

*Sonderdruck aus:*

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE  
(ZfdPh)

Herausgegeben von

Werner Besch · Norbert Otto Eke · Eva Geulen · Thomas Klein ·  
Norbert Oellers · Ursula Peters · Hartmut Steinecke · Helmut Tervooren

*128. Band 2009 · Sonderheft*

**Interartifizialität.**

Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur

Herausgegeben von Susanne Bürkle und Ursula Peters

---

## DAS ENDE DER BILDER.

### Artefakt und Bildtheologie im „Prosalancelot“

von Christoph Huber (Tübingen)

#### *Abstract*

Literarische Bildlichkeit wird im „Prosalancelot“ aufgrund eines erweiterten Bildbegriffs untersucht, welcher anthropologische und theologische Aspekte einbezieht. In der Trilogie wird eine Tendenz zum ‚Ende‘ der Bilder festgestellt (geistliche Visionen, Gralmessen, Lancelots Fresken, Wandgemälde in St. Stephan). Dies bedeutet aber keine Absage an das Prinzip der Bildlichkeit. Mit der Umsetzung von Visuellem in den Roman werden interartifizielle Bezüge auf spezifische Weise realisiert.

Literary figurativeness in the „Prose Lancelot“ is examined on the basis of an extended concept of the picture which includes anthropological and theological aspects. In the trilogy, a tendency towards ‚the end‘ of the pictures can be observed (religious visions, Grail masses, frescos of Lancelot, mural in the church of St. Stephen). This does not, however, mean a rejection of the principle of figurativeness. When visual aspects are converted into the text of the romance, interartificial references are realised in a specific way.

Es überrascht nicht wenig, wenn Lancelot vom See, der unwiderstehliche Kämpfer für die Macht des Königs Artus und etwas schüchterne, aber hartnäckige Liebhaber von Artus' Ehefrau, in einer fortgeschrittenen Passage des ersten Teils der „Prosalancelot“-Trilogie plötzlich zum Pinsel greift und sich als Maler eines großen Freskenzyklus betätigt, der die Hauptstationen seiner Liebesgeschichte mit der Königin Ginover darstellt.<sup>1</sup> Lancelot entwickelt dieses Talent anlässlich einer Gefangenschaft bei der Fee Morgane und versucht dabei, angeregt durch eine Historienmalerei von der Flucht des Aeneas aus Troja, über die Bilder eine Brücke zu seiner fernen Geliebten zu bauen. Dabei weiß er noch nicht, welches Risiko er eingeht. Die intrigante Morgane, die Lancelot gern als Liebhaber für sich besäße, fördert sein Künstlertum mit dem Hintergedanken, auf diese Weise ihren Bruder Artus über den Ehebruch aufklären zu können. Diese Gelegenheit bietet sich im dritten Teil des Romanzyklus, dem „Tod des Königs Artus“, als Ginovers Stellung bereits bedenklich zu wackeln beginnt. Morgane führt mit magischen Mitteln eine Begegnung mit ihrem Bruder herbei, bei der sie ihn in Lancelots Gefängnis einquartiert, um ihn an den Bildern selbst erkennen zu lassen, was Tatsache ist.<sup>2</sup> Diese Szene ist in einer Illustration des französischen „Lancelot en prose“ (Paris, Bib. Nat., fr. 116, fol. 688<sup>v</sup>)<sup>3</sup> als dialogische Situation dargestellt: Morgane steht mit Artus vor der Bilderwand, ihr Zeigegestus und das Händespiel des Königs drücken aus, dass

<sup>1</sup> Ausgabe: Prosalancelot. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 147, hg. v. Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris, übers., komm. u. hg. v. Hans-Hugo Steinhoff. Bd I–V, Frankfurt/Main 1995 [I–II], 2003 [III–IV], 2004 [V] (Bibliothek deutscher Klassiker 123, 183, 190; Bibliothek des Mittelalters 14–18). Der Abschnitt findet sich IV, S. 46 ff.

<sup>2</sup> V, S. 638, 21 ff.

<sup>3</sup> Abbildung in dem Aufsatz von Judith Klinger: Die Poetik der Träume. Zum Erzählen von und mit Traum-Bildern im ‚Prosa-Lancelot‘, in: Lancelot. Der mittelhochdeutsche Roman im europäischen Kontext, hg. v. Klaus Ridder, Christoph Huber, Tübingen 2007, S. 211–234. Zu der Illustration S. 218, Abb. im Anhang Nr. 7.

es um die Interpretation der Gemälde geht, hier mit dem ersten Kuss des Liebespaares im Zentrum. Eine andere Darstellung derselben Szene im Roman (Paris, Bib. Nat., fr. 112, III, fol. 193v)<sup>4</sup> zeigt Artus allein vor den Fresken. Die bemalte Wand ist von einem vergitterten Fenster durchbrochen, das eine weibliche Figur an der Schulter wie nachträglich eingebrochen abschneidet. Das Fenster öffnet sich nach draußen in eine Sphäre jenseits des Gefängnisses, in die sich der Blick des Königs zu verlieren scheint. Offensichtlich sind hier zwei grundverschiedene Konzepte von Bildlichkeit gestaltet. Während es im ersten Beispiel um ein bild-hermeneutisches Thema geht, haben wir hier eine bild-ontologische Konzeption, der es auf die Schichtung von Realitätsebenen ankommt. Im Folgenden sollen nun der Umgang mit Bildern und dessen implizite bildtheoretische Voraussetzungen im Text des „Prosalancelot“ untersucht werden. Insofern es dabei um die Umsetzung bildkünstlerischer Produkte in Literatur geht, hat dies mit ‚Interartifizialität‘ zu tun. Allerdings ist das Verhältnis der Bereiche kompliziert und hängt vom Verständnis dessen ab, was man als Bild und speziell als literarisches Bild verstehen will; die Illustrierung des Romans seinerseits in Illuminationen ist hier nicht weiter zu verfolgen.

Um der literarischen Bildlichkeit des Romans näher zu kommen, blättere ich zuerst eine Szenensequenz aus dem zweiten Teil der Trilogie, der „Suche nach dem Gral“, auf. Nach weit über 1000 Seiten Reichs- und Liebesgeschichte durch viele Höhen und Tiefen erfolgt in diesem Teil eine Revision des weltlichen Programms: Das arthurische Rittertum und eine leidenschaftliche, aus den Zwängen der Gesellschaft ausbrechende Ehebruchsliebe werden abgelöst durch ein rigoristisches geistliches Programm. Der Artushof wird auf die Suche nach einem religiösen Ziel geschickt, vor dem er versagen muss. Nur die drei durch göttliche Prädestination auserwählten Repräsentanten eines neuen geistlichen Rittertums (Galaad, Parceval und Bohort) erreichen das Ende der Suche – in Vollkommenheit nur einer: Galaad. Zwischen den Versagern und den Erwählten geht Lancelot einen mittleren Bekehrungsweg der Reue und Buße, um allerdings im „Tod des Königs Artus“ dann wieder zu seinem großartigen alten Laster, der Ginover-Minne, zurückzukehren, zumindest vorläufig.

