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978. Hg. von Walter Haug. Stuttgart 1979, S. 194-205.

Curschmann, Michael: Images of Tristan. In: Gottfried von Strassburg and the Medieval Tristan Legend. Hg. von Roy Wisbey und Adrian Stevens. London 1990, S. 1-18.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948.

Dronke, Peter: Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150. Oxford 1970.

Duby, Georges: A History of Private Life. Revelations of the Medieval World. Bd.2. Cambridge / Mass. 1987.

Dufournet, Jean: Approches du Lancelot en prose. Paris 1984.

Ehlert, Trude: Normenkonstituierung und Normenwandel im Prosa-Lancelot. In: Wolfram-Studien 9 (1986), S. 102-118.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt 1976.

Ertzdorff, Xenia von: Tristan und Lancelot. Zur Problematik der Liebe in den höfischen Romanen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 33 (1983), S. 21-52.

Ertzdorff, Xenia von: Liebe - Ehe - Ehebruch und der Untergang des Artusreichs im 'Prosa-Lancelot'. In: Liebe, Ehe, Ehebruch in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Xenja von Ertzdorff und Marianne Wynn. Gießen 1984 (Beiträge zur deutschen Philologie Bd. 58), S. 99-110.

Flasch, Kurt: Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin bis Machiavelli. Stuttgart 1986.

Flint, Valerie: The Rise of Magic in Early Medieval Europe. Oxford 1991.

Frappier, Jean: Plaidoyer pour l' "Architecte", contre une opinion d'Albert Pauphilet sur le Lancelot en prose. In: Romance Philology 8 (1954), S. 27-33.

Freytag, Helmut: Höfische Freundschaft und geistliche 'amicitia' im Prosa-Lancelot'. In: Wolfram-Studien 9 (1986), S. 195-212.

Freytag, Wiebke: 'Mundus fallax'. Affekt und Recth oder exemplarisches Erzählen im Prosa-Lancelot. In: Wolfram-Studien 9 (1986), S. 134-194.

Fromm, Hans: Zur Karrenritter-Episode im Prosa-Lancelot. Struktur und Geschichte. In: *Medium aevum deutsch*. Festschrift für Kurt Ruh zum 65. Geburtstag. Hg. von Dieter Huschenbett u.a. Tübingen 1979, S. 67-97.

Fromm, Hans: Lancelot und die Einsiedler. In: *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*. Hg. von Klaus Grubmüller, Ruth Schmidt-Wiegand und Klaus Speckenbach. München 1984 (MMS 51), S. 198-209.

Gaier, Claude: *Les Armes*. Turnhout 1979 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental. Fasc. 34).

Green, Dennis Howard: *The art of recognition in Wolfram's Parzival*. Cambridge 1982.

Grubmüller, Klaus: Klaus Grubmüller, "ir unwarheit warbaeren". Über den Beitrag des Gottesurteils zur Sinnkonstitution in Gotfrids 'Tristan'. In: *Philologie als Kulturwissenschaft*. Festschrift für Karl Stackmann. Hg. von Ludger Grenzmann, Göttingen 1987, S. 149-163.

Grubmüller, Klaus: Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Unterricht. Zur Entfaltung ihrer Interferenz in der Literatur des Mittelalters. In: *Der Deutschunterricht* 41 (1989), S. 4-54.

Grubmüller, Klaus. Der Artusroman und sein König. Beobachtungen zur Artusfigur am Beispiel von Ginovers Entführung. In: *Positionen des Romans im späten Mittelalter*. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), S. 1-20.

Gürttler, Karin: 'Küenec Artus der guote'. Das Artusbild der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Bonn 1976 (Studien zur Germanistik, Romanistik und Komparatistik Bd. 52).

Habicht, Werner: *Die Gebärde in englischen Dichtungen des Mittelalters*. München 1959 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Abhandlungen N.F. 46).

Hahn, Ingrid: Zur Theorie der Personenerkenntnis in der deutschen Literatur des 12. Bis 14. Jahrhunderts. In: *PBB* 99 (1977), S. 395-444.

Harms, Wolfgang: *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300*. München 1963 (Medium Aevum Bd. 1).

Harvey, Ruth: *Moriz von Craϕn and the Chivalric World*. Oxford 1961.

Haug, Walter: 'Das Land, von welchem niemand wiederkehrt': Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétien's 'Chevalier de la Charette', im 'Lanzelet' Ulrichs von Zatzikhofen und im 'Lancelot'-Prosaroman. Tübingen 1978.

