

*Magister Ku*  
E 21230  
7  
**ZEITSCHRIFT FÜR  
LITERATURWISSENSCHAFT  
UND LINGUISTIK** **LiLi**

März 1997

Jahrgang 27

Heft 105

Eine Zeitschrift der  
Universität  
Gesamthochschule  
Siegen

*27  
1997  
105-108*

Herausgegeben von  
Helmut Kreuzer  
In Verbindung mit  
Wolfgang Haubrachs  
Wolfgang Klein  
Brigitte Schlieben-Lange

***Memoria in der Literatur***

Mit Beiträgen von

Ulrich Ernst  
Barbara Haupt  
Margarete Hubrath  
Joachim Knappe  
Klaus Ridder

Labor

Claus Nordbruch, Sandra Nuy,  
Peter Seibert, Mirjam Springer,  
Franklin C. West

VERLAG  
**J. B. METZLER**

Klaus Ridder

Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke  
Tristans Lieder, Blanscheflurs Scheingrab,  
Lancelots Wandgemälde

## 0. Einleitung

Der höfische Versroman, der als erste rein schriftsprachlich konzipierte volkssprachliche Gattung gilt,<sup>1</sup> gehört zu den Textformen, die nicht nur ein funktionales, sondern auch ein konstitutiv-ästhetisches Verhältnis zur Schriftlichkeit haben.<sup>2</sup> Der Werktyp macht die Dialektik zwischen der Unverfügbarkeit der Erinnerung und ihrer ästhetischen Vergegenwärtigung als Text auch selbst zum Thema.<sup>3</sup> Chrétien fingiert beispielsweise ein mündlich vortragendes

<sup>1</sup> Vgl. Haug, Walter: »Schriftlichkeit und Reflexion. Zur Entstehung und Entwicklung eines deutschsprachigen Schrifttums im Mittelalter«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann/Christof Hardmeier (Hgg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, 2. Aufl. München 1993 (Archäologie der literarischen Kommunikation 1), S. 141–157. Butzer, Günter: »Das Gedächtnis des epischen Textes. Mündliches und schriftliches Erzählen im höfischen Roman des Mittelalters«, in: *Euphorion* 89 (1995) S. 151–188.

<sup>2</sup> In der Ästhetisierung des Gedächtnisses und der Schriftlichkeit sieht Stierle den Ursprung des höfischen Romans. Der Erfahrung der Nicht-Verfügbarkeit der Erinnerung stehe das Gedächtnis als Vermögen, Erinnerung abrufbar zu halten, gegenüber: »Gedächtniskultur ist die individuelle und kollektive Arbeit, der Unverfügbarkeit der Erinnerung einen Raum verfügbarer und verlässlicher Gedächtnisrepräsentationen abzugewinnen«, Stierle, Karlheinz: »Die Unverfügbarkeit der Erinnerung und das Gedächtnis der Schrift. Über den Ursprung des Romans bei Chrétien de Troyes«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hgg./Reinhart Herzog (Mitwirkung): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993 (Poetik und Hermeneutik XV), S. 117–159, hier S. 118; zum folgenden S. 117–119. In dieser Perspektive gewinnt die Schrift als »Gedächtnissupplement« entscheidende Bedeutung.

<sup>3</sup> Grundlegend für die Reflexion des Zusammenhangs von Memoria und mittelalterlicher Literatur, zu dem einige Literaturangaben als Überblick über das Forschungsfeld genügen mögen, war die Studie von Ohly, Friedrich: »Bemerkungen eines Philologen zur Memoria«, in: Karl Schmid/Joachim Wollasch (Hgg.): *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), S. 9–68; zur Eigen-Memoria der Autoren vgl. Ohly, Friedrich: »Zum Dichtungsschluß *Tu autem, domine*,

Erzählsubjekt, das eine Geschichte erinnert und sich an ein imaginiertes Publikum wendet. Über die Inszenierung einer textinternen Erzählinstanz, durch die sich der reale Autor ebenso von der erzählten Geschichte distanziert wie er sich durch sie in das Werk hineinprojiziert, thematisiert der Text das Moment der schriftliterarischen Gestaltung erinnerten Erfahrung. Die Fiktion hält die Erinnerung an den Autor durch die literarische Konstruktion »Erzähler« präsent, und das Gedächtnis der Schrift ersetzt die historische Person.<sup>4</sup>