Eine Strecke von Lancelots Bußfahrt führt über folgende Stationen (V, S. 114 ff.): An einer Wegscheide steht ein steinernes Kreuz, daneben eine alte Kapelle, deren von Kerzen erleuchteter Altar durch ein Gitter versperrt ist. Lancelot bindet sein Pferd am Fuß des Kreuzes an und schläft ein. Wie in Trance sieht er eine Rossbahre mit einem verwundeten Ritter nahen. Der Ritter klagt und betet um Erlösung von seinen Schmerzen, da öffnet sich die Kapelle, und Lancelot sieht die Leuchter selbsttätig herauskommen. *Und sahe darnach kumen das heilige vas [Gefäß], das er hett men gesehen by dem richen kónig Vißcher, dasselb das man heißt den Heiligen Gral* (V, S. 116,21–23). Dem Ritter gelingt es, den Tisch mit dem Gefäß zu berühren, er stößt einen lauten Schrei aus: *„Eya herre gott, ich bin genesen!“* (V, S. 116,37 f.) Der Erzähler erklärt, Lancelot sei von Sünden so beladen gewesen, dass er sich beim Kommen des Grals nicht rühren

<sup>4</sup> Abbildung in dem Aufsatz von Uwe Ruberg: „Lancelot malt sein Gefängnis aus.“ Bildkunstwerke als kollektive und individuelle Memorialzeichen in den Aeneas-, Lancelot- und Tristanromanen, in: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg, 4.–7. Januar 1996, hg. v. Dietmar Peil, Michael Schilling, Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 181–194, hier: S. 190.

konnte. Der fremde Ritter stattet sich mit Lancelots Pferd und Waffen aus und lässt den Verwirrten zurück, der nicht weiß,

*ob es ware oder ob es im getreumet were, wann er nit wüste ob er hett gesehen den heiligen gral oder ob es im getreumet were. Und er ging in die capellen und sahe den lúchter vor dem altar, und er sach nit des er allermeyst begerte zu sehen, das was der heilige gral, wann er gern hett gesehen ob es ware were, möcht es sin gewest*  
(V, S. 120,23–29).

Während sich Lancelot noch fast die Augen aus dem Kopf schaut, um durch das Gitter etwas vom Gral zu erspähen, ertönt eine Stimme, die ihm drei rätselhafte Worte entgegenschleudert: Lancelot sei *Viel herter dann ein stein und viel bitterer dann ein galle und vil nacketer dann ein aspe* (V, S. 120,33 f.).<sup>5</sup>

Aus dieser Szene entwickelt sich eine lange, durch verschiedene andere Handlungsstränge unterbrochene Sequenz, in der sich Unverständliches, falsch Verstandenes und überraschende Aufklärung abwechseln. Der tief gedemütigte Lancelot landet bei einem Einsiedler, der ihn über die Worte belehrt und ihn zur Beichte motivieren kann (V, S. 124 ff.). Im Wald läuft ihm ein Knappe über den Weg, der ihn wegen der verschlafenen Gralschau beschimpft (V, S. 232). Lancelot stößt auf einen toten Klausner in einem feinen Leinenhemd – eine schwere Sünde für einen Eremiten (V, S. 236). In einer Teufelsbeschwörung wird aber geklärt, dass der Augenschein trög: Der Tote hat sich das Hemd nicht selbst übergezogen, er ist Opfer eines politischen Racheakts – ein falsches Zeichen –, er ist gerettet und nicht verdammt (V, S. 236 ff.). Der anwesende Einsiedler belehrt Lancelot über die Sündigkeit seiner Liebe zu Ginover (V, S. 244 ff.). Die erste und folgenreiche Begegnung des Paares bei der Ritterweihe<sup>5</sup> eine Schlüsselszene des Romans – erfährt eine radikale Neudeutung. Sie wird nun parallel zur Sündenfallgeschichte erzählt und verstanden: Durch den Blick der Geliebten fuhr der Böse Feind in ihn hinein und löschte seine natürlichen Tugenden bis auf einen kleinen Rest aus (V, S. 250). Daher waren seine Augen verhüllt vor dem Gral (V, S. 252,7 f.). Lancelot legt eine zweite Beichte ab.

Was erfährt Lancelot hier? Rätselhafte Stimmen, scheinbar reale Szenen, Träume oder Visionen wechseln in schneller Folge. Sie werden auf verschlungenen Wegen schrittweise und mit großem theologischen Aufwand ausgelegt, teils fehlgedeutet und schließlich richtiggestellt. Die Ereignisse erweisen sich als transparent auf spirituelle Realitäten. Ob sie sich zum Positiven oder zum Negativen hin aufklären, ist aus ihnen selbst nicht verstehbar. In den verschiedenen Suchen zeichnet sich ein christliches Lehrgebäude in bekannten heilsgeschichtlichen und moralischen Tiefendimensionen ab. Aber wie man von den erzählten Dingen dahin gelangen kann, das ist im vollen Wortsinn ‚abenteuerlich‘.

An dieser Stelle kann uns der Rekurs auf bildtheoretische Prämissen weiterhelfen. Was lässt sich hier als ein ‚Bild‘ verstehen? In der Kunstwissenschaft ist seit einigen Jahren unter dem Einfluss der bildkünstlerischen, soziologischen und technologischen Ent-

<sup>5</sup> Französischer Text: *La queste del saint graal*, hg. v. Albert Pauphilet, Paris 1923: *plus dur que pierre, plus amers que fuz, plus nuz et plus despris que figuiers* (S. 61,16 f.). Zum Wechsel von Feigenbaum (*figuiers*, nach dem Gleichnis Jesu Mt 21,19) in Espe (*aspe*), vgl. Steinhoff, Kommentar zu V, S. 120,34 in V, S. 1097.

wicklungen der Gegenwart eine nachdrückliche Entgrenzung des traditionellen Bildbegriffs zu beobachten. ‚Bilder‘ sind nicht mehr auf Leinwand oder anderen Materialien, womöglich in einen Rahmen eingepasste Darstellungen, sondern visuelle Phänomene, die in vielfältigen kulturellen Prozessen begegnen und wirksam sind.<sup>6</sup> Es gibt das materielle Bild und das geistige Bild im Kopf dessen, der Bilder schafft oder Bilder sieht.<sup>7</sup> Entsprechend dazu sprengt auch das sprachlich-literarische Bild einengende Definitionen wie die Bestimmung als rhetorisches Verfahren oder als eine Beschreibung in der Tradition der Ekphrasis. Als sprachlich-literarisches Bild könnte man bereits durch Sprache erzeugte visuelle Vorstellungen im Rezipienten bezeichnen. Diese können in einzelnen Wörtern aufgerufen oder in Texten zu komplexen Imaginationen akkumuliert werden. Bildhaft ist der Entwurf einer visuell imaginierbaren Textwelt, zu deren Aufbau die sprachlichen Techniken mit semantischen und rhetorischen Verfahren ihren Beitrag leisten. ‚Bild‘ hat in dieser breiteren Fassung ganz grundsätzlich mit Sehen zu tun. Dazu gehört nun nicht nur, was der Rezipient sieht, sondern auch, was die Figuren in der Textwelt sehen, und dies auf unterschiedlichen, gestaffelten Ebenen: eben ihre Welt, aber auch Sonderwelten wie Träume und Visionen, die sich manchmal durch einen Rahmen von anderen Realitätsschichten abgrenzen, manchmal ineinander verschwimmen. Zu den Bildern der Textwelt gehören selbstverständlich auch die sprachlich repräsentierten traditionellen Bildkünste oder handwerkliche Artefakte, die als optische Zeichen in kulturellen Kontexten fungieren. In solchen Fällen lassen sich interartifizielle und intermediale Verschiebungen nachvollziehen.

Eine derart breite Auffächerung muss den Bildbegriff nicht zerfasern und überdehnen oder ganz entleeren, sondern kann gerade textlogisch verschiedene Repräsentationen des Visuellen aufdecken und zueinander ins Verhältnis setzen. Das hat sich in der zitierten epischen Sequenz angedeutet. Ich erinnere an die von der jenseitigen Stimme geäußerten rätselhaften Bezeichnungen Lancelots, die metaphorisch aufgelöst werden. In den Predigten der Einsiedler wimmelt es nur so von Bibelanspielungen und deren Auslegung. Es liegt hier nahe, auf das etablierte Verfahren mittelalterlicher Allegorese einzulernen. Tatsächlich arbeiten die „Gralqueste“ – und weniger aufdringlich, aber unverkennbar auch die übrigen Teile der Lancelottrilogie – ausgiebig mit dem Repertoire der aus der Bibelhermeneutik stammenden Methoden mit ihren Bildspendern und Bildempfängern, Bildfeldern usw. Diese Verfahren sind hier keinesfalls in die Ecke geistloser Schematik abzuschieben, sie haben in ihrer Fülle und Offenheit gerade im „Prosalamcelot“ immer wieder Überraschungen parat und können von Fall zu Fall Deutungsenergien freisetzen.

Der Rückzug auf die exegetische Bildlichkeit genügt aber für eine befriedigende Erfassung dessen, was sich in unserem Roman abspielt, keineswegs. Zu erinnern ist, dass gerade die religiös getönten Passagen nicht nur einen hermeneutischen Hintergrund, sondern auch die grundsätzliche Problematik theologischer Bildlichkeit mit ihren erlösungstheologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Aspekten wie auch die Praxis von Liturgie und Bilderkult einspielen.<sup>8</sup> Die Perspektiven einer Anthropologie des Bil-

<sup>6</sup> Zum kunstwissenschaftlichen Bildbegriff Matthias Bruhn: *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin 2009.

<sup>7</sup> Grundsätzliche Überlegungen bei William J. Thomas Mitchell: *Bildtheorie*, hg. u. mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt/Main 2008, bes. Kap. I,2: Was ist ein Bild?, S. 15–77.

des sind der neueren Mediävistik sehr wohl geläufig.<sup>9</sup> So ist für den Roman das Sehen und Gesehenwerden von grundsätzlicher Bedeutung. Das Sehen läuft parallel zum Verstehen und Erkennen. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beschreiben über Erfahrungsprozesse auch die Erkenntnisleistung von Figuren, die der Rezipient über die textliche Steuerung des Romans mitvollzieht.<sup>10</sup> Optische Entwürfe wandern durch verschiedene Realitätsbereiche der erzählten Welt und vernetzen diese. Lancelots Erlebnis an der Kapelle changiert zwischen Traum und Vision. Ob der im Schlaf beobachtete Ritter und seine Heilung auf der Figurenebene oder in einer visionären Welt angesiedelt sind, wird nicht genau gesagt. Jedenfalls spielt sich das Unwahrscheinliche (immer wieder ausdrücklich als ‚wunderbar‘ Bezeichnete) höchst realistisch ab, und Lancelot steht nach dem Ereignis ohne Pferd und Rüstung da.

Ich widerstehe hier der Versuchung, in das Panoptikum der „Gralqueste“ einzutreten, in dem eine detailgesättigte Ritterwelt irreal-phantastische Züge annimmt, in dem sich das im „Prosalamcelot“ meist peinlich genau beachtete Raum-Zeit-Kontinuum teilweise auflöst, wo sich Hilfe suchende Damen plötzlich als der Teufel<sup>11</sup> oder Löwe und Drache als Ecclesia und Synagoge<sup>12</sup> entpuppen; wo mitten in der Landschaft ein Vogel auf einem dünnen Baum seine Jungen mit seinem Blut füttert – was von einem geistlichen Interpretator später als die christliche Bildformel vom Pelikan ausgedeutet wird.<sup>13</sup> Tatsächlich lassen sich hier nicht wenige Szenen im Repertoire der bildenden Künste identifizieren.

Stattdessen spitze ich meine Fragestellung zu. Vor dem Hintergrund eines erweiterten Bildbegriffs, welcher der Praxis der literarischen Visualisierung nachgeht und Optisches auf unterschiedlichen Textebenen aufsucht und verknüpft, soll es um bildtheoretische Tendenzen gehen, wie sie spezifisch der „Prosalamcelot“ ausbildet. Auf verschiedenen Wegen strebt diese Trilogie einem Ende der Bilder zu. Die Figur des Endes hat für den Lancelotroman vor allem Walter Haug (1995) herausgearbeitet, und zwar als Schlusspunkt in der Entwicklung des klassischen Erzähltypus, mit dem auch eine objektive fiktionale Sinnstiftung zu Ende geht und nur noch einen unerreichbaren absoluten Sinn in der Gralsuche bzw. eine Welt ohne jeden Sinn im Artusuntergang zurücklässt.<sup>14</sup> Wir werden sehen, wie ein Ende der Bilder sich zu dieser Konzeption fügt. Die These soll nun anhand von vier Passagen aufgerollt werden.

<sup>8</sup> Reinhard Hoeps: Einleitung, in: *Handbuch der Bildtheologie*. 4 Bde., hg. v. dems. u. a., Paderborn 2007, Bd. 1, S. 7–23.

<sup>9</sup> Vgl. Haiko Wandhoff: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte. Einführung, in: *Mediävistik. Perspektiven mediävistischer Forschung* 13, 2008, Heft: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte, hg. v. dems., S. 3–18.

<sup>10</sup> Zur Motivik des Sehens und Erkennens in der „Queste“ Andrea M. L. Williams: *The Adventures of the Holy Grail. A Study of ‚La Queste del Saint Graal‘*, Oxford u. a. 2001, S. 155–168.

<sup>11</sup> *Prosalamcelot*, V, S. 180 ff.; S. 190, Auslegung S. 200; S. 206 ff.

<sup>12</sup> *Prosalamcelot*, V, S. 190, Auslegung S. 200.

<sup>13</sup> *Prosalamcelot*, V, S. 333, Auslegung S. 363.

<sup>14</sup> Walter Haug: *Das Endspiel der Arthurischen Tradition im Prosalamcelot*, in: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hg. v. Karlheinz Stierle, Rainer Warning, München 1995, S. 251–266, wieder in: *Ders.: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, S. 288–300.

1. Zunächst schließen wir noch einmal an die Bildkonzeption des Mittelstücks, der „Gralqueste“, an. Gegen Ende der Handlung haben sich die drei Erwählten von der Masse der Artusritter abgesetzt und agieren drei Aventiuren durch, voran Galaad, der soeben mit dem Schwert Davids umgürtet worden ist. Zwischen zwei aggressiven, blutrünstigen Episoden steht eine dritte von gänzlich anderer Art (V, S. 456–60). Die Gralritter begegnen einem von vier Löwen begleiteten Hirschen, sie gehen ihm nach zu einer Kapelle, wo sich ein Einsiedler zur Messe rüstet; er legt, so heißt es, die Waffen unseres Herrn an. Während der sog. ‚Stillmesse‘ (des *Canon Missae* mit der Wandlung als Mittelstück) verwandeln sich die Tiere. Aus dem Hirschen wird ein Mensch, der auf dem Altar in einem prächtigen Sessel sitzt. Die vier Löwen verwandeln sich in einen Menschen, einen Adler, einer bleibt Löwe, und der vierte wird zum Stier, *und mochten wol han geflogen, wer es gottes wille gewest* (V, S. 456,33).<sup>15</sup> Die geflügelten Figuren heben nun den Sessel – zwei an den Füßen, zwei oben – und tragen ihn zu einem Fenster hinaus, ohne das Glas zu zerbrechen. Eine jenseitige Stimme, wie sie oft in der „Queste“ erschallt, deutet dies auf die Empfängnis Christi: *„In solcher wyse so kame der gottessöhne in die reynen maget Marie, das ir kuscheit noch ir reynikeit nye zurstört wart.“* (V, S. 458,1–3).

Die Szene entspricht in ihrem Kern dem bekannten und reich belegten Bildmotiv der ‚Majestas Domini‘, einem in der Mandorla thronenden Christus, der von den Evangelistensymbolen umgeben ist, die auf Bibelstellen bei Ezechiel und in der Johannes-Apokalypse zurückgehen.<sup>16</sup> Die Erzählung verlegt das statische Bild in einen Ablauf, indem sie es aus einer Verwandlung entwickelt (der Hirsch ist ein altes Christussymbol<sup>17</sup>) und das Entweichen der ganzen Gruppe durch die unverletzte Glasscheibe hinzu addiert. Im Text erfolgt die deutende Auflösung der Szene nach der Messe Punkt für Punkt durch den Einsiedler, der aus der Schau der Ritter schließt, dass sie die Gralsuche bestehen würden. Bemerkenswert ist dabei nicht nur die Kombination und Umsetzung christlicher Bildformeln, die eindeutig der bildenden Kunst entstammen (typisch das Detail der Flügel und die Verteilung der Symbole um die Mandorla, d.h. oben und unten), in eine ritterlich angehauchte, in ihrem Geist aber antiritterliche, als Vision gestaltete Handlung, sondern vor allem die theoretische Reflexion, welche die Auslegung beschließt.

*„Und das hat der güt meyster, der höhst in dißsen landen und in manchen landen [dieser Obermeister oder auch Oberkünstler ist kein anderer als Gott] sehen lassen die gütten heiligen lüte und die guten ritter in eines hirczen wise und in sölcher geselleschaft von vier lewen, dar umb das die es sahen nemen ein exempel daran. Wan wißent vor ware, das es fürbas nymand in der glichniß sehen sol keyn zitt me“*  
(V, S. 460,1–7).

Was kann aber für die Beteiligten ein exemplarischer Sinn der Szene sein, und was meint die Ankündigung, „daß dies in Zukunft keiner mehr in Form des Gleichnisses sehen werde“?<sup>18</sup> Die Worte des Einsiedlers klittern verschiedene Bibelzitate, voran Jo-

<sup>15</sup> Französischer Text, Pauphilet [Anm. 5]: *et il avoient eles, si qu'il poissent bien voler, s'il pleust a Nostre Seigneur* (S. 235,7 f.).

<sup>16</sup> Vgl. Frits van der Meer: *Majestas Domini*, in: LCI Bd. 3 (1971), Sp. 136–142.

<sup>17</sup> Zur Symbolik des Hirschen vgl. Peter Gerlach: *Hirsch*, in: LCI Bd. 2 (1970), Sp. 286–289.

hannes 16, 25. In den Abschiedsreden Jesu heißt es hier: „Dies habe ich in Bildreden zu euch gesprochen. Die Stunde kommt, wo ich nicht mehr in Bildreden zu euch sprechen, sondern euch frei heraus über den Vater Kunde geben werde.“<sup>19</sup> Daneben ist mit der Akzentuierung des Sehens Paulus, 1 Cor 13,12 zu nennen:

Denn wir sehen jetzt [nur wie] mittels eines Spiegels in rätselhafter Gestalt, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt ist mein Erkennen Stückwerk, dann aber werde ich völlig erkennen, wie ich auch völlig erkannt worden bin.<sup>20</sup>

Die Bibelstellen reden von einem Ende der Bilder in eschatologischer Perspektive, innerertextlich mag das Ostererlebnis der Jünger bzw. die bevorstehende Parusie Christi angesprochen sein.<sup>21</sup> Für den Roman heißt dies, dass entsprechend verhüllende Bildformeln mit dieser Szene ausscheiden – wir haben hier tatsächlich die letzte der spirituellen Auslegungen des Romans – und dass die drei Gralritter im Folgenden einer direkten Schau geistlicher Geheimnisse zugeführt werden. Nicht von ungefähr erfolgt dies im Zusammenhang mit einem Verweis auf die Inkarnation, die als Verkörperung des Wortes selbst bildtheologisch gedacht wird.<sup>22</sup> Die Erscheinung Christi wird hier geschaut im Augenblick der Verwandlung des Brotes: Inkarnation und Incorporation Christi ins Brot werden parallelisiert. Danach entzieht sich das Bild wie in einer Reversion des Vorgangs, der verkörperte Christus macht dem eschatologischen Platz, die Präsenz Gottes verlässt die nur bildhafte Erscheinung.

2. Dies erzählt der Roman in der Schau der geistlichen Geheimnisse in den Gralmessen.

Am Zielpunkt der Gralsuche steht das körperliche Anschauen des Grals und seiner spirituellen Wahrheit. Im Gegensatz zu den vieldeutigen Gralaufzügen früherer Texte erfolgt dies im „Prosalancelot“ in der Form von Messritualen, die sich eng an den *Canon missae* als kirchliche Vorgabe anlehnen. Hier stehen subtile liturgisch-bildtheoretische Fragen im Zusammenhang mit der Realpräsenz Christi zur Debatte. Der Roman hat die Gralschau lange vorbereitet; auf die erste konkrete Anbahnung des Themas bereits im „Lancelot propre“<sup>23</sup> kommen wir später noch zu sprechen; von einer Lancelot verweigerten Schau war soeben die Rede. Am Schluss der „Queste“, wo in gesteigertem Erzähltempo auf wenigen Seiten sieben Jahre durchlaufen werden, kommt nun die Gralschau stufenweise in drei Gralmessen zur Erfüllung: in einer defizitären und gestörten Schau Lancelots auf der Gralburg Corbenic (V, S. 490,21 ff.), in einer pompö-

<sup>18</sup> Französischer Text, Pauphilet [Anm. 5]: *...que des or en avant ne sera nus qui en tel semblance le voie nule foiz* (S. 236,19–21).

<sup>19</sup> Vulgata: *haec in proverbis locutus sum vobis. venit hora, cum iam non in proverbis loquar vobis, sed palam de Patre adnuntiabo vobis*. Übersetzung: Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments, Zürich 1993 („Zürcher Bibel“).

<sup>20</sup> Vulgata: *videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad faciem. nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum* (Übersetzung [Anm. 19]).

<sup>21</sup> Udo Schnelle: *Das Evangelium nach Johannes*, Leipzig 1998 (Theologischer Handkommentar zum Neuen Testament, 4), zu Jo 16,23–28, hier: S. 276 f.

<sup>22</sup> Vgl. Vulgata Col 1,15: *qui est imago Dei invisibilis primogenitus omnis creaturae*. „Und er ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes, der Erstgeborene der ganzen Schöpfung“ (Übersetzung [Anm. 19]).

<sup>23</sup> Gawans verfehlte Gralschau, „Prosalancelot“, III, S. 156 ff.; dazu Steinhoffs Kommentar zu III, S. 160,31 in IV, S. 764.

sen, opulent ausgebreiteten Gralmesse für Galaad und die erfolgreiche geistliche Ritterschaft (V, S. 516,24 ff.) und schließlich in einer letzten Gralmesse für Galaad allein im geistlichen Palast von Sarras, unmittelbar vor seinem Tod (V, S. 531,17 ff.).

Ich streiche die furiose Inszenierung der Ereignisse mit Sturmesbrausen, Donnerhall und Lichteffekten. Als Zelebrant wird jeweils von Engeln der seit rund 300 Jahren verstorbene Josephus, Sohn Josephs von Arimathia, der als der erste Bischof der Christenheit gilt, herbeitransportiert.<sup>24</sup> Der Roman bringt es fertig, das Zentrum der Messe mit der geistlichen Schau jeweils neu und für den Kontext signifikant zu erzählen. Das erste Mal erscheinen in den Händen des Priesters *dry persone, und die zwen saczten den jüngsten zwüschen des guten mannes hende*<sup>25</sup>; als dieser bei der Elevation<sup>26</sup> unter der Überlast der Hostie zusammenzubrechen droht, will ihm Lancelot zu Hilfe eilen, übertritt dabei aber die verbotene Schwelle und wird zurückgestoßen. In der ausführlichen Version für Galaad auf Corbenic wird erzählt, wie ein feuriges Kind vom Himmel herabkommt und die Hostie zu einer menschlichen Gestalt formt.<sup>27</sup> Die Zeremonie wird über den Friedensgruß bis zum eucharistischen Mahl der Rittergemeinde fortgesetzt. In der Gralschüssel dürfen die Erwählten den Gekreuzigten selbst mit seinen Wundmalen liegen sehen.<sup>28</sup> Aber unvermittelt und in einem harten Bildbruch steht Jesus dann selbst vor ihnen und reicht ihnen sich selbst in der Form des Brotes.<sup>29</sup>

Eine vergleichbare Konkretisierung des Messgeschehens ist dem Spätmittelalter in der legendenhaften Gregorsmesse bekannt, die ziemlich genau von 1400 bis 1530 als bildkünstlerisches Modethema verbreitet war und im Zuge der Reformation von der Bildfläche verschwand.<sup>30</sup> In einer Messe Papst Gregors I. sei beim Zweifel der Hostienbäckerin an der Verwandlung des Brotes Jesus selbst mit den Wundmalen erschienen. Die Darstellungen, die keiner einheitlichen Ikonographie folgen, zeigen ihn hinter dem

<sup>24</sup> Bei der ersten von Lancelot erlebten Messe wird dies nicht ausdrücklich gesagt, aber Anzeichen (Engel und Gerät) deuten darauf hin; vgl. Steinhoffs Kommentar zu V, S. 494,20 in V, S. 1155.

<sup>25</sup> *Prosalancelot* [Anm. 1], V, 494, 23; vgl. Pauphilet [Anm. 5]: *trois homes, dont li dui metoient le plus juene entre les mains au provoire* (S. 255,23 f.).

<sup>26</sup> Üblich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts, Steinhoffs Kommentar zu V, S. 494,21 in V, S. 1155.

<sup>27</sup> [Josephus nimmt die Hostie.] ... *da greiff er in das heilige was und nam ein ostien, die da was gemacht in glichniß eines brötlians. Und mit dem das er das off heben solt, da kam von dem hymmel hernyder ein figur glich einem kinde. Und das hat ein anzlit also rot und also brinnende als flier und ging in das brot, also das es die in dem pallast schinbarlichen sahen das das brot hett ein forme von ein menschen. Und da yn Joseph lang hett gehalten, da legt er es in das wasß* (V, S. 520,30–37).

<sup>28</sup> *Da sahen die gesellen in dem faß einen man als er zu mal naked were, und im waren die hende blutig und der lip und die füße. Und er sprach zu yne: „Ritter und myn getruwe knecht und myn güt kinder, die von dötlichem leben sint worden geistlich und die mich also lang hant gesucht das ich mich nümer verbergen mocht vor uch, ir müßent gesehen ein teil von myner beymlicheyt“* (V, S. 522,15–22).

<sup>29</sup> *Da nam erselber das heylige was [den Gral], und er kam zu Galaad, und er knuwete nydder. Da gab er im syenen schöpffer, und er enpfing yne mit zu hauff geleyten henden. Und also daden alle die andern; und ir was keyner, yne ducht [dem es nicht schien] das man im das stücke in den münt gebe in glichniß von brot* (V, S. 522,32–524,1).

<sup>30</sup> Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, hg. v. Andreas Gormans, Thomas Lentens, Berlin 2007, hier: Vorwort, S. 9.

(teils umgestürzten) Kelch, umgeben von den Leidenswerkzeugen wie Schweißstuch (*vera icon*), Lanze, Schwamm usw. Der Papst ist begleitet von geistlichen Würdenträgern, manchmal öffnet sich ein Durchblick auf die Armen Seelen im Fegefeuer, die vom Blut aus dem Kelch benetzt werden und Nachlass ihrer Sünden erlangen. Die jüngste Forschung hat nachgewiesen, dass das Bildthema nicht auf die Legende um Gregor I. aus dem frühen 8. Jh. zurückgeht, sondern auf eine Schmerzensmann-Darstellung in der römischen Kirche Santa Croce in Gerusalemme, die um 1300 sekundär an die Gregorslegende angebunden wurde.<sup>31</sup> Theologisch aktuell waren in diesem Zusammenhang nicht die Messe mit dem Wandlungsmysterium, sondern Aspekte des Ablasses und der vermittelnden kirchlichen Hierarchie.<sup>32</sup>

Als Quelle ist die Verkörperung des gewandelten Brotes in der Gregorsmesse also nicht mit den Darstellungen des „Prosalancelot“ zu verbinden, sie ist indes als eine andere bildhafte Materialisierung des Wandlungsvorgangs von Belang. Ganz dicht jedoch rückt der französische Roman, den man 1215–30 datiert, an die Transsubstantiations-Theologie heran, die erstmals auf dem Laterankonzil 1215 zur kirchlichen Lehrmeinung erhoben wurde.<sup>33</sup> Das ältere platonistische Bildkonzept mit seiner Paradoxie des Sehens und Nicht-Sehens wird nun nach verschiedenen Eucharistie-Debatten durch ein Wandlungskonzept abgelöst, das mit einem paradoxen Auseinander der aristotelischen Kategorien von verborgener Substanz und visuellem Akzidenz arbeitet.<sup>34</sup> Wie nun eine Verbindung vom Laterankonzil zum literarischen Entwurf der „Gralqueste“ verlaufen kann – die Forschung beruft sich grundsätzlich immer wieder auf zisterziensische Einflüsse – ist vorerst ungeklärt. Festhalten kann man aber, dass es in der „Queste“ eben nicht um eine orthodoxe Verbildlichung der aktuellen Lehrmeinung von der Transsubstantiation gehen kann. Anstelle der theologischen Lösung,<sup>35</sup> die Carlo Ginzburg als „gewaltigen Sieg der Abstraktion“<sup>35</sup> bezeichnete, kombiniert der Roman die Verwandlung des Brotes mit wechselnder Verbildlichung unterschiedlicher Theologeme wie Trinität und Inkarnation. Bei der ziemlich abenteuerlichen Insbildsetzung des Wandlungsvorgangs verknüpft er die literarische Gralmythologie und das pseudohistorische Konstrukt einer elitären geistlichen Ritterschaft mit einer nicht unproblematischen Messdarstellung.

Während in Corbenic das Schauen geradezu aufdringlich konkret und ohne verhüllenden Schleier vorgeführt wird, fällt die Schilderung der dritten Gralmesse asketisch

<sup>31</sup> Das Bild der Erscheinung [Anm. 30], S. 39.

<sup>32</sup> In dem Sammelband [Anm. 30] besonders Claudia Gärtner: Die Gregorsmesse als Bestätigung der Transsubstantiationslehre?, S. 125–153, und in den Beiträgen passim.

<sup>33</sup> Bezüge zu den Transsubstantiations-Kontroversen vom Anfang des 13. Jahrhunderts finden sich bereits bei Albert Pauphilet: *Etudes sur la Queste del Saint Graal*, Paris 1921, Neudruck 1980, S. 27–29. „L’auteur de la ‚Queste‘ s’est manifestement intéressé à ces discussions et a nettement exprimé dans son oeuvre ses opinions.“ (S. 28) Pauphilet bescheinigt dem Verfasser den Glauben an die Realpräsenz und an den Abschluss des Wandlungsvorgangs bereits nach der Konsekration des Brotes.

<sup>34</sup> Zum Hintergrund der Transsubstantiationslehre Williams [Anm. 10], S. 133 f. Eingehender Gärtner [Anm. 32], S. 126–131, mit Lit.

<sup>35</sup> Gärtner [Anm. 32], S. 126, Zwischentitel und Anm. 7.

aus.<sup>36</sup> Die unmittelbare, in Bildern nun nicht mehr vermittelte Schau<sup>37</sup> leitet unmittelbar über zu Galaads Tod und seiner jenseitigen Gotteserfahrung wie zur Entrückung des Grals aus der Welt des Romans.

Der Bruch zum dritten Teil des Zyklus, dem „Tod des Königs Artus“, könnte heftiger nicht sein. Dennoch hat man – unabhängig von den Hypothesen zur Entstehung und stufenweisen Agglomeration des Gesamttextes – methodisch von der Prämisse auszugehen, dass Teil I und Teil III zusammen mit Teil II, der „Queste“, gelesen werden müssen und dass auf dem Niveau der Gesamtedition die unversöhnlichen konzeptionellen Gegensätze zwischen allen Teilen gewollt sind. Forciert wird dies nicht nur durch die Vernetzung der Teile in der Handlung, sondern auch durch die auf Kontraste zugespitzte textuelle Mikrostruktur. Die im Folgenden zu besprechenden Passagen verklammern aufs Engste den „Lancelot propre“ und den Artusuntergang.

3. Die Fresken von Lancelots Liebesgeschichte (IV, S. 46–50; S. 58–62) sind, wie die Forschung herausgearbeitet hat, Ausdruck der Kraft der Memoria, der es gelingt, das Vergangene in der Form von Kunstwerken zu visualisieren und so die Gegenwart therapeutisch zu bewältigen.<sup>38</sup> Die Bilder spenden Lancelot Linderung des Trennungsschmerzes, *groß lichterung syner beschwerniß* (IV, S. 46,20). Zugespitzt sieht man in Lancelots Umgang mit den Fresken Präsenzeffekte, d.h., Ginover wird für Lancelot, der sich vor den Bildern der Geliebten verneigt, sie grüßt und umarmt und auf den Mund küsst, tatsächlich präsent. Dieser Umgang nähert sich der religiösen Funktion des Andachtsbildes, was bei den sakralisierenden Zügen dieser zum Absoluten stilisierten Minne nicht abwegig ist.<sup>39</sup> In der bildtheoretischen Perspektive, an der wir hier besonders interessiert sind, werden bestimmte Akzentsetzungen in der ganzen Szenenreihe noch deutlicher.

Die Fee erörtert mit einem Kammerfräulein, woher Lancelot, der sich stets in den ritterlichen Künsten (*ritterspiel* IV, S. 48,13) betätigt hat, so gut malen kann, als hätte er sein Leben lang kein anderes Handwerk ausgeübt. Das wäre undenkbar, wäre es nicht geschehen *durch brinnender lieb willen die er hat, di wil syn hercz also gewant ist* (IV, S. 48,16f.); so könnte ihn auch keiner davon zurückhalten. Lancelots Kunst gründet also nicht auf Technik, sondern auf der Stärke seines inneren Gefühls. Das Innere treibt

<sup>36</sup> Und da es kam an die stillen von der messen, da det er [Josephus] die paten [Patene] von dem kelch und rieß: „Galaat, kum hervor, diener gottes unsers herren Jhesu Cristi, du solt besehen des du lang begeret hast zu sehen.“ Und er ging her vor und sah das heilige was. Da begunde er zu beben sere wunderbarlich, wann der da was dötlich gesah die geistlichen sachen (V, S. 536,26–32).

<sup>37</sup> Es ist nur noch vom Sehen die Rede (s.o. *besehen, sah, gesah*). So auch in dem anschließenden Dankgebet Galaads: „Herre, ich dancken dir das du mir hast erfüllet myn begirde, wann nu sehen ich recht schinbarlichen das keyn zung nit kund erzele, noch keyn hercz mocht es nit gedencken. Hie sehen ich die großen anhaft [Anfang, Beginn] und die großen ere und wirdikeit, albie sehen ich wunder uber alle wunder“ (V, S. 537,33–S. 538,1). Zur abweichenden Fassung des letzten Satzes im Französischen vgl. Steinhoff, Kommentar zu V, S. 536,26 in V, S. 1165. Zur programmatischen Bedeutung ebd.: „Mit dieser Wortwahl werden die zentralen Werte des Rittertums, nicht die eines wie immer gearteten Mönchtums apostrophiert“; dazu Literaturhinweise.

<sup>38</sup> Horst Wenzel: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 292–320 passim; Klaus Ridder: Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder, Blancheflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde, in: Lili 27, 1997, Heft 105: Memoria in der Literatur, hg. v. Wolfgang Haubrichs, S. 62–85, hier: S. 74–80; Ruberg [Anm. 4].

<sup>39</sup> Auf Bezüge zur Sakralkunst zielen einige Hinweise Wenzels [Anm. 38], S. 308; 311; 314.

ihn geradezu zwanghaft dazu, das äußere Bild (dt. *bildung*, frz. *ymage*)<sup>40</sup> hervorzubringen und dieses dann auch körperlich zu vereinnahmen.<sup>41</sup> Dabei geht es nicht um die fertigen Bilder, sondern um den Prozess des Malens und den Umgang mit den Gemälden. Lancelot arbeitet an seinem Zyklus eineinhalb Jahre lang; er malt die Initialszene mit Ginovers missverstandenen Gruß, er malt sämtliche seiner Rittertaten und geht in der beschriebenen Weise mit seinen Kunstwerken um. Die Gleichbehandlung der Ginover-Darstellungen und das Wiederholungsritual jeden Morgen machen stutzig beim exklusiven und einzigartigen Charakter dieser Liebesbeziehung. Doch zeigt dies hier die von Mitchell betonte Metaqualität jedes konkreten Bildes – im Unterschied zum Sehen der Vögel bei den von Zeuxis gemalten Trauben –, dass nämlich der Rezipient des Bildes über das Dargestellte hinaus auch weiß, dass es sich eben nur um ein Bild handelt.<sup>42</sup> In der religiösen Bildkultur macht jedes der Marienbilder in einer Kirche die Gottesmutter präsent und ist für Bitten empfänglich. Nach seinem Rundgang bricht Lancelot dann regelmäßig in Klagen aus, die Bilder scheinen ihm die Trennung erst recht bewusst gemacht zu haben. Letztlich führt dies auf das grundlegende Paradox des geistlichen Bildes, dass die geistliche Wahrheit nicht anders als im Bild, aber auch lediglich als Bild gedacht und angeschaut werden kann.<sup>43</sup>

So führt das Geschehen auch zielstrebig auf den Punkt zu, dass Lancelot seine Fresken hinter sich lässt. Eindringlich erzählt der Roman, wie die Kunstbilder Ginovers aufgegeben und durch andere Bilder ersetzt werden. Da ist ja das Fenster in Lancelots Gefängnis. Vor diesem vergitterten Fenster gedeiht ein von Morgane gepflanzter Baumgarten mit Rosen, deren Rot den Gefangenen an Ginover erinnert, aber simultan auch die Trennung von ihr schmerzlich bewusst macht; *dann umb der rosen rot willen, die syner frauwen glich stunden, schlugen im syn liden vil me iß den synnen* (IV, S. 60,13–15).<sup>44</sup> Der Präsenzeffekt erweist sich als gebrochen. Das Rosenbild, welches das Kunstbild abgelöst hat, ruft die unähnliche Ähnlichkeit des Bildes ins Bewusstsein.

In dieser Ambivalenz bleibt Lancelot aber nicht stecken. An einem Sonntagmorgen kommt es zum Durchbruch, als Lancelot eine unvergleichlich schöne Blüte aufspringen sieht, die ihn an die einzigartige Ginover erinnert. Er reißt das Gitter heraus, so dass ihm die Hände bluten, steigt aus dem Gefängnis, liebkost die Rose wie seine Geliebte,

<sup>40</sup> *bildung* IV, S. 48,8; 15; entspr. *ymage* (wie Anm. 41)

<sup>41</sup> Der französische Text lässt hier den personifizierten Amor auftreten: *Voirement feroit Amors del plus dur home soustif et angingneux* [nicht übersetzt]: *si le di por cest chevalier que ja jor de sa vie ne feist si bien ymages, se ne fust destroiz d'amors qui a ce l'out mené* (Lancelot, hg. v. Alexandre Micha, Bd. 5, Genf 1980, S. 53,22). „In Wahrheit machte Amor aus dem härtesten Mann einen feinen und geschickten. Und ich behaupte von diesem Ritter, daß er nie im Leben so gute Bilder gemacht hätte, hätte ihn nicht Amor dazu veranlaßt, der ihn dazu führte.“

<sup>42</sup> Mitchell [Anm. 7], S. 32.

<sup>43</sup> Zum repräsentierenden oder inkarnierenden Charakter von Lancelots Bildern Robert S. Sturges: Epistemology of the Bedchamber: Textuality, Knowledge, and the Representation of Adultery in Malory and the Prose Lancelot, in: *Arthuriana* 7, 1997, S. 47–62, hier: S. 52 f., mit Verweis auf Forschungsthese, die sich auf Verstreutes in der theologischen Bilddiskussion beziehen. Der Text scheint mir eine Entscheidung für den inkarnierenden bzw. idolatrischen Status von Lancelots Bildern nicht zu erlauben.

<sup>44</sup> Steinhoff übersetzt: „ließ ihm aber seinen Schmerz noch viel stärker bewußt werden“ (IV, S. 61,14f.). Französischer Text, Micha [Anm. 41]: *...et ce fu la chose qui plus le dut avoir mis hors del sans* (S. 62, [2]).

pflückt sie, rüstet sich mit Waffen und Pferd aus und gewinnt die Freiheit. Die blutige Entfernung des Eisengitters repliziert die zentrale Szene im Prototext Chrétiens, in der sich Lancelot zur ersten und einzigen Liebesnacht in der Jenseitswelt Gorre Zugang zu Ginovers Schlafzimmer verschafft.<sup>45</sup> Hier freilich demonstriert sie den schmerzlichen Ausbruch aus einer Kunstwelt und die Ablösung auch von den natürlichen Abbildern. Die Szene wird in die eingangs erwähnte Illustration hineinzitiert. Als Liebender hat Lancelot eine Bilderwelt geschaffen, in der er sich als Gefangener aufhielt, als Liebender lässt er sie auch hinter sich. Er entweicht durch das Fenster, und Morgane hat das Nachsehen.

Zur Wirkungsgeschichte der Bilder (V, S. 632–650): Listig hat Morgane ihren Bruder in Lancelots komfortablem Verlies einquartiert, so dass er am nächsten Morgen bei Tageslicht die Bilder samt Beschriftung selbst entdecken kann (V, S. 642). Artus erkennt sofort, was gemeint ist, sperrt sich aber vehement dagegen. In einem langen Dialog mit der Schwester mit quälender Erinnerungsarbeit, Wahrheitsbeteuerungen und Schwüren rollt eine nur teilweise geglückte hermeneutische Lektion ab. Artus fordert einen höheren Wahrheitsbeweis als den bildlichen ein, er will das Paar in flagranti ertappen: *ich sol als viel arbeyten das ich sie by einander finden mag* (V, S. 648,13 f.). Vorsichtshalber sorgt er dafür, dass außer ihm und der Schwester niemand die Bilder sieht, die seine Schande offenbaren würden (V, S. 650,9–18). Als er wieder in Camelot ist, ergreift er jeden Strohalm, der gegen den Ehebruch sprechen könnte: Lancelot ist wieder einmal nicht da. Wenn er wirklich so verliebt wäre, könnte er die Trennung von Ginover ja gar nicht aushalten. *Und das was ein ding das des koniges hercz sere entwant von zorne von den reden [nicht Bilder!] die er bett hören sagen syn schwester Morge* (V, S. 666,13–15). So werden im Zusammenhang mit Lancelots Fresken die verschiedensten bildtheoretischen Probleme virulent: Woher kommt das materiale Bild? Was geht seiner Genese im Bewusstsein voraus? Wie wirkt es? Wie wird es aufgenommen und im Beobachter rekonstruiert. Wie wirkt es hinein in die Welt des Handelns?

4. Diese Fragen stellen sich auch bei der zweiten großen Wandmalerei im „Prosalancelot“, dem Drachenfresko in der St. Stephans-Kirche von Camelot<sup>46</sup>, das für die Gesamthandlung einen der obskursten Ausgangspunkte einführt: die unwissend inzestuöse Zeugung Mordrets, der nicht als Bruder Gawans von König Lot, sondern von Artus abstammt, die letzte und definitive Weichenstellung, die in den Untergang der Artus-Ära führt. Artus ließ in dem Gemälde in seiner Residenzkirche einen Traum darstellen, den er nach der Liebesnacht erlebte. Der „Prosalancelot“ lässt hier vieles offen. Die Zeugung selbst wird nicht erzählt und nur memoriert in Episoden, die im Erzählablauf weit auseinander liegen. Sukzessive und bruchstückhaft tritt hier der Erzählstrang an die Oberfläche, der in der zentralen Bildformel eines Drachenkampfes den Untergang der Artuswelt bis in Einzelheiten vorwegnimmt.

Offensichtlich wandert dieser Bildgedanke durch verschiedene Medien der Visualität und reichert sich dabei mit Bedeutungen an. Es beginnt mit einer Traumvision Gawans auf der Gralburg Corbenic, die auf eine verfehlte Gralbegegnung folgt (III, S. 164–168).

<sup>45</sup> Chrestien de Troyes: Lancelot, übers. u. eingel. v. Helga Jauss-Meyer, München 1974 (KTRM 13), vv. 4651 ff.

<sup>46</sup> Auch beigezogen bei Ruberg [Anm. 4], S. 188 f.

In der nach Chrétiens „Perceval“ modellierten Szene wurde der Musterritter trotz unheilvoller Vorzeichen freundlich empfangen, doch blieb, nachdem er der Gralträgerin allzu interessiert hinterher geschaut hatte, beim Tischlein-deck-dich der Gralspeisung sein Teller leer. Die Nacht darf Gawan wieder einmal auf einem Wunderbett verbringen.<sup>47</sup> Dort wird er nicht nur an Schultern und Schenkeln von Lanzen durchbohrt, sondern auch von einem Albtraum schlimmster Sorte heimgesucht. In einer nahen Kammer sieht er einen Drachen von ungeheurer Größe, der in allen Farben schillert, mit dem Schwanz schlägt und sich immer wilder gebärdet. Aus seinem Maul speit er 500 weitere kleine Drachen. Dann verwickelt er sich in einen Kampf mit einem schönen, starken Leoparden in der *aller gewlichste[n] schlacht allß jhe vonn thieren gesehenn warde* (III, S. 166,25 f.). Nachdem in der Vision kurz das Licht ausgegangen ist – für die Auslegung nicht zufällig –, folgt eine neue Phase des Kampfes, diesmal des alten Drachen gegen seine Kinder, *also das die alltte schlannge die junngen erwürgete umnd die junnggen die alltte* (III, S. 168,7 f.).

Unterschiedliche Bildarchive erscheinen hier zusammengespannt. Der Kampf des Löwen (zu dem der Leopard als Variante gängig ist) mit der Schlange wird im „Physiologus“ als Kampf Christi mit dem Teufel interpretiert. Dies schlägt sich in der christlichen Bildtradition vielfach nieder und wird auch auf die Hagiographie übertragen.<sup>48</sup> In der Tradition hat der Drache nach der Johannes-Offenbarung eine apokalyptische Dimension (Apc 12 u. 13). Andererseits gibt es den Löwen-Drachen-Kampf auch im weltlichen Erzählfundus als aventurierehafte Formel ohne explizite geistliche Bezüge, z. B. im „Iwein“.

Bemerkenswert ist nun die Auslegung des Traums in unserem Handlungskontext, die Gawan nach einem schmachvollen Abschied von der Gralburg von einem Einsiedler geboten bekommt (III, S. 178,7–180,13): Artus ist hier der Drache und Lancelot der Leopard; bei beiden stimmt dies zu ihren Wappentieren. Die traditionelle positive und negative Besetzung der Tiersymbolik, die in den Wappen weniger zum Tragen kommt<sup>49</sup>, wirkt in den erzählten Vorgängen freilich irritierend. Verschleierte, aber ausdrücklich bezieht der Eremit die zwei Szenen der Vision auf den großen Krieg des Artus mit Lancelot, bei dem sich Artus tatsächlich ins Unrecht setzen wird, und auf die Entscheidungsschlacht zwischen Artus und seinem Sohn Mordret auf den Feldern von Salisbury. Die Auslegung hat Lücken, aber Gawan, der in dieser infausten Auseinandersetzung mit Lancelot auf der Insel und auf dem Festland die entscheidende Rolle spielen und vor der Rückkehr seines Königs nach England sterben wird, versteht nichts und merkt sich nichts.

In der Folgeepisode des Erzählstranges (IV, S. 274,5 ff.) werden Mordret und Lancelot in den Kreis der Verständnislosen einbezogen. Ein Einsiedler offenbart Mordret seine inzestuöse Abstammung von Artus und beruft sich dabei auf den Traum des Königs.

<sup>47</sup> Für Gawan vorzugsweise reserviertes Aventure-Motiv, vgl. Steinhoff, Kommentar zu III, S. 164,8 in IV, S. 765.

<sup>48</sup> Elisabeth Lucchesi Palli: Drache, in: LCI Bd. 1 (1968), Sp. 516–524.

<sup>49</sup> Vgl. Georg Scheibelreiter: Heraldik, Wien, München 2006. Zum Löwen, S. 48 f.; zum Leoparden, S. 49 f.; zum Drachen und seiner Negativbedeutung S. 66 f. „Der Drache ist als Wappentier relativ selten, wenn man seine vorheraldische Bedeutung im keltisch-germanischen Raum damit vergleicht, wo er zu den gängigsten Helmfiguren zählte“ (S. 67).

Und das du mir dester baß glaubest, so findestu es zu Camlot gemalet in Sant Steffans kirch, und din vatter dete es malen im all syn leptag des ein gedechtniß zu haben (IV, S. 276,2–5). Zur weiteren Beglaubigung prophezeit der Eremit Mordret, er werde von ihm umgebracht werden, was dieser wutschnaubend auf der Stelle vollstreckt. Und weiter hat der Einsiedler einen Zettel in der Hand, auf dem die entscheidenden Informationen noch einmal stehen. Lancelot nimmt den *briefff* heimlich an sich, liest ihn und betrachtet (viele Seiten später) nach seiner Rückkehr nach Camelot, bei einer Festkrönung von Artus und Ginover im Münster, die erwähnten Fresken (IV, S. 408,32). Er erkennt ihre Wahrheit, versinkt in Trauer und Grübeln und scheint sie zu vergessen. Im „Tod des Königs Artus“ wird an sie erinnert (zu Gawans Vision V, S. 789), auch die „Gralqueste“ flicht einen Drachen-Löwenkampf mit zugespitzt geistlicher Interpretation ein (Altes – Neues Testament, V, S. 186 ff.; S. 200). So ist im fortgeschrittenen „Lancelot propre“ das Ende vollständig konzipiert, aber in der „Mort Artu“ wissen nur noch der Erzähler und gleichsam von ihm geschickte Boten Bescheid. Woher wohl hat die Abgesandte Lancelots, die mit einem Friedensangebot die Schlacht vor der Joyeuse Garde verhindern soll, ihr Wissen, als sie Gawan ermahnt:

*Nu besehent und gedencket uch nit des das ir sabent in dem abentürlichen pallast in des richen koniges Pechors huß, in dem das ir den stryt sabent von den lewen und von dem leoparden? Gedencket uch wol des wunders das ir da gesehen mochtent und das betütniß das uch der clusener sagte*  
(V, S. 788,16–20).

Und wie ist es möglich, dass Gawan auf diese Erinnerung nicht im Geringsten reagiert? Die ahnenden, wissenden, verdrängenden Figuren zeigen sich unbeeindruckt, auch wenn die Bilder in St. Stephan mit ihrem mahnenden Memento nach wie vor zu sehen wären. Die Botschaft der Bilder geht auf der Bühne der Handlung ins Leere, die Artuswelt stürzt auf ihren Untergang zu, der bis zur Schlacht unentschieden zwischen fataler Vorbestimmung und einem Spielraum versäumter Handlungsfreiheit in der Schwebel gehalten wird.

Lässt sich, so fragen wir abschließend, zwischen den Bildern, die einem geistlichen Ende und denen, die der innerweltlichen Auslöschung zustreben, die Brücke schlagen? Findet sich die bildtheoretische Klammer für das weite Tableau zwischen Artus- und Gralrealität? Das Thema des Sehens und Erkennens ist für beide Handlungskomplexe konstitutiv. Ebenso gilt, dass die Bildtypen zwischen handwerklichem Artefakt und Vision in großer Breite ausgeschöpft werden. Ein Blick auf die aktuelle Bildtheorie lehrt, dass das schwer überblickbare Feld der Diskussion im „Prosalancelot“ episch facettenreich aktualisiert und implizit reflektiert wird. Die Bereiche fallen zuletzt in Extreme auseinander, aber die Sinnwelten präsentieren sich gerade in den Bildwelten in einer nicht auflösbaren Verflechtung. Geistliches und Weltliches überlappen sich in den ikonischen Interferenzen. Im Erzählprozess ist zu erleben, wie ikonische Formeln durch die Medien und die Bereiche der Sinnggebung buchstäblich wandern. Indem häufig in der Tradition vorliegende Formeln episiert werden, geraten sie in Bewegung. Die Hervorbringung des Bildes wie seine Funktionalität, sein bewegendes Wirkungspotential zwischen Memoria und Prophetie werden narrativ ausgereizt. Das prozessuale Element, das auch im scheinbar statischen Bildentwurf von Malerei und Plastik steckt, wird in den interartifizialen Relationen episch umformuliert.

Bleibt aber mit dem Ende des Romans und dem Ende seiner Bilder schließlich eine Abgabe an das Bild zurück? Die Skepsis, die Walter Haug<sup>50</sup> der narrativen Sinnbildungsleistung des „Prosalancelot“ entgegenbrachte, bestätigt sich auf der Ebene der Bilder nicht, weder der geistlichen noch der säkularen. Die Ablösung der Bilder im Erzählprozess löst deren potentielle Signifikanz nicht auf.

Otto Langer hat 2007 auf die Schere hingewiesen, die sich in der Denkgeschichte auftut zwischen platonisch-christlichem Bilderkult und einem in den jüdischen Wurzeln angelegten Ikonoklasmus, der den Keim des Bilderstreits in sich trägt und in der Tradition des geistigen Bildes der Mystik den Ort der Gottheit als bildlose Finsternis denkt und erfährt.<sup>51</sup> Der „Prosalancelot“, der über Tausende von Seiten hin seine Welt bis zu ihrem Ende auserzählt, schlägt da eine eindeutige Richtung ein. Er lässt Bilder als vorläufige zurück, aber nicht im Sinne einer vergeistigenden Auslöschung. Das Ende der Bilder in der „Gralqueste“ erzeugt immer konkretere Anschauungen. Die gewagtesten theologischen Paradoxe wie Trinität, Jungfrauengeburt, Transsubstantiation werden in der visionären Schau immer hüllenloser vorgeführt. Galaad wechselt ins Jenseits zum vollkommenen Schauen, in das ihn der Roman eben nicht mehr begleiten kann. Und mit dem Artusreich ist die Welt des Visiblen nicht untergegangen. Als Artus seinem Sohn Mordret den Speer durch den Körper gerammt hat, fällt, wie es in der Prophetie heißt und wie es am Ende auch kommt, ein Strahl der Sonne durch die aufgerissene Wunde.

<sup>50</sup> Haug [Anm. 14].

<sup>51</sup> Otto Langer: Bildverstehen, in: Ethik des Verstehens. Beiträge zu einer philosophischen und literarischen Hermeneutik, hg. v. Susanne Kaul, Lothar van Laak, München 2007, S. 63–81, hier: S. 81.