Haupt, Barbara: *Das Fest in der Dichtung. Untersuchungen zur historischen Semantik eines literarischen Motivs in der mittelhochdeutschen Epik*. Düsseldorf 1989.

Hausen, Wilhelm: Die Kampffessschilderungen bei Hartmann von Aue und Wirnt von Grafenberg, Diss. Halle 1885.

Hayes, Frederic: Gestures. A Working Bibliography. In: Southern Folklore Quarterly XXI (1957), S. 218-317.

Heinzle, Joachim: Zur Stellung des Prosa-Lancelot in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts. In: Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie. Hg. von Friedrich Wolfzettel. Gießen 1984 (Beiträge zur deutschen Philologie Bd. 57), S. 104-113.

Hirschberg, Dagmar: Die Ohnmacht des Helden. Zur Konzeption des Protagonisten im 'Prosa-Lancelot'. In: Wolfram-Studien 9 (1986), S. 242-266.

Hitze, Renate: Studien zu Sprache und Stil der Kampfbeschreibungen in den deutschen Chanson de geste. Genf / Paris 1965 (Diss. Köln 1965).

Holzhauer, Helmut: Der gerichtliche Zweikampf. In: Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Festschrift Ruth Schmidt-Wiegand zum 65. Geburtstag. Hg. von Karl Hauck u.a. Berlin / New York 1986, S. 263-283.

Huber, Christoph: Gottfried von Straßburg. Tristan und Isolde. Eine Einführung. München / Zürich 1986.

Huber, Christoph: Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerclaere, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl. Zürich / München 1988 (MTU 89).

Huber, Christoph: Von der 'Grals-Queste' zum 'Tod des Königs Artus'. Zum Einheitsproblem des 'Prosa-Lancelot'. In: Positionen des Romans im späten Mittelalter. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), S. 21-38.

Hüpper-Dröge, Dagmar: Der gerichtliche Zweikampf im Spiegel der Bezeichnungen für "Kampf", "Kämpfer", "Waffen". In: Frühmittelalterliche Studien 18 (1984), S. 607-667.

Hüpper, Dagmar: Sikihelm chaisurlih und chunichelm. Ahd. Glossen zu dem Helm als Herrschaftszeichen, In: Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Festschrift Ruth Schmidt-Wiegand zum 65. Geburtstag. Hg. von Karl Hauck u.a. Berlin / New York 1986, S. 284-304.

Hur, Tschang-Un: Die Darstellung der grossen Schlacht in der deutschen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts, Diss. München 1979.

Jaeger, Stephen: The Envy of Angels: Cathedral Schools and Social Ideas in Medieval Europe, 950-1200. Philadelphia 1994.

Jarecki, Walter: *Signa loquendi. Die cluniazensischen Signa-Listen*, Baden-Baden 1981 (Saecula spiritualia Bd. 4).

Jefferson, Lisa: *Oaths, Vows and Promises in the first Part of the French Prose Lancelot*. Bern u.a. 1993 (European University Studies, Ser. XIII, Vol. 181).

Karnein, A.: *Auf der Suche nach einem Autor. Andreas, Verfasser von 'De amore'*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 29 (1978), S. 1-20.

Keinästo, Kari: *Studien zur Infinitivkonstruktion im mittelhochdeutschen Prosa-Lancelot*. Frankfurt / Bern / New York 1986 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Reihe B: Untersuchungen. Bd. 30).

Keinästo, Kari: *Zur Infinitivkonstruktionen und Übersetzungsgeschichten im mittelhochdeutschen Prosa-Lancelot*. In: *Wolfram-Studien* 9 (1986), S. 90-101.

Kennedy, Elspeth: *The two versions of the False Guinevere Episode in the Old French Prose-Lancelot*. In: *Romania* 77 (1956), S. 94-104.

Kennedy, Elspeth: *Social and political ideas in the French Prose-Lancelot*. In: *Medium Aevum* 26 (1957), S. 90-106.

Kennedy, Elspeth: *King Arthur in the First Part of the Prose Lancelot*. In: *Mediaeval Miscellany presented to Eugene Vinaver*. Manchester 1965, S. 186-195.

Kennedy, Elspeth: *Le rôle d'Yvain et Gauvain dans le 'Lancelot en prose' (version non-cyclique)*. In: *Lancelot - Yvain - Gauvain*. Paris 1984, S. 19-27.

Kennedy, Elspeth: *Lancelot and the Grail. A Study of the Prose-Lancelot*. Oxford 1986.

Kennedy, Elspeth: *Lancelot und Perceval: Zwei junge unbekannte Helden*. In: *Wolfram-Studien* 9 (1986), S. 228-241.

Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy*. London 1964.

Knapp, Fritz Peter: *Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters*. Heidelberg 1979.

Knapp, Fritz Peter: *Chevalier errant und fin'amor. Das Ritterideal des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich und im deutschsprachigen Südosten, Studien zum 'Lancelot en prose', zum 'Moriz von Craϕn', zur 'Krone' Heinrichs von dem Türlin, zu Werken des Strickers und zum 'Frauendienst' Ulrichs von Lichtenstein*, Passau 1986 (Schriften der Universität Passau, Reihe Geisteswissenschaften, Bd.8).

Koch, Horst: *Studien zur epischen Struktur des Lancelot-Prosaromans*. Diss. Köln 1965.

Köhler, Erich: Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Gralsdichtungen. Tübingen, 2. Auflage 1970.

Krawutschke, Peter W.: Liebe, Ehe und Familie im deutschen 'Prosa-Lancelot'. Bern / Frankfurt / Las Vegas 1978.

Kuhn, Hugo: Erec. In: Hugo Kuhn. Liebe und Gesellschaft. Kleinere Schriften. Bd. 3. Stuttgart 1980, S. 133-151.

Kuhn, Hugo: Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur. In: Hugo Kuhn. Liebe und Gesellschaft. Kleinere Schriften. Bd. 3. Stuttgart 1980, S. 12-35.

Künßberg, Eberhard Freiherr von: Schwurgebärde und Schwurfingerdeutung. Freiburg 1941 (Das Rechtswahrzeichen. Beiträge zur Rechtsgeschichte und rechtlichen Volkskunde. Bd. 4).

Le Goff, Jacques: Les gestes symboliques dans la vie sociale. Les gestes de la vassalité. In: simboli e simbologia nell'alto medioevo. Bd. 2. Spoleto 1976, S. 679-779.

Leicher, Richard: Die Totenklage in der deutschen Epik von der ältesten Zeit bis zur Nibelungenklage. Breslau 1927.

Lommatzsch, Erich: Darstellung von Schmerz und Trauer in der altfranzösischen Literatur. In: Zeitschrift für romanische Philologie 43 (1923), S. 20-67.

Lot, Ferdinand: Etude sur le Lancelot en prose. Paris 1954.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M. 1984.

Mahr, August: Formen und Formeln der Begrüßung in England von der normannischen Eroberung bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Frankfurt 1911.

Maierú, Alfonso: Signum dans la culture médiévale. In: Sprache und Erkenntnis im Mittelalter. Hg. von J. P. Beckmann u.a. Berlin / New York 1981 (Miscellanea Medievalia 13/1), S. 51-71.

Marquardt, Rosemarie: Das höfische Fest im Spiegel der mittelhochdeutschen Dichtung. Göttingen 1985 (GAG 449).

Maurer, Friedrich: Leid. Studien zur Bedeutungs- und Geistesgeschichte. Bern / München 1951.

Mayer, Cornelius Petrus: Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus. Würzburg 1969.

Ménard, Philippe: Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250). Genf 1969.

Micha, Alexandre: Etudes sur le Lancelot en prose I: Les épisodes du voyage en Sorelois et de la Fausse Guenièvre. In: Romania 76 (1955), S. 334-341.

Micha, Alexandre: Etudes sur le Lancelot en prose II: L'esprit du Lancelot-Graal. In: Romania 82 (1961), S. 357-378.

Micha, Alexandre: Sur la composition du Lancelot en prose. In: De la chanson de geste au roman. Etudes de la littérature médiévale. Genf 1976, S. 233-241.

Mittler, Erich: Das Recht in Heinrich Wittenwilers 'Ring'. Freiburg 1967.

Moos, Peter von: Consolatio. Studien zur mittelalterlichen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer. 3 Bd. München 1971/1972 (MMS 3).

Neumann, Gerhard: Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965.

Neumann, Wilhelm: Die Totenklage in der erzählenden deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts. Emsdetten 1933 (Diss. Münster 1933).

Nitschke, August: Bewegungen in Mittelalter und Renaissance. Kämpfe, Spiele, Tänze, Zeremonielle und Umgangsformen. Köln 1987.

Ohly, Friedrich: Die Suche in Dichtungen des Mittelalters. In: ZfdA 94 (1965), S. 171-185.

Ohly, Friedrich: Zum Dichtungsschluß 'Tu autem, domine, miserere nobis'. In: Dvjs 47 (1973), S. 135-153.

Ohly, Friedrich: Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld. Opladen 1976.

Ohly, Friedrich: "Desperatio" und "praesumptio". Zur theologischen Verzweiflung und Vermessenheit. In: Festgabe für Otto Höfler. Hg. von Helmut Birkhan. Wien 1976 (Philologica Germanica 3).

Ohly, Friedrich: Geistige Süße bei Otfried. In: Friedrich Ohly. Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, S. 93-127.

Ohly, Friedrich: Missetriuwe "desperatio". Mhd. Wörter für die theologische Verzweiflung, in: ZfdPh 110 (1991), S. 321-336

Ohm, Thomas: Die Gebetsgebärden der Völker und des Christentums. Leiden 1948.

Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig 1923.

Pauphilet, Albert: Sur la composition du 'Lancelot-Graal'. In: Albert Pauphilet. Le Legs du Moyen Âge. Etudes de littérature médiévale. Melun 1950, S. 212-217.

Raudszus, Gabriele: Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters. Hildesheim / Zürich / New York 1985.

Ries, Sybille: Erkennen und Verkennen in Gottfrieds 'Tristan' mit besonderer Berücksichtigung der Isold-Weißhandepisode, in: ZfdA 109 (1980), S. 316-336.

Roeder, Anke: Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeier - Osterspiele. München 1974 (MTU 49).

Rolf, Hans: Der Tod in mittelalterlichen Dichtungen. Untersuchungen zum St. Trudperter Hohenlied und zu Gottfrieds von Straßburg 'Tristan und Isolde'. München 1974.

Roos, Renate: Begrüßung, Abschied, Mahlzeit. Studien zur Darstellung höfischer Lebensweise in Werken der Zeit von 1150-1320. Diss. Bonn 1975.

Ruberg, Uwe: Die Suche im Prose-Lancelot. In: ZfdA 92 (1963), S. 122-157.

Ruberg, Uwe: Raum und Zeit im Prosa-Lancelot. München 1965 (Medium Aevum Bd. 9)

Ruberg, Uwe: "Wörtlich verstandene" und "realisierte" Metaphern in deutscher erzählender Dichtung von Veldeke bis Wickram. In: "Sagen mit Sinne". Festschrift für Marie-Louise Dittreich zum 65. Geburtstag. Hg. Von Hans Rücker und Karl Otto Seidel. Göttingen 1976 (GAG 180), S. 205-546.

Ruberg, Uwe: Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters. München 1978 (MMS 32).

Ruberg, Uwe: Artikel 'Lancelot'. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hg. von Kurt Ruh. S. Auflage. Bd. 5. Berlin 1984, Sp. 530-546.

Rubin, Miri: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge 1991.

Ruh, Kurt: Lancelot. In: DvJS 33 (1959), S. 269-282. Neudruck mit ergänztem Literaturverzeichnis in: Der arturische Roman. Hg. von Kurt Wais. Darmstadt 1970. S. 237-255.

Ruh, Kurt: Der Gralsheld in der 'Queste des Saint Graal'. In: Wolfram-Studien 1 (1970), S. 240-263.

Ruh, Kurt: Lancelot. Wandlungen einer ritterlichen Idealgestalt. Marburg 1982 (Marburger Universitätsreden. Bd. 2).

Saenger, Paul: Silent Reading. Its Impact on late Medieval Script and Society. In: Viator 13 (1982) S. 367-414.

Schäfer-Maulbetsch, R. B.: Studien zur Entwicklung des mittelhochdeutschen Epos: Die Kampfschilderung in 'Kaiserchronik', 'Rolandslied', 'Alexanderlied', 'Eneide', 'Liet von Troye' und 'Willehalm', 2 Bd., Göttingen 1972.

Schleusener-Eichholz, Gudrun: Das Auge im Mittelalter 2 Bd. München 1985 (MMS 35).

Schmidt, Paul-Gerhardt: Ars loquendi und ars tacendi. In: Zur monastischen Zeichensprache des Mittelalters, Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 4 (1981), S. 13-19.

Schmid, Elisabeth: Familiengeschichten und Heilsmythologie in den französischen und deutschen Gralsromanen des 12. und 13. Jahrhunderts. Tübingen 1986 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 211).

Schmidt-Wiegand, Kriemhilds Rache. Zu Funktion und Wirkung des Rechts im Nibelungenlied. In: Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters. Hg. von Norbert Kamp und Joachim Wollasch. Berlin / New York 1982, S. 372-387.

Schmitt, Jean-Claude: La raison des gestes dans l'Occident médiéval. Paris. 1990.

Schmitt, Jean-Claude: The rationale of gestures in the West: third to thirteenth centuries. In: A Cultural History of Gestures. Hg. von John Bremmer und H. Roodenburg. Cambridge 1991.

Schmitt, Jean-Claude: Le faire et le dire. Vers une anthropologie des gestes iconiques

Schmolke-Hasselmann, Beate: Der Ritter mit dem Herz aus Holz. Zur Gestaltung des Bösen in den Lancelotromanen. In: Artustrittertum im deutschen Spätmittelalter. Ethos und Ideologie. Hg. von Friedrich Wolfzettel. Gießen 1984 (Beiträge zur deutschen Philologie. Bd. 57), S. 177-184.

Schnell, Rüdiger: Causa amoris, Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern / München 1985 (Bibliotheca Germanica Bd. 27).

Schreiner, Klaus: 'Er küsse mich mit dem Kuß seines Mundes,' (Osculetur me osculo oris sui, Cant. 1,1). Metaphorik, kommunikative und herrschaftliche Funktionen einer symbolischen Handlung. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 89-106.

Schröder, Edward: Der deutsche lancelet in prosa, ein werk aus dem anfang des 13. jahrhunderts. In: ZfdA 60 (1932), S. 148-151.

Schubert, Martin J.: Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nicht-sprachlichen Äußerungen in mittelhochdeutscher Epik: Roalndslied, Eneasroman, Tristan. Köln 1991.

Sittl, Claus: Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890.

Speckenbach, Klaus: Handlungs- und Traumallegorese in der 'Gral-Queste'. In: Formen und Funktionen der Allegorie. Hg. von Walther Haug. Stuttgart 1979, S. 219-242.

Speckenbach, Klaus: L'attente de la fin du monde dans le cycle du 'Lancelot-Graal'. Traité sur l'influence de Joachim de Fiore sur le roman en prose. In: Lancelot. Actes du colloque d'Amiens des 14 et 15 janvier 1984 B Amien. Göppingen 1984 (GAG 415), S. 213-224.

Speckenbach, Klaus: Endzeiterwartung im 'Lancelot-Gral-Zyklus'. Zur Problematik des Joachitischen Einflusses auf den Prosaroman. In: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Klaus Grubmüller, Ruth Schmidt-Wiegand und Klaus Speckenbach. München 1984 (MMS 51), S. 210-225.

Speckenbach, Klaus: Die Galahot-Träume im Prosa-Lancelot und ihre Rolle bei der Zyklusbildung. In: Wolfram-Studien 9 (1986), S. 119-133.

Speckenbach, Klaus: Lancelots Einkehr am Artushof zwischen Mißlingen und Erfolg. In: ZfdA 122 (1993), S. 181-201.

Steer, Georg: Der Heidelberger 'Prosa-Lancelot'-Codex Pal. Germ 147. In: Wolfram-Studien 9 (1986), S.10-16.

Steinhoff, Hans-Hugo: Zur Entstehungsgeschichte des deutschen Prosa-Lancelot. In: Probleme mittelalterlicher Überlieferung. Marburger Colloquium 1969. Hg. von Peter F. Ganz und Werner Schröder. Berlin 1968, S. 81-95.

Steinhoff, Hans-Hugo: Zum Münchener Lancelot-Fragment. In: Wolfram-Studien 2 (1973), S. 254-258.

Steinhoff, Hans-Hugo: Artusritter und Gralsheld: Zur Bewertung des höfischen Rittertums im 'Prosa-Lancelot'. In: The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values. Hg. von Harald Scholler, Tübingen 1977, S.271-289.

Stoehr, M. L. P.: The War in Flanders. Themes and Structures of an Episode in the Prose-Lancelot. Diss. Michigan 1978.

Stroebe, Klara: Altgermanische Grußformen. In: PBB 37 (1912), S. 173-212.

Suntrup, Rudolf: Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts. München 1978 (MMS 37).

Tilvis, Pentti: Mittelniederländisches im Prosa-Lancelot? In: Neuphilologische Mitteilungen 52 (1951), S. 195-205.

Tilvis, Pentti: Prosa-Lancelot-Studien I und II. Suomalaisou Tiedeakatemia tuimituksia. Sarja B 110. Helsinki 1957.

Tilvis, Pentti: Ist der mittelhochdeutsche Prosa-Lancelot II (= P II) direkt aus dem Altfranzösischen übersetzt? In: Neuphilologische Mitteilungen 73 (1972), S. 629-641.

Umiker-Sebeok, Jean, Sebeok, Thomas: Monastic Sign Languages, Berlin 1987.
 Unzeitig-Herzog, Monika: Jungfrauen und Einsiedler. Studien zur Organisation der Aventiurewelt im 'Prosalancelot'. Heidelberg 1990.

Utz, Peter: Lancelot und Parzival. Zur Klosterepisode im 'Karrenritter' des mittelhochdeutschen Prosa-Lancelot. In: PBB (Tübingen) 101 (1979), S. 369-384.

Vinaver, Eugene: The Rise of Romance. Oxford 1971.

Voß, Rudolf: Der Prosa-Lancelot. Eine strukturanalytische und strukturvergleichende Studie auf der Grundlage des deutschen Textes. Meisenheim am Glan 1970.

Waddell, Christopher: The Reform of Liturgy from a Renaissance Perspective. In: Renaissance and Renewal in the Twelfth Century. Hg. von R. Benson und Giles Constable, unter Mitarbeit von C. Lanham. Oxford 1982, S. 88-109.

Watanabe-O'Kelly, Helen: Melancholie und die melancholische Landschaft. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts. Bern 1978.

Wehrli, Max: Iweins Erwachen, in: Wehrli, Max: Formen mittelalterlicher Erzählung. Zürich 1969, S. 177-193.

Wehrli, Max: Strukturen des mittelalterlichen Romans. Interpretationsprobleme. In: Wehrli, Max: Formen mittelalterlicher Erzählung. Zürich 1969, S. 25-50.

Wehrli, Max: Geschichte der deutschen Literatur. Vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1980.

Wehrli, Max: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. Stuttgart 1984.

Welz, Dieter: Poetry and Truth. On two Episodes of the medieval Prose-Lancelot. In: Euphorion 73 (1979), S. 121-131.

Wenzel, Horst: Öffentlichkeit und Heimlichkeit in Gottfrieds 'Tristan'. In: ZfdPh 107 (1988), S. 335-361.

Wenzel, Horst: Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdarstellung Walthers von der Vogelweide. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 8 (1983), S. 1-34.

Wenzel, Horst: Melancholie und Inspiration. Walther von der Vogelweide L. 8,4ff. Zur Entwicklung des europäischen Dichterbildes. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1989, S. 133-153.

Wenzel, Horst: Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hg. von

Horst Wenzel und Hedda Ragotzky. Tübingen 1990, S. 171-208.

Wenzel, Siegfried: *The Sin of Sloth. Acedia in medieval thought and literature.* Chapel Hill 1967.

Wessel, Franziska: *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg 'Tristan und Isolde'.* München 1984 (MMS 54).

Wimmer, E.: *Maria im Leid. Die Mater dolorosa insbesondere in der deutschen Literatur und Frömmigkeit des Mittelalters.* Diss. Würzburg 1968.

Wisbey, Roy: *The Renovatio Amoris in Gottfried's 'Tristan'.* In: *London German Studies* 1 (1980), S. 1-66.

Wolf, Alois: *Die 'Adaptation courtoise'.* Kritische Anmerkungen zu einem neuen Dogma. In: *Germanisch-Romanische Monatsschriften* 27 (1977), S. 257-283.

Zappert, Georg: *Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Förderungs-Momente des Rührenden im Romantischen.* In: *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien. Phil.-Hist. Kl. Bd. 5* (1854), S. 73-136.

Zons, Franz Bernhard: *Von der Auffassung der Gebärde in der mittelhochdeutschen Epik. Studie über drei Hauptarten mittelhochdeutscher Gebärdendarstellung.* Diss. Münster 1933.