Die Schilderung des Kunstwerks, das eine Handlungsfigur als Substitut für die geliebte Person schafft oder das – wenngleich nicht vom Protagonisten selbst gefertigt – die Erinnerung an die Geliebte freisetzt, ist ein weiterer Ort in der Erzählfiktion, an dem die Autoren das Spannungsverhältnis zwischen

*miserere nobis*«, in: *DVjs* 47 (1973) S. 26–68. – Ernst, Ulrich: »*Ars memorativa* und *Ars poetica* in Mittelalter und Früher Neuzeit. Prolegomena zu einer mnemonistischen Dichtungstheorie«, in: Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber (Hgg.): *Ars Memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen 1993 (Frühe Neuzeit 15), S. 73–100, geht es demgegenüber »um die Erhellung der technischen Disziplin der *Ars memorativa* in ihrer Auswirkung auf dichterische Verfahrensweisen« (S. 76 A. 12). – Im hochhöfischen Roman sind weitere Formen memorialen Denkens erst in jüngerer Zeit intensiver untersucht worden; vgl. neben der oben zitierten Arbeit von Stierle zu den Romanen Chrétiens die Monographie von Wenzel, Horst: *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995 (dort die Nachweise seiner früheren Arbeiten zum Thema), die den medialen Aspekt der höfischen Kultur in den Vordergrund stellt. Zu Gottfrieds *Tristan* vgl. Stevens, Adrian: »Memory, Reading and the Renewal of Love: On the Poetics of Invention in Gottfried's *Tristan*«, in: Volker Honemann/Martin H. Jones/Adrian Stevens/David Wells (edd.): *German Narrative Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries. Studies presented to Roy Wisbey on his Sixty-fifth Birthday*, Tübingen 1994, S. 319–335. – Vgl. daneben auch Hubrath, Margarete: *Schreiben und Erinnern. Zur »memoria« im Liber Specialis Gratiae Mechthilds von Hakeborn*, Paderborn [u.a.] 1996.

<sup>4</sup> Das Spannungsverhältnis zwischen dem mündlichen Erzähler als Bewahrer kultureller Erinnerung und dem schreibenden (oder diktierenden) Autor, der für die Nachwelt fixiert, was als Erinnerung verfaßt worden war, wird im höfischen Roman Teil literarischer Inszenierungsstrategien – und damit literarisch produktiv. Das Gegenüber von (mündlichem) Erinnern der Vergangenheit und (schriftlicher) Fixierung der Erinnerung läßt im 12. Jahrhundert eine Dimension entstehen, in der die »Entdeckung des Selbst« und die »Entdeckung der Fiktionalität« möglich werden; dazu Schaefer, Ursula: »Individualität und Fiktionalität. Zu einem mediengeschichtlichen und mentalitätsgeschichtlichen Wandel im 12. Jahrhundert«, in: Werner Röcke/Ursula Schaefer (Hgg.): *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 1996 (ScriptOralia 71), S. 50–70.

dem Vergessen und der Verfügung über die Erinnerung<sup>5</sup> als ästhetisches Konstitutionsmoment reflektieren.<sup>6</sup> Über Kunstwerke wird personengebundenes Wissen erinnert, das die Narration natürlich erst konstituiert. Man vergegenwärtigt den abwesenden Liebespartner in verschiedenen Medien auf eine Weise, die den Vergleich mit Formen und Funktionen der Memoria, mit ihrer umfassenden sozialen und kulturellen Praxis in der mittelalterlichen Gesellschaft,<sup>7</sup> nahelegt. Handlungsfiguren konkretisieren ihre Erinne-

<sup>5</sup> Zur heilsgeschichtlichen Dimension des Erinnerns und Vergessens (bei Hildegard von Bingen) vgl. Meier, Christel: »Vergessen, Erinnern, Gedächtnis im Gott-Mensch-Bezug. Zu einem Grenzbereich der Allegorese bei Hildegard von Bingen und anderen Autoren des Mittelalters«, in: Hans Fromm/Wolfgang Harms/Uwe Ruberg (Hgg.): *Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, München 1975, Bd. 1, S. 143–194; zu Vergessen und Erinnern als »Konstituenten ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne« (S. 38) vgl. Wunberg, Gotthart: »Vergessen und Erinnern. Ästhetische Wahrnehmung in der Moderne«, in: Jörg Schönert/Harro Segeberg (Hgg.): *Polyperspektivik in der literarischen Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur. Karl Robert Mandelkow gewidmet*, Frankfurt a.M. [u.a.] 1988 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 1), S. 38–58; vgl. auch die Beiträge in den Sammelbänden: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hgg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991, sowie Haverkamp/Lachmann (wie Anm. 2).

<sup>6</sup> Zur Erzählung in der Erzählung vgl. beispielsweise Haug, Walter: »Lesen oder Lieben? Erzählen in der Erzählung, vom »Erec« bis zum »Titirel«, in: *PBB* 116 (1994) S. 302–319; zum Lied in der Erzählung vgl. die unten zitierte Arbeit von Ulricke Draesner (wie Anm. 13). Zu erzählten bildlichen oder plastischen Kunstwerken im höfischen Roman vgl. Haug, Walter: »Gebet und Hieroglyphe. Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung«, in: ders.: *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, S. 110–125; Wandhoff, Haiko: »Gemalte Erinnerung. Vergils *Aeneis* und die Troja-Bildendenkmäler in der deutschen Artusepik«, in: *Poetica* 28 (1996) S. 66–96 (zu Lancelots Wandgemälden S. 87–91). Vgl. auch Söhring, Otto: »Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen«, in: *Romanische Forschungen* 12 (1900) S. 491–640 (zum Scheingrab der Blanchefflor S. 529–531).

<sup>7</sup> Wandhoff (wie Anm. 6) sieht z.B. enge Beziehungen zwischen den Troja-Bildendenkmälern im Artusroman als literarische Form visuellen Gedenkens und der außerliterarischen, »bildgestützten Memorialpraxis des deutschen Laienadels« (S. 94). – Die Literatur zu den unterschiedlichen Formen von Memoria, die in den letzten Jahrzehnten intensiv analysiert wurden, kann hier nur beispielhaft genannt werden. Zum kulturgeschichtlichen Stellenwert des Phänomens vgl. den Überblick von Oexle, Otto Gerhard: »Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters«, in: Joachim Heinze (Hg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 297–323, sowie die Beiträge in den Sammelbänden: Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121); Dieter Geuenich; Otto Gerhard Oexle (Hgg.): *Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters*, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 111).

rung mittels Kunst, und der Text inszeniert fiktionsimmanent individuelle Memoria.<sup>8</sup>

Doch auch in der Fiktion ist die ästhetisierte Erinnerung nicht beliebig verfügbar. Das Kunstwerk tritt mit seiner Vollendung in einen Kommunikations- und Wirkzusammenhang, in dem neue Funktions- und Bedeutungsetzungen die Intention des Urhebers überlagern. Die im Kunstwerk »objektivierte« Erinnerung eines Protagonisten wird in der Sinnperspektive des Romans von anderen Figuren in »subjektiver« Weise funktionalisiert. Ein ursprünglich persönliches Gedenken kann sich zu einem kollektiven verschieben, für die Öffentlichkeit konzipierte Denkmäler können individuell genutzt werden.

In meinem Beitrag steht die Frage nach der literarischen Inszenierung der Produktion und Rezeption von Kunst als Medium der Erinnerung im Mittelpunkt. Die Überlegungen fußen auf drei Szenen aus höfischen Romanen, in denen Kunstwerke einen abwesenden Liebespartner ästhetisch vergegenwärtigen: Tristans Vortrag eigener Minnelieder am Hof zu Karke im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, Flores Auseinandersetzung mit den mechanischen Figuren auf dem Scheingrab der Blanchefflor im Roman Konrad Flecks und Lancelots Produktion von Wandgemälden im Gefängnis der Morgane im *Prosa-Lancelot*. Um die skizzierte Fragestellung schärfer zu fassen, bleiben im folgenden sowohl der mediale Aspekt<sup>9</sup> als auch die Einbindung der

<sup>8</sup> Um dies auszudrücken, wird diese Art des Erinnerns im folgenden als Memoria bezeichnet. Oexle, Otto Gerhard: »Memoria und Memorialbild«, in: Schmid/Wollasch (wie Anm. 3), S. 384–440, hier S. 385, umreißt in seiner Definition des Begriffs »Memoria« die Semantik der zwei unterschiedlichen deutschen Übersetzungsäquivalente (Gedächtnis und Erinnerung) des lateinischen Wortes: »»Gedächtnis« meint die Fähigkeit, sich Gewesenes oder Abwesendes zu vergegenwärtigen, sich daran zu erinnern. »Erinnerung« aber ist nicht nur das Ergebnis der Gedächtnis-Fähigkeit, sondern meint darüber hinaus auch die Fähigkeit, sich dieser Vergegenwärtigung des Gewesenen oder Abwesenden bewußt zu sein«. Der Funktionsbereich der Memoria beschränkt sich in der mittelalterlichen Kultur jedoch nicht auf eine »bloß kognitive(.) oder auch emotionelle(.) Vergegenwärtigung Toter«, sondern der Begriff bezieht sich zudem »auf Handlungen von außerordentlicher sozialer und rechtlicher Tragweite«. Durch Nennung des Namens, durch Memorialbilder oder -skulpturen »wurde der Tote als Person evoziert, wurde er unter den Lebenden dergestalt gegenwärtig, daß er geradezu einen sozialen und rechtlichen Status erhielt«. Oexle umschreibt diesen Status mit der Begriffsbildung »Die Gegenwart der Toten«.

<sup>9</sup> Vor dem Funktionshintergrund der Memoria tritt der Gegensatz von »Schrift, Bild und Figur« (Wenzel [wie Anm. 3], S. 319) ohnehin zurück. Wenzel arbeitet diesen Gesichtspunkt in seinem Buch auf breiter Grundlage heraus; zum Problemkreis vgl. auch Wandhoff, Haiko: *Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur*, Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen 141).

Kunstbeschreibungen in rhetorisch-literarische Traditionszusammenhänge<sup>10</sup> weitgehend unberücksichtigt.

Konstituiert Memoria »als Form des sozialen Handelns von Individuen und Gruppen« in der mittelalterlichen Gesellschaft Gedenken, »das sich auf Lebende, insbesondere Abwesende, und auf Tote bezieht,«<sup>11</sup> so will die Erinnerungskunst in den Romanen Andenken nur vortäuschen (*Flore und Blanscheflur*), zielt auf das Vergessen (*Tristan*) oder die Vergegenwärtigung der abwesenden Geliebten (*Prosa-Lancelot*). Formen memorialen Denkens lassen die literarischen Inszenierungen allerdings auch in ihrer deutlichen Distanz zur mittelalterlichen Memoria-Praxis durchscheinen.

### 1. Die Lieder Tristans<sup>12</sup>

Tristan tritt in der Isolde-Weißhand-Episode als Autor von Minneliedern hervor, die er am Hof zu Karke vorträgt. Neben der Rezeption von Kunst, die im Roman an zahlreichen weiteren Stellen eine Rolle spielt, wird hier auch die Produktion von Liedtext und Melodie durch den Protagonisten zum Gegenstand der Erzählung. Gottfried schildert eine komplexe Situation, die darlegt, wie Tristans Lieder aus der Erinnerung an die Geliebte entstehen, wie sie am Hof zu Karke aufgeführt und von den Anwesenden, vor allem von Isolde Weißhand, gedeutet werden und wie man zumindest ein Lied auch

<sup>10</sup> Zur Tradition der Ekphrasen vgl. Gottfried Boehm/Helmut Pfotenauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995; Ratkowsch, Christine: *Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991 (Wiener Studien. Beiheft 15).

<sup>11</sup> Oexle, Otto Gerhard: »Welfische Memoria. Zugleich ein Beitrag über adlige Hausüberlieferung und die Kriterien ihrer Erforschung«, in: Bernd Schneidmüller (Hg.): *Die Welfen und ihr Braunschweiger Hof im hohen Mittelalter*, Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Mittelalterstudien 7), S. 61–94, hier S. 61f.

<sup>12</sup> Mertens, Volker: »Bildersaal – Minnegrotte – Liebestrank. Zu Symbol, Allegorie und Mythos im Tristanroman«, in: *PBB* 117 (1995) S. 40–64, hat jüngst den Statuensaal im *Tristan* des Thomas von Bretagne als einen Ort des Gedenkens und Vergegenwärtigens der verlorenen Geliebten analysiert. In diesen beiden Momenten erschöpfen sich die Funktionen der Statuen jedoch nicht. Die Kunstwerke lösen bei ihren Urhebern und bei den mit ihnen konfrontierten Personen auch Wirkungen aus, die nicht im Intensionsrahmen ihrer Produzenten lagen. So weigert Kaerdin sich, »die Statue [Isoldes] für eine wirkliche Frau zu nehmen« (S. 45); diese Weigerung läßt Tristan nach Cornwall fahren. Zum Statuensaal vgl. auch Wenzel, Horst: »Imaginatio und Memoria. Medien der Erinnerung im höfischen Mittelalter«, in: Assmann/Harth (wie Anm. 5), S. 57–82, hier S. 67–70.

nach Tristans Tod weitertradiert.<sup>13</sup> Die Erzählsituation thematisiert damit die Produktion von Kunst als Auseinandersetzung mit der Erinnerung individuellen Erlebens, die Aufführung von Lieddichtung als Vergegenwärtigung von Abwesendem, die Rezeption von Dichtung als Form der Wirklichkeitsaneignung und das Einschreiben von Erfahrung über das Medium Kunst in das kulturelle Gedächtnis.<sup>14</sup>

Die Schönheit und der Name Isolde Weißhands erinnern Tristan an die blonde Isolde und erneuern sein Liebesleid.<sup>15</sup> Diesen Schmerz sucht er bewußt immer wieder (vv. 18978–18992), da das Erinnern der fernen Geliebten neben dem Schmerz zugleich ein Moment der Minnefreude (v. 18987) birgt. Die zweite Isolde wirkt zunächst als Erinnerungsauslöserin (vv. 19028–19032). Tristan will sie dann bewußt funktionalisieren, will in sich – als *remedium amoris* – Liebe zu ihr wecken, um die Liebe zur ersten Isolde abzuschwächen (vv. 19056–19062). In dem Maße, wie er damit bei sich und auch bei Isolde Weißhand Erfolg hat, holt ihn die Erinnerung an die blonde Isolde ein. Selbstvorwürfe, Hin- und Hergerissensein sowie Zweifel an der Authentizität der eigenen Realitätswahrnehmung sind Folge dieser »Verwirrung«, die sich über mehrere Stufen steigert und verdichtet, bis scheinbar die endgültige

<sup>13</sup> Zur Isolde-Weißhand-Episode im *Tristan* Gottfrieds vgl. vor allem Meissburger, Gerhard: *Tristan und Isold mit den weißen Händen. Die Auffassung der Minne, der Liebe und der Ehe bei Gottfried von Straßburg und Ulrich von Türheim*, Basel 1954; Ries, Sybille: »Erkennen und Verkennen in Gottfrieds »Tristan« mit besonderer Berücksichtigung der Isold-Weißhand-Episode«, in: *ZfDA* 109 (1980) S. 326–337; Schöning, Brigitte: »Name ohne Person. – Auf den Spuren der Isolde Weißhand«, in: Ingrid Bennewitz (Hg.): »*Der Frauwen buoch*«. Versuche zu einer feministischen Mediävistik, Göttingen 1989 (GAG 517), S. 159–178; Draesner, Ulrike: »Zeichen – Körper – Gesang. Das Lied in der Isolde-Weißhand-Episode des *Tristan* Gottfrieds von Straßburg«, in: Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hgg.): *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, Heidelberg 1996 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 13), S. 77–101. Draesner analysiert unter einem zeichentheoretischen Blickwinkel die Darstellung der Autorschaft Tristans. Aus der inszenierten Aufführungssituation der Lieder in Karke versucht sie auch Rückschlüsse auf historische Aufführungssituationen von Minnedichtung zu ziehen. Gottfrieds Text könne als Anstoß verstanden werden, »biographische Lesarten eines Liedes als Interpretationsmöglichkeiten neu in Erwägung zu ziehen« (S. 80). Daß die Textualität des Phänomens bedacht werden muß, »wenn die Darstellung der Kommunikationslage eines Textes in einem anderen für das Textverständnis fruchtbar gemacht werden soll« (S. 80), bezieht Draesner dabei durchaus in die Überlegungen ein.

<sup>14</sup> Dazu Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

<sup>15</sup> Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 3 Bde., 2. Aufl. Stuttgart 1981, vv. 18965–18977.

Hinwendung zur zweiten Isolde die Präsenz der Erinnerung verdrängt (vv. 19416ff.).<sup>16</sup>

Über die Produktion von Liebesliedern versucht Tristan die Situation in Karke zu kontrollieren. Den biographisch-subjektiven Charakter der Lieddichtung als Ästhetisierung der Erinnerung des Autors vermittelt der Text implizit durch die Beschreibung der Aufführungssituation und explizit über den *refloit* der Lieder, den der Erzähler »wörtlich« wiedergibt:

»Isôt ma drûe, Isôt m'amie,  
en vûs ma mort, en vûs ma vie«, v. 19213f.

Die hier formulierte Interdependenz von Liebe, Tod und Leben läßt ein zentrales Thema der Liebe zur blonden Isolde anklingen. Der Text gestaltet das Moment, wie die Erinnerung des Autors dessen Textproduktion bestimmt.

Tristan vergegenwärtigt in der Karke-Szene die irische Isolde durch seine Lieddichtung. In dieser komplexen Situation ist ihm seine Kunst jedoch nicht nur Surrogat für die abwesende Geliebte. Durch seine Lieder will Tristan zugleich die Erinnerung und damit vor allem den Liebesschmerz als Folge der absoluten Liebe auslöschen.<sup>17</sup> Inwieweit er bewußt mehrdeutige Dichtung (Motiv der Namenidentität) einsetzt, um Isolde Weißhand zu täuschen, oder inwieweit die Lieder ihm auch selbst den Blick auf die Realität verstellen, ist – trotz der scheinbar eindeutigen Kommentare des Erzählers (vv. 19398ff., 19403ff.) – nicht genau zu bestimmen.<sup>18</sup> Liebe ausschließlich als Erinnerung fördert wohl – als narzißtische Form der permanenten Selbstbegegnung – das Verkennen von Realität, sucht daher sowohl das Surrogat als auch die Realpräsenz eines anderen Gegenübers. Im Sinne der zugespitzt aporetischen Liebeskonzeption des Romans bedeutet die Hinwendung zur präsenten weißhändigen Isolde in jedem Falle einen weiteren Schritt in Richtung auf das Scheitern.

Der gemeinsame Refrain der von Tristan komponierten Lieder übt auf Isolde Weißhand eine große Faszination aus, da sie sich gemeint und von

<sup>16</sup> Den Entschluß, eine neue Bindung einzugehen, rechtfertigt Tristan in einem (letzten) Monolog vor sich selbst (vv. 19424ff.).

<sup>17</sup> Vgl. dazu auch Draesner (wie Anm. 13), S. 88.

<sup>18</sup> Zum Problem der Täuschungsabsicht Tristans vgl. beispielsweise die unterschiedlichen Auffassungen von Stein, Peter K.: »Die Musik in Gotfrids von Straßburg *Tristan* – ihre Bedeutung im epischen Gefüge. Vorstudie zu einem Verständnishorizont des Textes«, in: ders. u.a. (Hgg.): *Sprache – Text – Geschichte. Beiträge zur Mediävistik und Germanistischen Sprachwissenschaft aus dem Kreis der Mitarbeiter 1964–1979 des Instituts für Germanistik an der Universität Salzburg*, Göppingen 1980 (GAG 304), S. 569–694, hier S. 620f.; Kästner, Hannes: *Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*, Tübingen 1981 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 30), S. 94f.; Draesner (wie Anm. 13), S. 92f., 101 (Diskussionsbericht).

Tristan geliebt glaubt. Tristans Kunst zielt – im Sinne der höfischen Konvention – auf die Freude am Hof.<sup>19</sup> Sie entsteht aber in Auseinandersetzung mit der Erinnerung an die blonde Isolde und geht daher von einem anderen biographischen Ansatzpunkt aus, als Isolde Weißhand annehmen muß. Die Erinnerung an die irische Isolde läßt Tristan in Herzenseleid zurückfallen, das man am Hof wie selbstverständlich auf die anwesende Isolde bezieht (vv. 19275–19279). Tristan bedrücken diese Fehlinterpretationen (vv. 19329–19333). Doch je mehr er sich darum bemüht, mit »gebaerden und mit maeren« (v. 19337) Isolde aus diesem nicht sie betreffenden Schmerz zu reißen, desto mehr facht er ihre Liebe an, stürzt darüber wieder in Selbstzweifel, und eine weitere Steigerung der Verwirrung ist die Folge (vv. 19352ff.). Der Erzähler weist die Schuld an dieser Liebesverwirrung nicht Isolde Weißhands Fehldeutung der Lieder Tristans zu, sondern dem Autor Tristan. Dessen als Realitätsbewältigung gedachtes Kunst-Konzept versagt gegenüber der Realität des Kunstwerks.<sup>20</sup>

Nach ihrer Aufführung in Karke sind die Lieder Tristans, von denen der »leich Tristanden« (v. 19201) auch nach dem Tode des Autors weitergesungen wird, in aller Munde. Tristan, der mit den Liedern seine Erinnerung auslöschen wollte, sichert damit das literarische Gedächtnis des Paares. Der Text reflektiert hier das Moment des Bewahrens vergangener Erfahrung, die über die Gestaltung im Kunstwerk Teil des kulturellen Gedächtnisses wird. Die Ambivalenz des Erinnerns und Vergessens,<sup>21</sup> die die Liedproduktion Tristans kennzeichnet, greift damit über die Ebene der fiktionsimmanenten Inszenierung der Produktion und Rezeption von Kunst hinaus.

Über die Gedächtnisfunktion des Tristan-Leichs in der Isolde-Weißhand-Episode ergibt sich eine Verbindung zum Prolog,<sup>22</sup> in dem der Autor/

<sup>19</sup> Als Tristan die Zeichen der Liebe bei der zweiten Isolde entdeckt, bemüht er sich darum, ihr durch die Komposition (Musik und Text) und den musikalischen Vortrag von Minneliedern Freude zu bereiten (vv. 19188–19211).

<sup>20</sup> Zur Künstlerproblematik im *Tristan* als Leitperspektive der Interpretation vgl. Mohr, Wolfgang: »Tristan und Isold« als Künstlerroman«, in: *Euphorion* 53 (1959) S. 153–174; Jackson, W. T. H.: »Tristan the Artist in Gottfried's Poem«, in: *PMLA* 77 (1962) S. 364–372; Langer, Otto: »Der »Künstlerroman« Gottfrieds – Protest bürgerlicher »Empfindsamkeit« gegen höfisches »Tugendsystem«?«, in: *Euphorion* 68 (1974) S. 1–41; Kästner (wie Anm. 18).

<sup>21</sup> Die Ambivalenz des Erinnerns und Vergessens, die Tristans Kunstproduktion in der Isolde-Weißhand-Episode bestimmt, verweist auch auf die Schilderung des Lebens in der Minnegrotte, wo das Paar in der Rezeption von Liebesdichtungen eigenes Erleben reflektiert. Am Ort ihrer paradiesischen Liebe zwingen sich die Liebenden über die Auseinandersetzung mit tragischen literarischen Schicksalen (Phyllis, Kanake, Byblis, Dido) ebenso zur Vergegenwärtigung des eigenen Leids (vv. 17182–17188) wie sie immer wieder versuchen, sich von dieser Erinnerung loszureißen (v. 17200f.).

<sup>22</sup> