

8
und 6

Zeitschrift für Germanistik

Jahresinhaltsverzeichnis

Neue Folge XIX – 2009

UNIVERSITÄT Tübingen
Herbstsemester 2009/10

III
2
Zei 57

990/2

KLAUS RIDDER

Stigma und Charisma: Lancelot als Leitfigur im mittelhochdeutschen Prosaroman

I. Literarische Leitfiguren. Die Literaturwissenschaft ist an der aktuellen Forschung über religiösen und politischen Personenkult, über Erscheinungsformen des massenmedialen Starkults oder über Ikonisierungsprozesse in den elektronischen Bildmedien kaum beteiligt. Zu diesen Phänomenen gibt es inzwischen eine umfassende Forschungsliteratur aus unterschiedlichen Disziplinen; Leitakzente setzt in vielem die Medienwissenschaft.¹ Nun handelt es sich bei den genannten Themenfeldern nicht um genuin literaturwissenschaftliche Arbeitsbereiche; ebenso richtig ist jedoch, dass sich z. B. Formen des Personenkults vor der Folie der in ihnen *wirksamen* kulturellen und literarischen Traditionen besser verstehen lassen. Die Literaturgeschichte hat sich erst ganz vereinzelt solchen Zusammenhängen zugewandt, etwa Hans Ulrich Gumbrecht, der eine Linie von mittelalterlichen Heiligen zu den Fußball-Stars unserer Tage zu ziehen versuchte.²

Die grundsätzliche Frage danach, was eine literarische Figur zu einer Leitfigur macht, ist bisher wenig untersucht. In literaturwissenschaftlichen Arbeiten finden sich z. B. viele Beobachtungen zu Inszenierungstechniken von Protagonisten.³ Ob sich die Strategien der Formierung von Leitfiguren von denen anderer literarischer Figuren signifikant unterscheiden, lässt sich jedoch bisher kaum beantworten. Hans Robert Jauf hat Typen der Identifikation des Rezipienten mit literarischen Helden herausgearbeitet.⁴ Sind Figuren, mit denen sich Leser besonders identifizieren, aber schon identisch mit literari-

- 1 Vgl. z. B. Gottfried Korff: Politischer ‚Heiligenkult‘ im 19. und 20. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Volkskunde. Halbjahresschrift der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde 71 (1975), S. 202–220; Werner Faulstich, Helmut Korte (Hrsg.): Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung, München 1997; Kathrin Fahlenbach, Reinhold Viehoff: Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung in der Bilder der Geschichte. In: M. Beuthner, J. Buttler, S. Fröhlich, I. Neverla, S. A. Weichert (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder. Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 42–59.
- 2 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie. In: C. Cormeau (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 37–84.
- 3 Fotis Jannidis hat erste Bausteine einer Theorie der literarischen Figur als Teilkomplex der Narratologie vorgelegt (Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin 2004).
- 4 Vgl. Hans-Robert Jauf: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung, München 1977, S. 212–258. Je nach Inszenierung des Helden unterscheidet Jauf fünf Identifikationsweisen, von denen im Rahmen der folgenden Überlegungen nur die admirative und die sympathetische von Bedeutung sind: Bewundernde Identifikation stellt sich bei Rezipienten gegenüber einer vollkommen scheinenden Figur ein, etwa einem Helden oder einem Heiligen. Ein leidender und gebrochener Held dagegen erlaubt es dem Rezipienten, sich in ihn einzufühlen, sich mit ihm zu identifizieren. Jauf sieht in diesen Typen der Identifikation mit dem literarischen Helden offenbar universelle Muster der Kommunikation. Fraglich ist jedoch, ob hier historische Differenzierungen notwendig sind, wenn man etwa daran denkt, dass den hinter den Identifikationstypen stehenden Emotionen (Bewunderung, Mitleid u. a.) historisch durchaus unterschiedliche auslösende Anlässe und Ausdrucksformen zugeordnet werden können; Kritik am Identifikationstyp *Bewunderung* übt Gumbrecht (wie Anm. 2), S. 49.

schen Leitfiguren? Werner Wunderlich spricht von literarischen Symbolfiguren und versteht darunter Verkörperungen von abstrakten Sinnbezügen.⁵ Zum einen trifft dies fast jede ästhetisch anspruchsvoll entworfene literarische Figur, zum anderen bietet dieses Konzept kaum Kategorien, um in der Abfolge von wechselnden Sinnzuweisungen die Spannung zwischen variablen und konstanten Elementen einer Figur zu fassen. Michael Neumann sieht in der Beschäftigung mit „Schlüssfiguren der kollektiven Imagination“ einen Weg zur Rekonstruktion menschlicher Erfahrungen. Eine Figur wird zur Schlüssfigur der Imagination, indem „sie in besonderem Maße Hoffnungen, Wünsche, Ängste oder Konflikte“ von Menschen einer Region oder gar einer Epoche bündelt. Neumanns Konzept soll in erster Linie „Zugänge zu geschichtswissenschaftlichen Fragestellungen eröffnen“,⁶ die Besonderheit ästhetischer Entwürfe kommt nur am Rande in den Blick.⁷

Ich möchte im Folgenden einen Typus von Leitfigur – den Charismatiker – und einen Modus der Konstitution einer Leitfigur – das Umschlagen von Stigma in Charisma – in den Mittelpunkt stellen, der sowohl in historischen als auch gegenwärtigen, in realen und in fiktiven Zusammenhängen begegnet.⁸ Um diesen Typus zu umreißen, gehe ich von vier Gesichtspunkten aus und leite daraus Analyseschritte ab:

1. *Charismatisierung:* Leitfigur ist eine literarische Figur zunächst im Erzählkontext eines fiktionalen Werkes. Das personhafte Element und das Handeln einer Leitfigur sind so gestaltet, dass man ihre sozialen Stigmata positiviert und ihr Charisma zuerkennt. Charisma wird nicht primär als ontologische Eigenschaft verstanden, sondern als soziales Handeln herausragender Personen, das sich in dramatischen Formen verwirklicht.

- 5 Vgl. Werner Wunderlich: Einleitung. Zu Tradition und Typologie literarischer Symbolfiguren. In: Ders. (Hrsg.): Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Švejk. Beiträge zu Tradition und Wandel, Festschrift deutscher Literatur, Bern, Stuttgart 1989, S. 7–15.
- 6 Michael Neumann: Einleitung zu Mythen Europas. In: A. Hartmann, M. Neumann (Hrsg.): Mythen Europas. Schlüssfiguren der Imagination, Bd. 1: Antike, S. 7–26, hier S. 11, 15.
- 7 Eingeschränkt gilt dies auch für Bernd Englers und Isabelle Klaibers Verständnis von kulturellen Leitfiguren, die in einer bestimmten gesellschaftlichen Situationen als Projektionsfläche von kulturellen Zielvorgaben und Wertvorstellungen dienen; vgl. dies.: Kulturelle Leitfiguren. Prozesse und Strategien ihrer Funktionalisierung. In: Dies. (Hrsg.): Kulturelle Leitfiguren – Figurationen und Refigurationen, Berlin 2007, S. 9–28, hier S. 16.
- 8 Zum Verhältnis von Charisma und mittelalterlicher Literatur vgl. die Überlegungen von C. Stephen Jaeger in seiner Einleitung zu: The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe 950–1200, Philadelphia 1994, S. 1–17; vgl. ders.: Charismatic Body – Charismatic Text. In: Exemplaria. A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies 9 (1997), H. 1, S. 117–137. Jaeger geht hier von einer Umbruchssituation im europäischen Mittelalter zwischen dem 11. und 12. Jh. aus. Der Körper, seiner Meinung nach das Zentrum einer charismatischen Kultur, werde im 12. Jh. durch Symbole ersetzt. Dadurch setze ein Prozess ein, welcher die Symbole selbst charismatisiert. Jaeger entnimmt diese Begrifflichkeiten dem offenkundigsten Beispiel eines solchen Prozesses: der eucharistischen Vorstellung von Leib und Blut Christi im Zeichen von Brot und Wein. „[A] rising intellectual culture came to terms with a fading charismatic culture“ (S. 126). So werde im Laufe dieser Entwicklung auch die Kunst charismatisiert. Die Voraussetzung für diesen Prozess bestehe jedoch darin, dass die eigentlich charismatische Kultur zugrunde geht. „Charismatic cultures never have a cult of the artist“ (S. 129). Der menschliche Körper stelle bis dahin mit all seinen Attributen (Anmut, Charme, Sinnlichkeit, Schönheit, Autorität) das einzig Kunstvolle und Künstlerische dar. Diese Bedeutung werde ihm nun aberkannt und auf den rein intellektuellen Kontext übertragen. – Zur Darstellung von Charisma in der Literatur der Moderne vgl. z. B. Russell A. Berman: The rise of the modern German novel. Crisis and charisma, Cambridge, London 1986; Daniel Brantley: Charisma in Literature. An Examination of Fictional Charismatic Leadership. In: West Georgia College Review 14 (1982), S. 16–24.

2. *Nachfolgehändeln*: Die Figur wird zum Ausgangspunkt kollektivdynamischer gesellschaftlicher Prozesse, d. h. sie setzt in besonderer Weise Emotionen frei und gewinnt normbildende Kraft.

3. *Entcharismatisierung*: Auch gegenläufigen Prozessen des Verfalls von Charisma ist Beachtung zu schenken. Neben der Entcharismatisierung durch Veralltäglichsung (im Sinne von Max Weber) ist auch das Zurückschlagen von charismatischer Wirkung in stigmatisiertes Verhalten als Folge von gesellschaftlich-kulturellen Verschiebungen zu analysieren.

4. *Reinszenierung*: In literarischen Werken und auch in anderen ästhetischen Medien wird eine Leitfigur über einen längeren Zeitraum reinszeniert. Der Weg über die Identifikation mit der literarischen Figur ermöglicht die Identifikation des Rezipienten mit den Normen und sozialen Mustern, die sie verkörpert. Über ihren ursprünglichen Erzähl- und Textzusammenhang hinaus gewinnt sie schließlich auch außerliterarische Existenz.

Diese Kategorien möchte ich anhand der Lancelot-Figur des mhd. Prosaromans diskutieren und dabei den Schwerpunkt auf die Funktion des Protagonisten als Leitfigur im Erzählgeschehen des Romans legen. Die Analyse muss m. E. bei der textimmanenten Inszenierung ansetzen und erst in einem zweiten Schritt rezeptionsästhetische und kulturgeschichtliche Aktualisierungen einbeziehen. Warum Lancelot? Bei keinem anderen Protagonisten eines der großen hochmittelalterlichen Romane ist das Spannungsverhältnis zwischen charismatischen Leistungen und irritierenden Verneinungsakten so extrem wie bei Lancelot. Der Lancelot des Prosaromans vermag Stigmata in Qualitäten umzuwandeln, fällt aber auch nach exorbitanten Ritterleistungen wieder in einen defizienten Zustand zurück. Dieses Potential macht ihn zum Charismatiker⁹ und zum Scheiternden, trägt die Krise der Gesellschaft ebenso in sich, wie es die Konturen eines neuen Ordnungsentwurfs einschließt. Die Artusgesellschaft stilisiert Lancelot zu ihrer Leitfigur, doch Gegenstand des Romans ist auch seine Entcharismatisierung und

9 Bisher hat nur Dieter Welz – so weit ich sehe – Lancelot als Charismatiker interpretiert (Negation höfischer Kommunikationsformen in der mittelhochdeutschen *Gral-Queste* oder Lancelot als Pönitent. In: G. Kaiser, J.-D. Müller [Hrsg.]: *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld* [3.–5.11.1983], Düsseldorf 1986, S. 333–360). Welz geht davon aus, dass Lancelots „Führungsrolle [...] auf dem persönlichen Charisma“ beruhe, „über das er verfügt und das er in einer (redundanten) Reihe von Heldentaten unter Beweis“ stellt. Er verliere seinen Führungsanspruch, wenn „seine Heldenkraft abnimmt oder gar abhanden kommt“ „und seine Herrschaft wankt“ (S. 342). Welz sieht in Lancelot den zur Herrschaft strebenden charismatischen Kriegshelden und bezieht sich dabei immer wieder auf die Herrschaftstypologie von Max Weber. Doch Herrschaft ist nicht das zentrale Thema des Romans, Lancelot strebt gerade keine Herrschaft an; darin liegt eine Kraftquelle seines Kampferfolgs und daraus entwickelt sich u. a. auch seine gesellschaftliche Leitfunktion. – In der Forschung sind zahlreiche andere markante Konzeptionen des Protagonisten diskutiert worden: Kurt Ruh: Lancelot. In: K. Wais (Hrsg.): *Der arthurische Roman*, Darmstadt 1970, S. 237–255 (Lancelot als Melancholiker); Dagmar Hirschberg: Die Ohnmacht des Helden. Zur Konzeption des Protagonisten im *Prosa-Lancelot*. In: W. Schröder (Hrsg.): *Schweinfurter Lancelot-Kolloquium* 1984, Berlin 1986, S. 242–266; Fritz Peter Knapp: *Chevalier errant und fin'amour. Das Ritterideal des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich und im deutschsprachigen Südosten. Studien zum Lancelot en prose, Moriz von Craün, zur Krone Heinrichs von dem Türlin, zu Werken des Strickers und zum Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein*, Passau 1986; Elisabeth Schmid: Lancelot – Stifter der Ordnung oder Zerstörer? Zur Lancelotfigur im *Perlesvaus* und im *Prosa-Lancelot*. In: F. Wolfzettel (Hrsg.): *Artusroman und Intertextualität. Beiträge der Deutschen Sektionstagung der Internationalen Artusgesellschaft vom 16.–19.11.1989 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Gießen* 1990, S. 127–146; Judit Klinger: Der mißratene Ritter. Konzeptionen von Identität im *Prosa-Lancelot*, München 2001.

die Übernahme der Leitfunktion durch einen neuen religiösen Helden, durch Lancelots Sohn Galaad. Über die Handlung – dies ist die Hypothese des Aufsatzes – reflektiert der Prosaroman Konstitution und Verfall der Geltung einer Leitfigur. Über die Auseinandersetzung mit dem Lancelot-Zyklus hoffe ich, Kriterien für die Analyse einer literarischen Leitfigur gewinnen und ein soziales Grundmuster in der literarischen Fiktion durchsichtig machen zu können.

Ich wähle die Lancelot-Figur im mhd. Prosaroman, habe aber immer auch den afrz. Text und Chrétiens *Chevalier de la Charrete* im Blick, um die Inszenierungsform und Funktionsweise einer Figur mit Leitcharakter auf der Handlungsebene herauszuarbeiten.¹⁰ Der Ausgangspunkt für die hier untersuchte Problematik, die über den Rahmen des *Prosa-Lancelot* hinausweist, ist das Verhältnis von Lancelots defektiven Stigmata auf der einen und seinen charismatischen Kräften auf der anderen Seite (II.). Ich möchte dann zu den Formen der Identifikation der Artusgesellschaft mit der Figur kommen (III.), um schließlich die Bedeutung von Symbolprozessen in einer Schlüsselszene der Grenzüberschreitung (Karrenritt) herauszuarbeiten (IV.). Dem Auftreten der Erlöserfigur Galaad und Lancelots Entcharismatisierung in den Schlussteilen der Trilogie sowie der Reinszenierung der illegitimen Liebe Lancelots bereits im primären Text und der Rezipientenperspektive auf die Ginoverliebe widmen sich die Abschnitte V. und VI. Einige Folgerungen, die aus der Textinterpretation für die Analyse von Leitfiguren zu gewinnen sind, stehen am Schluss des Aufsatzes (VII.).

II. *Zwischen Stigma und Charisma: Lancelot*. Die Vorgeschichte des *Prosa-Lancelot* erzählt davon, wie der künftige Held des Romans Eltern, Erbland und Herrschaft verliert und in das teils magische, teils reale Feenreich der Frau vom See entführt wird. Von hier aus beginnt er seinen Weg in die Welt der Aventüren und in das Gralsgeschehen. Lancelot steigt im ersten Teil des Werkes zur ritterlichen Leitfigur der Artuswelt auf.

Einen Zugang zu den Grundgegebenheiten des komplexen Prozesses der Konstitution einer charismatischen Leitfigur eröffnet Wolfgang Lipps kultursoziologische Theorie des Charismas.¹¹ Während Max Weber Charisma vor allem als herrschafts-

10 Ausgaben: Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle. Édition critique par Alexandre Micha, I–IX, Genève 1978–1983 [zitiert nach Band, Kapitel u. Abschnitt. Die *version courte* ist durch * gekennzeichnet]. – La Queste del Saint Graal. Roman du XIIIe siècle, éd. par Albert Pauphilet, Paris 1923, 2e tirage 1984 [zitiert nach Seite und Zeile]. – La Mort le Roi Artu. Roman du XIIIe siècle, éd. par Jean Frappier, troisième édition, Genève 1964 [zitiert nach Abschnitt u. Zeile]. *Prosalancelot*. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hrsg. v. Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris, übers., komm. u. hrsg. v. Hans-Hugo Steinhoff, Bibliothek deutscher Klassiker Bde. 123, 183, 190; Bibliothek des Mittelalters Bde. 14–18, Frankfurt a. M. 1995, 2003, 2004 [zitiert als: Steinhoff I, II: *Lancelot und Ginover*, Bd. I, II; Steinhoff III, IV: *Lancelot und der Gral*, Bd. I, II; Steinhoff V: *Die Suche nach dem Gral und Der Tod des Königs Artus*]. *Chretien de Troyes: Lancelot. Le Chevalier de la Charrette*, hrsg. und übers. v. Helga Jauß-Meyer, München 1974.

11 Vgl. Wolfgang Lipp: *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*, Berlin 1985; vgl. auch ders.: *Charisma – Schuld und Gnade. Soziale Konstruktion, Kulturpolitik, Handlungsdrama*. In: M. N. Ebertz, W. Gebhardt, A. Zingerle (Hrsg.): *Charisma. Theorie – Politik – Religion*, Berlin, New York 1993, S. 15 bis 32; ders.: *Was ist Charisma, wer oder was hat Charisma, und wie kommt es zustande? Das Konzept der Selbststigmatisierung. Mit einem Exkurs zum Verhältnis von Charisma, Magie (magischen Dingen) und Religion (Werten) und einer Nachbetrachtung zum Verhältnis von Charisma und Geschichte*. In: *Annali di Sociologia/Soziologisches Jahrbuch* 9,2 (1993) (erschienen 1995), S. 201–231, sowie die Auf-

begründendes Phänomen auffasste, sich aber auch für seinen Verfall interessierte,¹² legt Lipp den Schwerpunkt auf die Genese von Charisma. Er vertritt die These, dass Charisma aus der Auseinandersetzung mit individuellen Defiziten und Schuld, mit sozialen Krisen und strukturellen Mängeln erwachse, vor allem als Ergebnis von erfolgreicher Selbststigmatisierung. Durch die bewusste und willentliche Übernahme von Schuld werden „Stigmata – [also] bisher negativ besetzte[.] soziale[.] Kennzeichen“ – „dynamisch transformiert und zu Eigenschaften erhöh[t]“, die die „Gesellschaft [...] zunehmend positiv bewertet und am Ende charismatisiert“.¹³ Der Typus, in dem sich für Lipp Stigma und Charisma am deutlichsten verbinden, ist daher der Held. Helden symbolisieren von Selbststigmatisierung geprägte Eigenschaften und Handlungsweisen – etwa sich selbst überwindendes Handeln oder das Selbstopfer.¹⁴

satzsammlung: Drama Kultur. Teil 1: Abhandlungen zur Kulturtheorie. Teil 2: Urkulturen – Institutionen heute – Kulturpolitik, Berlin 1994.

12 Vgl. Max Weber: Grundriss der Sozialökonomik, III. Abt.: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1922, S. 140–148, 753–778. Die Auseinandersetzung mit Webers Charisma-Konzeption kann hier nicht referiert werden; exemplarisch sei auf die Beiträge in folgenden Sammelbänden verwiesen: Ebertz, Gebhardt, Zingerle (wie Anm. 11); Wilfried Nippel (Hrsg.): Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao, München 2000; Giancarlo Andenna, Mirco Breitenstein, Gert Melville (Hrsg.): Charisma und religiöse Gemeinschaften im Mittelalter. Akten des 3. internationalen Kongresses des Italienisch-Deutschen Zentrums für Vergleichende Ordensgeschichte in Verbindung mit Projekt C Institutionelle Strukturen religiöser Orden im Mittelalter und Projekt W Stadtkultur und Klosterkultur in der mittelalterlichen Lombardei. Institutionelle Wechselwirkung zweier politischer und sozialer Felder des Sonderforschungsbereichs 537 Institutionen und Geschichtlichkeit (Dresden, 10.–12.6.2004), Vita regularis. Ordnungen und Deutungen religiösen Lebens im Mittelalter, Münster 2005; Pavlina Rychterová, Stefan Seit, Raphaela Veit (Hrsg.): Das Charisma. Funktionen und symbolische Repräsentationen, Berlin 2008. Zur Übereinstimmung zwischen den Konzepten der Unterordnung unter einen charismatischen Führer und der romantischen Liebe vgl. Charles Lindholm: Lovers and leaders. A comparison of social and psychological models of romance and charisma. In: Social Science Information 27 (1988), S. 3–45.

13 Lipp: Stigma und Charisma (wie Anm. 11), S. 14. „Selbststigmatisierer erzeugen auf der Bühne, auf der sie agieren, [...] Schockeffekte“ und „Zuspitzungen dramatischer Art“, weil sie sich in kulturellen Grenzräumen normativer Spannung bewegen (Lipp: Was ist Charisma? [wie Anm. 11], S. 217).

14 Die Leistungsfähigkeit seines Theorieansatzes besteht für Lipp darin, dass er es ermögliche a) die „verschiedenen [...] Bestimmungen, die Charisma von seiten sowohl des religiösen Heiligen, des politischen Führers etc., als auch der Jüngergemeinde und Gefolgschaft, weiterer sozialer Gruppen und schließlich der Gesamtgesellschaft erfährt, systematisch-verbindend zu durchdringen“ und b) „die symbolisch-kulturelle Dynamik, die charismatischen Prozessen zukommt, transparent zu machen“ (Lipp: Stigma und Charisma [wie Anm. 11], S. 70). Lipp's Konzeption der sozialen Genese des Charisma von Leitfiguren ist vor allem in der Theologie (vgl. z. B. Michael N. Ebertz: Das Charisma des Gekreuzigten. Zur Soziologie der Jesusbewegung, Tübingen 1987; ders.: Macht aus Ohnmacht. Die stigmatischen Züge der charismatischen Bewegung um Jesus von Nazareth. In: Ebertz, Gebhardt, Zingerle [wie Anm. 11], S. 71–90; Helmut Mödritzer: Stigma und Charisma im Neuen Testament und seiner Umwelt. Zur Soziologie des Urchristentums, Freiburg 1998; Götz Hartmann: Selbststigmatisierung und Charisma christlicher Heiliger der Spätantike, Tübingen 2006, bes. S. 22–28), der Mystikforschung (vgl. Otto Langer: Christliche Mystik im Mittelalter. Mystik und Rationalisierung. Stationen eines Konflikts, Darmstadt 2004, bes. S. 264 f.), der soziologischen Forschung (dazu Bruno Bertelli: Charisma und Stigma: Ehre und Unehre. Der Fall *San Patrignano*. In: Annali di Sociologia/Soziologisches Jahrbuch 7,2 (1991), S. 350–381; Peter Stoeckl: Kommune und Ritual. Das Scheitern einer utopischen Gemeinschaft, Frankfurt a. M., New York 1994; Arnold Zingerle: Theoretische Probleme und Perspektiven der Charisma-Forschung. Ein kritischer Rückblick. In: Ebertz, Gebhardt, Zingerle [wie Anm. 11], S. 249–266) und der geschichtswissenschaftlichen Forschung rezipiert worden (vgl. z. B. die Beiträge in dem Sammelband: Andenna, Breitenstein, Melville [wie Anm. 12]). In der mediävistischen Literaturwissenschaft ist Lipp's Theorieentwurf m. W. bisher nicht diskutiert worden.

Die Grundstruktur der Erzählbewegung von Lancelots Aufstieg, die zumindest in Teilen ja nicht untypisch für mittelalterliche Epen ist,¹⁵ gilt es also in einem ersten Schritt auf die Verbindung von Stigma und Charisma zu befragen. Lancelot weiß von seiner königlichen Abstammung zunächst nichts, positiviert die bestehende Möglichkeit nicht-adliger Herkunft gegenüber der Frau vom See jedoch durch die Selbstzuschreibung von innerem Adel.¹⁶ Das Stigma der unsicheren Herkunft wandelt sich in ihm zur Gewissheit der eigenen Größe und Besonderheit. Als die Frau vom See ihm sagt, er könne einer der Besten und Größten in der Welt werden, offenbart er ihr, dass er bereits seit seinem vierten Lebensjahr sein ganzes Trachten und Denken darauf gerichtet habe, der größte und edelste Mensch der Welt zu werden.¹⁷ Schon als Kind bewertet er den Verlust von Land und Herrschaft anders als seine Neffen Lyonel und Bohort. Herrschaftsverlust ist ihm nicht Quelle von Trauer und Klage, sondern Möglichkeit zu Rittertaten und Ruhm. Nicht durch Territorialpolitik, sondern durch Ritterkampf solle das Verlorene zurückgewonnen werden.¹⁸ „Macht und Reichtum sind [ihm] geradezu negative Werte“.¹⁹

Auch in seinem späteren Ritterdasein strebt Lancelot nicht nach feudaler Herrschaft, sondern nach idealer Ritterschaft. Diese Erzähllinie hat einen Fluchtpunkt in der Aventüre vom Tanzbann. Lancelot befreit eine Gesellschaft von Damen und Rittern von dem Zwang, ununterbrochen tanzen und sich freuen zu müssen dadurch, dass er auf einem Thron Platz nimmt und eine Krone aufsetzt. Ihm gelingt die Erlösungstat, die nur dem besten und schönsten Ritter möglich ist. Als man ihm jedoch sagt, dass er die Krone seines Vaters trage und er sieht, dass sie aus Gold ist, wirft er sie zu Boden und springt von dem Sessel auf, da er meint, es handle sich um einen Königsthron (Steinhoff III, 672, 20–22; Micha IV, 83, 3). Die Aventüre erweist Lancelot einmal mehr als den besten Ritter der Welt, doch die Übernahme der Herrschaft seines Vaters verweigert er.²⁰ Die Transformation der frühen Herkunftsangst

15 Vgl. Gunhild und Uwe Pörksen: Die Geburt des Helden in mittelhochdeutschen Epen und epischen Stoffen des Mittelalters. In: Euphorion 74 (1980), S. 257–286, bes. S. 268 f.

16 „Frauwe“, sprach er, „ir hant mich so beschworn, ich enweiß nit wie edel man ich sy noch wie hoch myn geschlecht sy. Wann so mir die truw die ich uch bin schuldig; darumb das ich yne weynen sah, ich weres gar unerfert, und ging es mich an, ich wolt gar wenig darumb weynen. Und han auch hören sagen das eynes vatter kint und eyner mutter die einen edeler sint dann die andern. Das enweiß ich nicht wo von das kum: es were dann als viel, ob ein kint byderwer were dann das ander und hübscher und me mit den wapen thet, das er sich da mit veradelte. Als viel wil ich uch fürwert sagen: mag hohes hercz den man edel gemachen, so sag ich uch furware das ich der edelsten eyner bin der gesin mag“ (Steinhoff I, 264, 12–23; Micha VII, 15a, 32).

17 „Dißselb wort sol mich höhern man machen, ob got wil, dann ich úmmer wond worden syn ob irs nicht gesprochen hettet; wann das was ye sitherre das ich vierjerig was aller myn gedanck, das ich gern were ein der höhst von der werlt und der edelste“ (Steinhoff I, 264, 30–34; Micha VII, 15a, 33).

18 Dieser Gedanke ist im mhd. Text (Steinhoff I, 260, 23–35) wesentlich breiter ausgeführt als im afrz. (Micha VII, 15a, 29).

19 Knapp (wie Anm. 9), S. 20.

20 Es kennzeichnet „den besten Ritter der Welt im Prosalancelot wesentlich, daß er weder die Herrschaft über die zurückgewonnenen Länder seines Vaters antritt, noch auch sonst je eine ihm angebotene Königswürde annimmt“ (Schmid [wie Anm. 9], S. 128). Eigene Herrschaft strebt Lancelot nicht an, doch die des Königs Artus unterstützt er mit ganzer Kraft; in kritischen Situationen erweist er sich wiederholt als Garant der Königsherrschaft; z. B. verzichtet „der militärisch weit überlegene Galehaut aus Liebe zu ihm auf den gewissen Sieg über des Artus Heer“ (S. 128; vgl. Steinhoff I, 750, 23–752, 21 u. I, 756, 25–758, 9; Micha VIII, 52a, 64–65 u. VIII, 52a, 69–70).

und des Strebens nach eigener politischer Macht zum Ideal des absoluten Ritters, des unbedingten Einsatzes für das arthurische Königtum, ist eine wesentliche Quelle der Lancelot treibenden Kräfte.

Ein weiteres Moment, das ebenso stigmatisierende wie charismatisierende Wirkung hat, ist Lancelots Liebe zur Artuskönigin. Die Absolutheit dieser Liebe führt zu unkontrolliertem Liebesgedenken und Raserei, zu Selbsttötungsversuch und temporärem Wahnsinn, zu Ansehensverlust und sozialer Ausgrenzung;²¹ jedoch wird auch immer wieder deutlich gemacht, dass sie die eigentliche Quelle seiner Heldentaten ist. Solange diese Liebe sich nicht zu einer sexuellen entwickelt, solange sie verborgen bleibt, nimmt die Gesellschaft nur Lancelots glänzende Taten wahr, sieht in ihm die Leitfigur der arthurischen Welt. Sobald die symbolische Beziehung zwischen Ritter und Königin jedoch zu einer realen wird, ändert sich die gesellschaftliche Einstellung gegenüber Lancelot gravierend. In dem Maß, wie sich die Wahrnehmung der Beziehung verändert, steht nicht mehr Lancelots Einsatz für das Artusreich im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern sein die ritterlichen Konventionen sprengendes Verhalten. Aus der Liebe zur Königin erwachsen Lancelot charismatische Kraft, aber auch kontinuierliche Destruktion.

Das Charismatische an Lancelots Handeln – so lässt sich zusammenfassen – resultiert auf der einen Seite aus adliger Disposition: In ihm ist das Ansehen der Herrschaft seines Vaters und die Tradition legitimer adliger Herrschaft insgesamt präsent.²² Auf der anderen Seite ist Lancelots Charisma von seinen Stigmata herzuleiten, von der Positivsetzung seiner freiwilligen Armut, seinem Verzicht auf Herrschaft und seiner absoluten Liebesbindung.²³

III. *Der Artushof zwischen Admiration und Empathie.* Der Held ist im *Prosa-Lancelot* von Anfang an Gegenstand rezeptiver Bewunderung. Bereits als Kind geht von Lancelots Körperschönheit eine Aufsehen erregende Strahlkraft aus (Steinhoff I, 102, 29–106, 15; I, 258, 4f.; I, 310, 15–19; I, 324, 19–25; Micha VII, 9a, 3–6; VII, 15a, 25; VII, 18a, 4; VII, 21a, 1 u. ö.), und nachdem er Ritter ist, sind seine Taten am Artushof in aller Munde.²⁴ Man bewundert seine exorbitante Kampfkraft und Rittertüchtigkeit, aber auch seine fast übermenschliche Leidensfähigkeit. Die immer wieder hervorgehobene Leidensfähigkeit ist ein „besonderes Charakteristikum der Lancelot-Gestalt“²⁵ und wird zu einem

21 Vgl. dazu Hirschberg (wie Anm. 9), S. 246.

22 Bereits seine Adoptivmutter, die Frau vom See, prophezeit ihm in ihrer Ritterlehre, dass Gott ihm „die gnad [...] und die gabe“ verleihen werde, „alle die ritter zu überhöhenne die nû leben, mit hoher ritterschafft und mit hubscheit und mit allerhand gut“ (Steinhoff I, 344, 14–17; Micha VII, 21a, 22).

23 Knapp (wie Anm. 9), S. 21, hat an diesen Befund die Vermutung geknüpft, „daß hier dem besitzenden Adel ein Leben in Selbstaufopferung, Demut und Verzicht offeriert wird. Die Parallele zur *vita apostolica* der hochmittelalterlichen Armutsbewegung, die eben zur Zeit der Entstehung des Romanzyklus in der Gründung der Bettelorden ihren Niederschlag findet, ist augenfällig“.

24 So kämpft Lancelot z. B. im Turnier zu Camelot als unbekannter Grüner Ritter auf Wunsch Ginovers gegen die aufbegehrenden Ritter der Tafelrunde und vollbringt wahre Wunder: „Er hiew ritter und roß, heubt und arm abe und det so vil in kurzzer frist das die ghenen die yn jagten still hielten, yn zu besehen, und wusten nit was sie thun solten umb des großen wunders willen den sie yne sahen triben vor allen den von der tafelrunde. [...] Er det so vil trefflicher sach das alle die es sahen all tag keyn künern redlicher ritter nye erkannten“ (Steinhoff III, 764, 6–14; Micha IV, 84, 22).

25 Hirschberg (wie Anm. 9), S. 261.

eigenen ritterlichen Wert: „und ducht yn [= Galahot] das gröst wunder das er ie gesehen hett, das eins mannes lip als viel mocht volbringen und als viel erliden“.²⁶ Die Gesellschaft erkennt Lancelot als besten Ritter an und orientiert sich an seinen Leistungen im Kampf, steht in gewisser Weise aber auch hilflos vor seiner Überlegenheit, die sich sozial kaum integrieren lässt.

Die Perspektive der bewundernden Identifikation mit dem charismatischen Ritter, die die Artusgesellschaft zu Lancelot einnimmt, wird also früh gebrochen durch die einer eher distanzierend-empathetischen Identifikation (im Sinne der Kategorien von Jauß). Seine Liebe zu Ginover befähigt Lancelot zu ungeheuren Rittertaten, durch seine Minneverfallenheit gerät er jedoch auch in komisch-groteske Situationen, in denen sein Verhalten von Rittern der Tafelrunde als Verstoß gegen höfisch-ritterliche Normen oder als Mitleid evozierendes Aus-der-Rolle-Fallen wahrgenommen wird. Lancelots Minnelähmung beeinträchtigt durchaus auch seine „gesellschaftliche Reputation“.²⁷ Als er im Turnier zu Camelot – er kämpft dort inkognito als Grüner Ritter – die Königin im Fenster sieht, ist er von ihrer Schönheit so betroffen, „das er nit wust ob er schlieff oder wacht oder ob er zu pferd oder zu fuß was“ (Steinhoff III, 768, 3–4; Micha IV, 84, 26). Seine Kräfte schwinden ihm völlig, man muss ihn vom Pferd heben und aus dem Turnierfeld führen. Am Artushof, wo man die Identität des Grünen Ritters nicht kennt, spricht Ider herablassend über ihn:

By got [...] Lancelot getet nye so vil oder hett der kunheit das halb teyl als der dißen hutigen tag getan hatt. Doch darumb nit, er wart am letsten so schwach das man yn inn den armen hinweg füren must [...]. Das kumpt nit von großer kunheit, wann als man ritterschafft wol anhebt und sie ubel endet, das kumpt von gebrechlichkeyt des libs und müdikeit der glieder (Steinhoff III, 780, 18–25; Micha IV, 84, 38).

Auch Ginover sorgt sich in der folgenden Nacht um den Ehrverlust ihres Ritters (Steinhoff III, 790, 10–13; Micha IV, 84, 47). Doch in der Fortsetzung des Turniers ist Lancelot wieder der alte und vermag größten Ruhm zu erringen.

Die Ambivalenz von Admiration und Empathie kennzeichnet das Verhältnis des Artushofes zu seiner Leitfigur,²⁸ wobei natürlich nicht alle am Hof über das Wissen um die Ursache des unvermittelten Wechsels von einem Zustand in den anderen ver-

26 Steinhoff I, 736, 29–31; Micha VIII, 52a, 48: „Quant Galahos vit ces merveilles que il faisoit, si se merveilla comment le cors d'un chevalier pouit ce faire...“.

27 Hirschberg (wie Anm. 9), S. 249.

28 Dagmar Hirschberg hat auf einen weiteren Aspekt dieses Verhältnisses aufmerksam gemacht (wie Anm. 9, S. 253). Wenn Lancelot seine unglaublichen Taten als Ritter vollbracht hat, entzieht er sich den Ehrungen der Gesellschaft (seine Taten sind eigentlich nur auf Ginover ausgerichtet); der Artushof vermag seine Leistungen daher nur bedingt für sich zu vereinnahmen. Wenn Lancelot dagegen nicht handeln kann, wenn er durch „Schwäche, Krankheit oder Gefängnis“ ausgeschaltet ist, dann „redet alles über ihn, zelebriert in unendlichen Fragen und Klagen und Suchaktionen die Bedeutung, die er für die Gesellschaft hat“ (S. 253). Die Sorge um die Leitfigur setzt am Hof in besonderer Weise Emotionen frei, löst Prozesse der Wertvergewisserung und Phasen der Wertzusprache (S. 253 u. ö.) aus. Erst wenn Lancelot abwesend ist, kann die Gesellschaft ihr ganzes Sehnen und Trachten „bemächtigend auf ihn richten“, seine problematischen Seiten ausblenden und „total von ihm Besitz ergreifen“ (S. 259). Insbesondere die Befürchtung, Lancelot könne tot sein, „gibt Gelegenheit, alle Wünsche und Hoffnungen total in den Verlust zu projizieren; die Klage um den vermeintlich Toten vergegenwärtigt, wie man den Lebenden dringend brauchte“ (S. 255).

fügen. Dort, wo der Blick auf die charismatische Seite seiner Persönlichkeit fällt, ist er Objekt uneingeschränkter Bewunderung, dort, wo er grenzüberschreitendes Verhalten zeigt, evoziert er distanzierend-empathetische Reaktionen.

IV. *Symbolfigurationen in Schlüsselszenen der Grenzüberschreitung.* Stigma und Charisma erscheinen auf den ersten Blick als unüberbrückbare Gegensätze. Wolfgang Lipp konnte jedoch zeigen, auf welche Weise beide Phänomene sich prozesshaft verschränken. Verbindungen zwischen charismatischen und stigmatischen Merkmalen oder Verhaltensweisen schaffen insbesondere kulturell-gesellschaftliche Symbole. In Symbolen sind häufig Wertsetzungen in einem Zeichen verdichtet. In dramatischen Handlungszuspitzungen kann ihr Bedeutungsgehalt unter besonderen Bedingungen neu bestimmt werden. Eigenschaften, Merkmale oder Handlungen, die zunächst als Stigmata erscheinen, können ins Positive, ja Charismatische umgedeutet werden und unter Umständen sogar Nachfolgephänomene in Gang setzen. Im *Prosa-Lancelot* finden sich solche Schlüsselszenen, in denen eine Umdeutung im Mittelpunkt steht.

Das Symbol, das dem Leser bereits am Beginn der Erzählung die Dialektik der charismatischen und destruktiven Kraft von Lancelots Liebe vor Augen stellt, ist die zu große Brust. Lancelot verfügt über einen idealen Körper. Neben seiner Neigung zu unmäßigem Zorn²⁹ kennzeichnet ihn jedoch eine zu große Brust. Bezeichnenderweise deutet Ginover dies so, dass er ein großes Herz habe, das mehr Raum als ein normales benötige. Insofern sei sein Körper sehr wohl ideal proportioniert.³⁰ Das Körperzeichen wird sowohl als Stigma wie auch – von Ginover – als Zeichen charismatischer Gabe interpretiert.

Eine besondere Handlungsform, die Stigmatisierungsvorgänge und charismatische Prozesse verbindet, ist die Selbststigmatisierung, also die symbolische Identifizierung mit in der Gesellschaft negativ bewerteten Merkmalen. In Schlüsselszenen können diese zu positiven Eigenschaften transformiert werden und Nachfolgephänomene in Gang setzen. Am deutlichsten ist dieser Zusammenhang in der Karren-Episode. Die Karren-Episode ist der Höhepunkt, aber auch der Wendepunkt in Lancelots Ritterlaufbahn. Meleagant fordert den Artushof heraus und entführt Ginover. Lancelot unternimmt die Rettung der Königin, kann sie jedoch zunächst nicht befreien, verfolgt aber die Entführer und trifft schließlich auf einen Zwerg, der einen Karren lenkt. Es

29 Auch über Lancelots Zorn, den die Erzählung mehrfach hervorhebt (Steinhoff I, 104, 14–24; Micha VII, 9a, 4 u. ö.), wird das Involviertsein des Protagonisten sowohl in Stigmata- als auch in Charisma-Prozesse vor Augen geführt. In seiner Maßlosigkeit und Unkontrolliertheit ist der Zorn ebenso defektives Stigma wie machtvolle „Voraussetzung für ritterliche Kampfkraft“ (Steinhoff II, 828, Kommentar zu I, 104, 14). Lancelots Zorn ist Symbol seines unbedingten Kampfwillens, seiner heroisch-ritterlichen Qualitäten, aber auch Zeichen seines (temporären) Herausfallens aus der höfischen Ordnung, seines für die Artuswelt bedrohlichen Potentials. Die Gefahr, dass er in unkontrollierte Raserei (gegen sich selbst und gegen andere) verfällt, besteht insbesondere dann, wenn er glaubt, die Liebe der Königin Ginover auf immer verloren zu haben.

30 „Die küniginn Jenever, die yn allermeist prüfete, sprach das im die brust nicht zu groß were, wann das hercz das darinn lag hett sin groß darnach das die brust was; und sprach me, were das groß hercz in eyner cleynen brust gewesen, so müst die brust zurißen und zurbrechen, da das hercz nit volliclich statt inne hett, da es gemechelich und zu synem recht inne lege“ (Steinhoff I, 104, 35–106, 4; vgl. auch II, 829 [Kommentar zur Textstelle]; Micha VII, 9a, 5).

handelt sich um einen Schandkarren; derjenige, der ihn besteigt, verliert jede Ehre.³¹ Der Zwerg verspricht ihm, dass er die Königin am folgenden Morgen sehen werde, wenn er sich auf den Karren setze. Lancelot steigt auf den Karren und zieht die Ächtung der Bewohner im Land Gorre, später dann auch die der Artusritter auf sich. Seinen wahren Beweggrund, den Karren zu besteigen, kennt man nicht.³² Die Neubewertung des Karrenritts geht von Gawan aus.³³ Er kommt hinzu und verweigert auf die auch an ihn gehende Aufforderung das Besteigen des Karrens, beklagt die Schande und Selbstentehrung Lancelots und bittet ihn, vom Karren herabzusteigen. Doch Lancelot – Gawan erkennt ihn zunächst nicht – zeigt keine Schamreaktion und betont, dass er keine Schande durch den Karren habe. Als der Zwerg am nächsten Morgen Lancelot von einem Fester aus die Königin, die von Meleagant weggeführt wird, zeigt, erkennt ihn Gawan. Damit ist für ihn klar: Wenn der Leitfigur des Artushofes Schande zugesprochen wird, kann es überhaupt auf der Welt keine Ehre mehr geben. Daher muss die Bedeutung des Symbols neu bestimmt werden.

Um der Liebe zur Königin willen nimmt Lancelot sichtbar Schande auf sich; er springt auf den Karren und setzt sich damit über eine bestehende Norm hinweg, akzeptiert die Schande jedoch nicht als persönliche Schuld. Ein Blick auf den *Chevalier de la Charrete* verdeutlicht die produktive Transformation der bei Chrétien vorgebildeten Schlüsselszene. Hier evoziert der Karren einen inneren Normenkonflikt Lancelots, der als Streit zwischen *raison* und *amour* allegorisiert ist.³⁴ Lancelot zögert – mit gravierenden Konsequenzen – einen Moment, den Schandkarren zu besteigen.

Im Prosaroman wird Lancelots Selbststigmatisierung, um ein individuelles Ziel zu erreichen, zum Ausgangspunkt eines kollektiven Prozesses. Dass der Akzent hier auf der durch Lancelot angestoßenen gesellschaftlichen Normumwertung liegt, zeigt

31 Wie es sich mit dem Karren verhält, erläutert der Text so: „Da was sitt, das kein man off eim karch geseßen hett, er hett in allen höfen sin ere darumb verlorn; und welchem man sin ere nemen wolt, den saczt man uff ein karch und furt yn durch die statt dannen er was, so hett er ummer me sin ere verlorn“ (Steinhoff II, 328, 20–24; Micha III, 36*, 24). – Die Diskussion über das Verhältnis von Ehre und Schande wird im Text an mehreren Stellen geführt, die Normreflexion lässt sich als eine Art zweite Erzählebene in der Episode verstehen; dazu Hans Fromm: Zur Karrenritter-Episode im *Prosa-Lancelot*. Struktur und Geschichte. In: Ders.: Arbeiten zur deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 1989, S. 191–218, bes. S. 208.

32 Die Beschimpfungen gipfeln in der Aussage: Wenn Lancelot wüsste, was Schande ist, würde er den Tod suchen (Steinhoff II, 334, 1 f.; Micha III, 36*, 30).

33 Für Reil ist deutlich, „dass Gauvain als erster die Karrennorm neu bestimmt, dass er dabei aber keineswegs Lancelots Minneziel erkennen kann, sondern lediglich die Funktion des besten Ritters der Welt und Repräsentanten der Artuswelt im Auge hat“ (Cornelia Reil: Liebe und Herrschaft. Studien zum altfranzösischen und mittelhochdeutschen Prosa-Lancelot, Tübingen 1996, S. 51). Lancelot ist für Gawan Verkörperung der Ehre, der Tapferkeit und der Ideale der Artusrunde (dazu Fromm [wie Anm. 31], S. 208).

34 „Mes reisons qui d’amors se part / Li dit que de monter se gart, / Si le chastie et si l’ansaigne / Que rien ne face ne n’apraingne, / Don il et honte ne reproche. / N’est pas el cuer, mes an la boche / Reisons qui ce dire li ose; / Mes amors est el cuer anclose, / Qui li comandè et semont / Que tost sor la charrete mont. / Amors le viaut, et il I faut; / Que de la honte ne li chaut / Puis qu’amors le comande et viaut.“ – „Doch Vernunft, die anders als die Liebe urteilt, sagt ihm, er solle sich hüten aufzusteigen. Sie warnt ihn und schärft ihm ein, nichts zu tun und zu unternehmen, was ihm Schande und Tadel einbringen müsse. Nicht im Herzen sondern auf der Zunge ist der Sitz der Vernunft, die ihm das zu sagen wagt. Liebe aber ist im Herzen eingeschlossen, sie befiehlt und ermahnt ihn, sofort auf den Karren zu springen. Liebe will es, und so springt er hinauf. Was kümmert ihn die Schande, da Lièbe es befiehlt und will!“ (Chrétien de Troyes: Lancelot [wie Anm. 10], VV. 369–381, Übers. S. 31).

insbesondere die Duplizierung der Karrenthematik, die sich in Chrétiens *Charrete* nicht findet. Am Pfingstsonntag kommt ein Zwerg mit einem Ritter auf einem Karren zum Artushof, der durch das Verschwinden Lancelots in eine tiefe Depression gefallen ist. Auf die Frage von Artus, wie dem Ritter zu helfen sei, antwortet dieser, dass sich jemand an seine Stelle setzen müsse, dann wäre er frei. Doch niemand will den Platz auf dem Karren einnehmen.³⁵

Der Zwerg kommt noch ein zweites Mal mit dem Karren zurück an den Hof, auf dem nun eine vornehme Frau sitzt. Gawan erklärt sich bereit, an ihrer Stelle auf den Karren zu steigen – im Gedenken an den besten Ritter, der ebenfalls auf dem Karren saß (Steinhoff II, 448, 16–18; Micha II, 40, 20). Die fremde Frau prophezeit Artus, sein Hof werde veröden und die Aventiuren werden zu einem Ende kommen (Steinhoff II, 448, 24–35; Micha II, 40, 21). Er hätte dem fremden Ritter seine Hilfe nicht versagen dürfen. Der fremde Ritter – Bohort –, einer der beiden Neffen Lancelots, hätte den Karren um Lancelots willen bestiegen. Lancelot habe für die Königin getan, was Artus niemals zu tun gewagt hätte. Um der Liebe willen solle man in Zukunft alle Karren von der Schande befreien und ihnen stattdessen Ehre zuweisen.

Nachdem die Frau vom See den Artushof so über die Hintergründe der Aventiure belehrt hat, folgt er ihr nach und trifft auf den Zwerg, der Gawan auf dem Karren fährt. Zuerst springen die Königin, dann Artus und schließlich alle Artusritter auf das Gefährt. Der Frage, wie der ganze Artushof auf dem Karren Platz findet, schenkt der ansonsten genau motivierende Autor³⁶ keine Aufmerksamkeit. Die Episode schließt mit dem Hinweis darauf, dass fortan Verurteilte nicht auf einen Karren gesetzt wurden, sondern auf ein Pferd ohne Schwanz und Ohren.³⁷ Man schafft also ein neues Symbol der Schande.

Lancelot – so lässt sich festhalten – besteigt den Schandkarren aus Liebe zu Gino-ver. Dieser Normverstoß ist zunächst Symbol der Unbedingtheit seiner Liebe. Die eigentliche Motivation seines Handelns wird von der Gesellschaft jedoch nicht wahrgenommen. Die Übernahme des Schandkarren-Stigmas durch die Leitfigur lässt die Normgewissheit der Artusgesellschaft ins Wanken geraten. Das Negativsymbol des Karrens, das bisher fraglos galt, wird ‚umschlagsoffen‘ und dann – um Lancelots wil-

35 Gawan erklärt schließlich, er werde dem verachteten Ritter Gesellschaft leisten. Der König gerät darüber in Zorn und erklärt ihn als entehrt. Gawan entgegnet, wenn er wegen des Karrens seine Ehre verloren habe, dann sei auch Lancelot ehrlos, doch bei ihm finde man keine Unehre. Der zweite Karrenritter bietet an, mit dem besten Ritter des Hofes zu kämpfen, um zu zeigen, dass Gawan Unrecht geschehe. Segremors und Keye scheitern im Kampf, in seinem Zorn gibt Artus Gawan alle Schuld (Steinhoff II, 440, 34–446, 30; Micha II, 40, 13–18).

36 Unterschiede zwischen afz. und mhd. Text resultieren u. a. aus dem Bemühen des/der deutschen Autors/en, das Handlungsgeschehen zu rationalisieren und genauer zu motivieren; dazu Steinhoff II, 801 (Kommentar zu I, 24, 27); II, 808 f. (Kommentar zu I, 60, 2); II, 925 (Kommentar zu I, 832, 29–834, 2); II, 980 f. (Kommentar zu II, 86, 16); II, 1018 f. (Kommentar zu II, 392, 18–394, 8). Vgl. dazu auch Elisabeth Schmid: Vers und Prosa. Die Erzählmanier in der Karrenritterepisode. In: K. Ridder, C. Huber (Hrsg.): Lancelot. Der mittelhochdeutsche Roman im europäischen Kontext, Tübingen 2007, S. 105–118.

37 „Unnd allß lanng der könig Artus lebt, wann schon ain mennsch verurtheylet wardt, so wardt er nimmer uff den karren gesetzt, sonndernn so wardt geordnet, das inn ainer jeden namhafftigenn statt ain allte merrhenn ohne wadell unnd ohrenn, unnd die da verurtheylet wordenn, die worden uff dießelbig allt merrhenn gesetzt anstatt des karrenns“ (Steinhoff II, 450, 36–452, 5; Micha II, 40, 23).

len – positiv neu bestimmt. Der Karren ist also auf einer zweiten Ebene Symbol eines gesellschaftlichen Umwertungsprozesses; das Zeichen der Schande wird zu einem der Ehre, der Normbrecher zur charismatischen Leitfigur.

V. *Verfall und Neukonstitution von Charisma: Lancelots Scheitern und Galaads Erlösungsfunktion.* Die Frage, wie sich Charisma auflöst, hat insbesondere Max Weber untersucht. In seiner Theorie steht an dieser Stelle das Konzept der ‚Veralltäglicung und Institutionalisierung‘.³⁸ Charisma geht für ihn allmählich ins gesellschaftlich Normale über. Es ist jedoch auch zu erwägen, ausgehend von der Dialektik von Stigma und Charisma, dass Charisma, statt sich zu ‚veralltäglichen‘, unter bestimmten Bedingungen wieder in Stigma umschlägt. Dies ist im Handlungsgeschehen des *Prosa-Lancelot* gestaltet, ebenso wie die Möglichkeit, dass Veränderungen im gesellschaftlich-kulturellen Wertesystem zu einem Ablöseprozess der alten Leitfigur führen und ein neuer Typus von Leitfigur in die Mitte der Bühne geschoben wird.

Noch bevor der Artushof durch seinen Karrenritt die Umwertung der Karren-Schande anerkennt und Lancelots Ruhm seinen Höhepunkt erreicht, erfährt er in der Friedhofsszene, dass er zwar die im Land Gorre gefangengehaltenen Artusleute befreien, nicht aber die Aventiure des Grals zu Ende bringen kann. Eine Stimme aus dem Grab bezeichnet Lancelot als den „best ritter [...] der nu lebet“. Doch als Grund für sein Versagen bei der Flammenprüfung (er vermag eine Flammenwand nicht zu durchschreiten) wird hier erstmals angegeben, dass „diße groß hicz“ der Flammen und „die hicz böser gelüst“³⁹ aufeinander bezogen sind. Persönlich wird er für sein Versagen nicht verantwortlich gemacht, seine Liebe zu Gino-ver kommt nicht zur Sprache, doch es wird deutlich, dass er nur eine Vorläuferfigur ist, dass jemand nach ihm die Flammenprüfung bestehen und ein anderes Wertesystem verkörpern wird.⁴⁰ Auf dem Gipfel seiner ritterlichen Laufbahn beginnt seine Entcharismatisierung, die seine Leitfunktion gegenüber der Gesellschaft relativiert, aber auch auf ein neues Wertesystem und auf eine neue Erlöserfigur vorausweist.⁴¹ Der Gral ist Leitsymbol des neuen spiritualisierten Rittertums und im *Prosa-Lancelot* zugleich Kontrastchiffre zum Karren als Symbol der Liebesverfallenheit Lancelots und seines Minnerittertums.

38 Vgl. dazu Weber (wie Anm. 12), S. 142–148.

39 „Das du lebest, das ist kein schad, wann du der best ritter bist der nu lebet, da ist kein zwivel an. Wann einer sol nach dir komet, der so ußerkorn sol sin an allen tugenden die man haben mag, das nyemand das sol mögen enden das er zu ende bringen sol. Er muß alher komet und muß mich erlösen von dißer großen flammen da ich inne stecke. Wann als schier als er in diß gewelb kompt, diße flam sol zuhant erleschen und diße groß hicz, wann die hicz böser gelüst nymer in sin hercz kompt“ (Steinhoff II, 360, 15–24; Micha III, 37*, 38).

40 Lancelot empfindet es als eine „Schande, daß er nicht auch die schönsten abenturen die ie funden wart [Steinhoff II, 368, 31; Micha III, 38*, 8–9], d. h. die für die Gralshandlung vorausgesetzte Aventiure von Symeus' Grab, zu Ende gebracht habe“ (Peter Utz: Lancelot und Parzival. Zur Klosterepisode des mittelhochdeutschen *Prosa-Lancelot*. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 101 [1979], S. 369–384, hier S. 375). Auch Gino-ver bedauert später, dass Lancelot wegen seiner Liebe zu ihr die Gral-aventüre nicht vollenden kann (Steinhoff III, 818, 2–32; Micha V, 85, 2–3).

41 Mit den Worten Wolfgang Lipps (wie Anm. 11, S. 259): „Die Moral der Gesellschaft aufzubrechen und kollektivdynamisch, als ganze, zum Umschlag zu bringen, setzt aufkommende soziale Unruhe, den Verfall des aktuellen kollektiven Lebens, immer voraus“.

Im zweiten Teil des Lancelot-Zyklus (*Lancelot und der Gral*) verlagert sich das Geschehen aus der Artus- in die Gralswelt. Dies hat eine Abwertung der Ginoverliebe ebenso zur Folge wie die Ablösung Lancelots als Leitfigur durch den Gralshelden, seinen Sohn Galaad.⁴² Im Bereich des Grals verfällt die Perspektive der bewundernden Identifikation mit dem Minne-Helden in dem Maße, wie der Sinn ritterlichen Handelns von geistlichen Werten überlagert wird. Christliche Ideale wie Sündlosigkeit oder Bußbereitschaft ersetzen die Normen der Liebes- und Abenteuerideologie. Galaad wird im Laufe der Erzählung mehr und mehr zu einer Erlösergestalt mit christus-ähnlichen Zügen. Er durchläuft keine Entwicklung, sondern ist von Anfang an perfekt. Sein Charisma verdankt sich allein transzendenter Erwählung. Ihm allein ist die letzte Gralsvision vorbehalten, und er tritt ab, nachdem der Gral in den Himmel entrückt ist.

Lancelot bleibt von der Gralsschau ausgeschlossen und macht die bittere Erfahrung misslingender Aventiuren, auch in der Öffentlichkeit des Hofes.⁴³ Seine charismatische Autorität als bester Ritter wird ihm aberkannt (Steinhoff V, 32, 2–11; Pauphilet 12, 30–13, 6); er muss, zumindest zeitweilig, zurücktreten. Seine Leitfunktion büßt er bei Hofe ein, und er reagiert darauf mit Selbstanklage und Buße. Seiner Liebe zu Ginover schwört er auf ewig ab. Es geht hier aber wohl nicht um die Symbolisierung einer absoluten Negierung höfischer Werte. Lancelot versucht, im vorgegebenen Rahmen christlicher Bußtradition, durch Übernahme von persönlicher Schuld, die verlorene Position bei Hofe und in der Artuswelt wieder einzunehmen; er hofft, die Stigmata, zu denen er sich bekennt, wieder ins Positive wenden zu können.⁴⁴ Er sieht sich mit „dötlichen sunden“ (Steinhoff V, 122, 21; Pauphilet 62, 5f.), als Folge seines Verhältnisses zu Ginover, beladen; er erniedrigt sich selbst und ist „am Tiefpunkt seiner Ritterkarriere angelangt“.⁴⁵ Doch die ritterliche Lebensweise behält er bei, sie ist ihm unverzichtbar.⁴⁶ Lancelot nimmt das religiöse Bußverfahren auf sich (Tragen des

42 Im letzten Teil des *Prosa-Lancelot*, in der Gralssuche und im Tod des Königs Artus, tritt Galaad zumindest teilweise in Lancelots Funktion ein, doch für Walter Haug ist er gerade „keine Leitfigur“ des neuen religiösen Rittertums, sondern „er ist ein unnachahmlicher, irrealer Sonderfall“, dem man nicht nachfolgen kann (Walter Haug: *Das erotische und religiöse Konzept des Prosa-Lancelot*. In: Ridder, Huber [wie Anm. 36], S. 249–263, hier S. 262; vgl. jetzt auch Christoph Huber: *Galaad als Erlöser. Zur heilsgeschichtlichen Struktur im Prosalancelot*. In: DVjs 82 [2008], S. 205–219).

43 Während des Pfingstfestes erscheint Galaad, Lancelots 15-jähriger Sohn, am Artushof, nimmt den gefährlichen Sitz an der Tafelrunde ein, auf den sich nur der Gralsheld zu setzen vermag, und zieht das für den besten Ritter der Welt bestimmte Schwert aus einer Marmorsäule. Der Gral erscheint und speist die Ritter, dann verschwindet er wieder. Damit ist Galaad legitimiert, die bisherige Position Lancelots in der Tafelrunde zu übernehmen, denn Lancelot hatte sich zuvor geweigert, die rituelle Kraft- und Tugendprobe zu versuchen. Öffentlich hatte er verkündet, dass einer kommen werde, ihn abzulösen. Galaad wird vorbestimmte göttliche Gnade zuteil, Lancelot versagt zum ersten Mal vor den Augen des Hofes (Steinhoff V, 20, 23–32, 13; Pauphilet 7, 5–13, 8).

44 „Die Zeit der Bußfahrt dient der Überbrückung einer Vertrauenskrise, die die Artuswelt erfährt, als sie mit den konkurrierenden Herrschafts- und Geltungsansprüchen der Religion konfrontiert wird, denen das autochthone Wertesystem moralisch unterlegen scheint. Die Bemühungen Lancelots zielen darauf ab, sich die Aprioris des religiös inspirierten Wertesystems anzueignen, um den Fortbestand der traditionellen Herrschafts- und Machtverhältnisse mit neuen Mitteln und Techniken der Machtausübung zu sichern“ (Welz [wie Anm. 9], S. 346).

45 Ebenda, S. 347.

46 „Wann der ritterschaft zu dienen und die wapen zu halten, des enkönde ich mich nit enthalten als lang als ich gesunt und gerade bin“ (Steinhoff V, 140, 6–8; Pauphilet 71, 1–3); dazu Welz (wie Anm. 9), S. 357.

Büßerhemds, strenge Fastenvorschriften, täglicher Gottesdienst, wöchentliche Beichte [Steinhoff V, 256, 18–31; Pauphilet 129, 13–24]) und erstrebt damit auch seine Rehabilitation als ritterlich-höfische Leitfigur.⁴⁷ Einen „Schockeffekt“⁴⁸ wie in der Karrenritter-Episode erzeugt sein Handeln hier jedoch ebenso so wenig, wie es Nachfolge in Gang setzt; Gawain verweigert sich diesem Weg explizit.

Erst mit dem Verschwinden des neuen Charismaträgers, erst mit der Entrückung Galaads in die Transzendenz (Steinhoff V, 538, 20–27; Pauphilet 278, 26–32), kann Lancelot seine Leitfunktion am Hof wieder übernehmen. Er wird am Artushof zunächst in Ehren aufgenommen (Steinhoff V, 506, 12–15; Pauphilet 262, 13–17) und ist im *Tod des Königs Artus* wieder die höfisch-ritterliche Leitfigur des Anfangsteils. Binnen eines Monats erneuert er das Liebesverhältnis mit Ginover, das Versprechen der moralischen Umkehr ist vergessen (Steinhoff V, 546, 35–548, 3; Frappier 4, 5–10).

Wieso verliert Lancelot seine Funktion als Leitfigur des Hofes ein zweites Mal? Der nun offen zu Tage liegende Ehebruch, die Rivalität der Artusritter und die daraus erwachsenden Intrigen zerstören das Verhältnis zur Tafelrunde.⁴⁹ Mit dem Ende der Gralssuche ist das Ende aller Aventiuren gekommen, die seit Chrétien jegliche ritterliche Existenz legitimierten. Das entstehende Vakuum kann nicht in ein neues Orientierungssystem überführt werden.⁵⁰ Die destruktiven Energien der Artusgesellschaft gelangen daher immer stärker zur Entfaltung; sie konzentrieren sich in besonderer Weise auf Lancelot, der in soziale Randbereiche verschoben wird. Man stigmatisiert die einstige Leitfigur als „Ehebrecher, Mörder, Ausgestoßene[n], abgedankte[n] Herrscher im eigenen Land, zuletzt als Einsiedler“.⁵¹

Der Hof gibt sich alle Mühe, seine frühere Leitfigur auszuschalten, und dieses Bemühen ist zugleich eine der Ursachen seines Untergangs. Es wird eine Bedrohungssituation inszeniert, die durch das Wirken einer Leitfigur nicht aufzulösen ist. In der finalen Schlacht kann sich Artus nicht dazu durchringen, Lancelot um Hilfe zu bitten, und sein Heer unterliegt (Steinhoff V, 956, 9–34; V, 984, 27–986, 5; V, 992, 9–994, 5; Frappier

47 Selbststigmatisierung soll erneut umschlagen in Charisma. „Lancelots Bußverfahren ist [...] im Grunde keine persönliche Praxis, sondern nimmt sich nur oberflächlich so aus. Es ist in Wahrheit Teil einer Strategie, die nicht der Veränderung, sondern der Wahrung des *Status quo* dient. Das ist der erzählerische Clou an der Sache, die List der Vernunft“ (ebenda S. 358; vgl. auch S. 356).

48 Vgl. Lipp: *Was ist Charisma* (wie Anm. 11), S. 217.

49 Als ein auf diesen Endpunkt vorausweisendes Motiv hat Hans Fromm (wie Anm. 31) Lancelots Kräfte messen mit den Artusrittern im Turnier von Camelot (Steinhoff III, 746, 34–754, 3; Micha IV, 84, 5–11) gedeutet. Im Turnierspiel sieht Fromm den „Zerfall der Gemeinschaft“ vorweggenommen (S. 200). Lancelots Position als Leitfigur der Artusrunde gerate hier ins Wanken, als „die Artusritter [...] sich dagegen wehren, daß alle Welt den Ruhm der Tafelrunde in Lancelot allein begründet sieht. Sie wollen beim Turnier nicht mehr mit Lancelot zusammen als die von der Tafelrunde eine Partei bilden“. „Die Lage wird zum ersten Mal kritisch, als die Tafelrunde aufhört, das Ideal der friedlichen Koexistenz unter Gleichen zu bedeuten, sondern ihre Mitglieder sich durch den Stärksten ihresgleichen um ihre Bedeutung gebracht sehen. [...] Die Meuterei gegen Lancelot mißlingt“ (Schmid [wie Anm. 9], S. 131). Doch als Artus ihnen vorhält, dass Lancelot der Tafelrunde mehr Ehre einbringe als der ganze Rest ihrer Mitglieder, bleibt ein tödlicher Hass auf Lancelot zurück. „In der *Mort Artu* wird dann auch Lancelot vom Haß der Mitritter affiziert“ (S. 132). Die Tafelrunde zerbricht, mit ihr zerfällt das Charisma Lancelots und die von ihm symbolisierten Werte.

50 Dazu Steinhoff V, 1048 (Kommentar zum *Tod des Königs Artus*).

51 Klinger (wie Anm. 9), S. 50.

177, 10–29; 186, 36–187, 3; 190, 1–32). Ginover stirbt als Nonne und Lancelot als Eremit, doch eine Vorbildwirkung im religiösen Sinne geht von ihm nicht mehr aus.

VI. *Reinszenierung der illegitimen Liebe: Figuren- und Rezipientenperspektive.* Einleitend ist als ein Kriterium für die Konstitution einer Leitfigur u. a. ihre Rezeption in unterschiedlichen Medien formuliert worden. Auch die Reinszenierung der Geschichte Lancelots wird bereits im Text selbst zum Thema. Die Fee Morgane setzt ihn gefangen; um nicht zu verzweifeln, malt und schreibt Lancelot die Geschichte seiner Liebe zu Ginover auf die Wände seines Gefängnisses.⁵² Lancelot reflektiert hier sein größtes Stigma, nimmt es bewusst an und transferiert es auf eine ästhetische Ebene. Morgane setzt den Bilderzyklus als Beweismittel gegen ihn bei König Artus ein (Steinhoff V, 642, 8–30; Frappier 51, 7–52, 13), nachdem Lancelot sie kontinuierlich zurückgewiesen hat. Die Bedeutung der Bilder schätzt Artus so hoch ein, dass er öffentlichen Ehrverlust und damit Gefahr für seine Herrschaft befürchtet, so dass sich der Ehebruch nun nicht mehr ignorieren lässt.

Auch die Literarisierung der Taten Lancelots ist Teil der Inszenierung im Prosaroman. König Artus lässt z. B. nach dem Turnier von Camelot alle Ritter der Tafelrunde am Hof zusammenkommen und ihre Erlebnisse erzählen. Schreiber des Königs stehen bereit, sie in Bücher zu übertragen (von der Aufzeichnung der Aventüren am Artushof ist insgesamt sieben Mal die Rede).⁵³ Da die Abenteuer Lancelots bedeutender waren als die der anderen, werden sie in ein eigenes Buch geschrieben. Alle müssen schwören, die Wahrheit zu sagen, doch Lancelot verschweigt die ihn kompromittierenden Dinge und bekennt sich in der Öffentlichkeit des Hofes nicht zu seinem Stigma: Neben dem manipulierten Beilager mit der Tochter des Königs Pelles hält er vor allem die Geschichte seiner Liebe zu Ginover zurück.⁵⁴

Die Ikonisierung und Literarisierung der Vita Lancelots, vor allem die Geschichte seiner Liebe, ist also bereits im Text reflektiert und in Erzählhandlung umgesetzt. Zudem wird deutlich, dass im *Prosa-Lancelot* in der Interaktion von Leitfigur und Artusgesellschaft die zwischen Stigma und Charisma verlaufende Liebe Lancelots zur Königin nicht positiviert werden kann. Hier greift die Theorie Lipps über die Wandlung eines Stigmas in ein Charisma als Voraussetzung zur Konstitution einer Leitfigur schein-

52 Dazu Klaus Ridder: Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder, Blanscheflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde. In: LiLi 105 (1997), S. 62–85; Heiko Wandhoff: Ekphrasen. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin, New York 2003, S. 284–300.

53 Vgl. Steinhoff IV, 836 (Kommentar zu III, 808, 30). Die Aufzeichnungen am Artushof wurden in der Abtei Salisbury (Steinhoff V, 540, 26–29; Pauphilet 280, 1–5) verwahrt, ihre literarische Ausarbeitung wird Gautier (Walter) Map, Archidiakon in Oxford, zugeschrieben und als Mäzen dieser literarischen Transformation wird Heinrich II. Plantagenet genannt; dazu Hans-Joachim Ziegler: Schrift und Wahrheit im deutschen *Lancelot*. In: I. Kasten, W. Paravicini, R. Pérennec (Hrsg.): Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transfers culturels et histoire littéraire au moyen âge. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris 16.–18. 03. 1995, Sigmaringen 1998, S. 201–213.

54 „Lancelot hub wriedder an zu sagen wie er in des rychen konig Pelles huß kam und das er den trachen im kirchoff ertot hatt den er off dem sargk fand, und wie der heilige gral erfult die tafeln aller guten spise der welt. Aber er erzalt nit furbaß wie er betrogen was worden von der schönen jungfrauwen, der konigs dochter. Er ließ es nit zu sagen syner schand halb, aber er ließ es umb syner frauwen der konigin willen, das er da mit ir lieb nit verlure wo sie die warheit wust“ (Steinhoff III, 810, 25–33; Micha IV, 84, 70).

bar zu kurz. Doch in der Leserperspektive wächst Lancelot gerade durch die bis zur Selbstaufgabe führende Konsequenz, mit der er die illegitime Liebe lebt, Charisma zu. Man denke nur an Dantes Imagination der verführerischen Wirkung des Romans auf Paolo und Francesca in seiner *Comedia*, die man allerdings nicht als Rezeptionsanweisung verstehen darf.⁵⁵ Der Leser kann hier einen Schritt weiter gehen als der Artushof, da er in seiner eigenen Existenz nicht von Lancelot als einer unmittelbaren Leitfigur abhängig ist. So ist es nur im Rezeptionsakt möglich, sich mit dem Absolut-Liebenden vorbehaltlos zu identifizieren. Dabei erschließt sich die Radikalität der Selbsttreue Lancelots insbesondere durch die Spannung zu den Reaktionen des Hofes. Auf der inneren Bühne des Lesers entsteht dadurch eine kontinuierliche Dramatik. Lancelot „ist nur für den Unverständigen die Zielscheibe für Spott und Gelächter, während er im wachsenden Solidaritätskreis der Verständigen das Lächeln der sympathischen Identifikation auslöst“.⁵⁶

Wenn man will, dann lässt sich die breite Rezeption des Werkes vom Mittelalter bis in die Gegenwart hinein genau hier anschließen, also etwa die Dichte der Überlieferung zumindest in Frankreich, die große Zahl von illustrierten Handschriften und Lancelot-Fresken in Wohn- und Repräsentationsarchitektur⁵⁷ sowie die ungeheure Wirkung auf die nachfolgende Literatur in Frankreich, aber auch auf die Romantraditionen Spaniens, Italiens, Englands und der Niederlande.⁵⁸ Auch in der Moderne fasziniert die Lancelot-Figur in der Fantasy-Welt in unterschiedlicher medialer Ausformung, vor allem wohl in Filmen, vom düsteren Bressent-Film (*Lancelot du Lac*) in der ersten Hälfte der 1970er bis zum seichten *Ersten Ritter* der 1990er Jahre. In der Rezeption der Lancelot-Figur in Film und Fernsehen kann man zudem ein Moment des Hereinholens der Figur in nichtliterarische Zusammenhänge sehen. Eingang wurde auch dies als Charakteristikum für eine Leitfigur genannt. Diese Entwicklung ist bereits früh in der Rezeption der Figur als Teil der arthurischen Literatur angelegt. Im 13. Jahrhundert entwickelt sich eine arthurische Festkultur; man spielt Romangeschehen nach und stellt Mitglieder der Tafelrunde dar. Als z. B. 1286 Heinrich II. von Zypern in Akkon zum König von Jerusalem gekrönt wird, veranstaltet er ein Fest mit Turnieren,

55 „Noi leggevamo un giorno per diletto / Di Lancilotto come amor lo strinse: / Soli eravamo e senza alcun sospetto. / Per più fiato gli occhi ci sospinse / Quella lettura, e scolorocci il viso; / Ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando leggemmo il disiato riso / Esser baciato da cotanto amante, / Questi, che mai da me non fia diviso, / La bocca mi baciò tutto tremante. / Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: / Quel giorno più non vi leggemmo avante.“ – „Wir lasen eines Tages zum Vergnügen / Von Lancelot, wie ihn die Liebe drängte; / Alleine waren wir und unverdächtig. / Mehrmals ließ unsre Augen schon verwirren / Dies Buch und unser Angesicht erblassen, / Doch eine Stelle hat uns überwältigt. / Als wir gelesen, daß in seiner Liebe / Er das ersehnte Antlitz küssen mußte, / Hat dieser, der mich niemals wird verlassen, / Mich auf den Mund geküßt mit tiefem Beben. / Verführer war das Buch und der's geschrieben. / An jenem Tage lasen wir nicht weiter.“ (Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Italienisch und deutsch, übers. u. komm. v. Hermann Gmelin, Bd. I, Erster Teil, Inferno – Die Hölle. Fotomechanischer Nachdruck der im Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1949–1957, erschienenen Ausgabe, München 1988, Canto Quinto, vv. 127–138; S. 68 f.).

56 Jauß (wie Anm. 4), S. 252.

57 Vgl. z. B. Fritz Peter Knapp: Weltbild als Bildwelt. Die Lancelot-Fresken von Frugarolo bei Alessandria. In: H. Gebhardt, H. Kiesel (Hrsg.): Weltbilder, Heidelberg 2004, S. 459–480.

58 „Der Prosa-Lancelot wurde bald in ganz Europa rezipiert, er begründete die Gattung des wilden Ritterromans bis hin zu Ariost und seinen Nachfolgern“ (Steinhoff V, 1052).

Tafelrunden und Verkörperungen der Artusritter.⁵⁹ In solchen Transformationen literarischer Konstruktionen in gesellschaftliche Realität gewinnt die Lancelot-Figur, die in dem Tafelrunden-Fest natürlich auftritt, auf eine nun sehr direkte, nicht mehr symbolisch vermittelte Weise Leit- und Modellcharakter.

VII. Folgerungen. Die Ausführungen versuchten, die Konstitution, Wirksamkeit und Dekonstruktion der Leitfigur Lancelot im Prosaroman nachzuvollziehen. Insofern der Analyse ein abstraktes Grundmuster, der Zusammenhang von Stigma und Charisma, zugrunde gelegt wurde, ging es dabei auch um die soziale Dimension des Phänomens. Welche Einsichten vermag nun die Auseinandersetzung mit einem mittelalterlichen literarischen Werk für die kategoriale Durchdringung des Phänomens Leitfigur beizutragen? Ich möchte zum Schluss einige Aspekte zuspitzend aufgreifen:

1. *Stigma und Charisma:* Die Interdependenz von Stigma und Charisma – im Sinne des Theoriekonzepts von Wolfgang Lipp – steht jeweils unter besonderen historischen Bedingungen, ist Veränderungen unterworfen, als abstrakte Kategorie der Erklärung von Führungswirksamkeit jedoch sowohl in historischer als auch in gegenwartsorientierter Perspektive von grundsätzlicher Bedeutung. Im Blick auf Lancelot erscheint die Konstitution von Charisma in dieser Sicht weniger als das Ergebnis genetischer Disposition denn als Konstrukt sozialen Handelns und kultureller Rahmenbedingungen. Doch nicht jedes Charisma entsteht aus der Positivsetzung von Stigmatisierungen. Galaads Charisma hat „statische Qualität“;⁶⁰ es ist nicht Resultat sozialer Prozesse, sondern göttlicher Vorsehung. Dynastisches Charisma ist natürlich sowohl in Lancelot als auch in Galaad wirksam. Im *Tod des Königs Artus* ist dann eine Situation gezeichnet, in der die inneren Spannungen der arthurischen Gesellschaft ein auflösendes Handeln durch charismatische Akteure blockieren. Die literaturwissenschaftliche Analyse des *Prosa-Lancelot* lässt weitere Wirkmechanismen erkennen, die in den Theorieentwürfen von Weber und Lipp nur schwach reflektiert sind. So ist charismatisches Handeln in ganz besonderer Weise Handeln in kulturellen Symbolisierungsprozessen. Und schließlich sind Prozesse der Rückentwicklung des Charisma von Leitfiguren nicht nur als Veralltäglichung von exorbitanten Kräften oder als Rationalisierung von charismatisch-emotionsbestimmten Handlungsformen zu verstehen. Man wird auch das an bestimmte Bedingungen geknüpfte Zurückfallen von Charisma in Stigma oder das Aufkommen eines neuen Typus von Leitfigur (theoretisch) bedenken müssen.

2. *Symbolfigurationen und Schlüsselszenen:* In kultursoziologischer Perspektive hat Lipp dargelegt, dass den Prozess des Umschlagens von Stigma in Charisma eine dramatische Struktur kennzeichnet.⁶¹ Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *Prosa-Lancelot* vermittelt eine Vorstellung davon, wie eine solche Struktur aussieht und wie in einem ästhetischen Medium darüber reflektiert wird. Auffällig ist

59 Vgl. Roger Sherman Loomis: *Arthurian Influence on Sport and Spectacle*. In: Ders. (Hrsg.): *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford 1959, S. 553–559.

60 Klinger (wie Anm. 9), S. 310.

61 Dramatisches Geschehen dieser Art erwächst aus Selbstüberwindung, aus „innerer Sinnverpflichtung“ des Handelnden gegen physische, moralische oder gesellschaftliche Widerstände. Wolfgang Lipp nennt es daher „heroisch[es]“ Handeln (*Drama Kultur* [wie Anm. 11], S. 126).

z. B., wie die Verhandlung über kulturelle Symbole an dramatisch geformte Schlüsselszenen gebunden wird. Die Inszenierung von Schlüsselszenen der Grenzüberschreitung und Normumwertung ist ein Phänomen, das in den ästhetischen Traditionen der Vormoderne vorgeprägt wird und dann kontinuierlich in ästhetisch-kulturellen Konstruktionen der Moderne wirksam bleibt. Der Analyse solcher Schlüsselszenen sollte auch in den theoretischen Konzepten Aufmerksamkeit gewidmet werden. Nur eine treibende Kraft der in solchen Szenen gestalteten Handlungsdramen möchte ich nennen: Selbststigmatisierendes und charismatisches Handeln ist in starkem Maße emotionales Handeln. Lancelots kämpferisches Vermögen und seine Leidensfähigkeit sind zu seinem Zorn und zu seiner Liebe in das denkbar engste Verhältnis gesetzt. Sein Handeln stiftet emotionale Bindungen zwischen Leitfigur und Artushof, die die soziale Ordnung festigen und stützen. Dem Zerschneiden dieser Ordnung geht das Zerreißen der emotionalen Beziehungen voraus. Eifersucht und Hass kennzeichnen ab einem bestimmten Punkt das Verhältnis der Tafelrunde zu Lancelot. Natürlich sind Emotionen auch die treibende Kraft in modernen Ausformungen des religiösen, politischen und massenmedialen Personenkults.⁶²

3. *Inszenierung und Reinszenierung:* Ausgangspunkt der Überlegungen war die Frage, was literarische Leitfiguren zu Leitfiguren macht. Ein wesentlicher Punkt scheint mir folgender zu sein: In der Inszenierung von Leitfiguren verdichtet sich ein reflexiver Prozess, in dem der Gesellschaft in einzelnen Individuen ihre Deformation ebenso vorgehalten wird, wie sie sich dazu bewegt sehen kann, ihre so thematisierte prekäre Lage durch eine Anschlussbewegung an das vordem Ausgegrenzte zu überwinden. Der beständigen Auseinandersetzung mit und der Reinszenierung von Leitfiguren liegt diese dynamische Struktur zugrunde; deshalb unterliegen sie, ebenso wie andere Grundeinheiten von Kultur, Prozessen der Reformulierung und Neuaneignung. Die in Leitfiguren angelegte Grundspannung und der Prozess ihrer Transformation ist bereits Gegenstand des *Prosa-Lancelots*.

Diese Hinweise mögen genügen, um zu erklären, warum die Lancelot-Figur in unterschiedlichen Medien bis in die Gegenwart hinein reinszeniert wird. Lancelot ist eine Figur mit einem ebenso vielfältigen wie profilierten Image. Das für den mittelalterlichen Roman entwickelte Figurenkonzept erfüllt dramatische Anforderungen, wie sie der Illusionsbetrieb der modernen Mediengesellschaft an sein „Material“ stellt. Aus diesem Befund lässt sich auch ableiten, dass die Literaturwissenschaft durchaus historisch-vertiefte Einsichten über Phänomene des aktuellen Personenkults beisteuern kann.⁶³

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Klaus Ridder, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen

62 Dazu schon Max Scheler: *Vorbilder und Führer*. In: Ders.: *Schriften aus dem Nachlass*. Bd. 1: *Zur Ethik und Erkenntnislehre*. Mit einem Anhang hrsg. v. Maria Scheler, 2. durchges. u. erw. Aufl., Bern 1957, S. 255–344, bes. S. 258 f.

63 Für kritische Anmerkungen und konstruktive Hinweise danke ich Ulrich Barton, Otto Langer und Hannah Miehle.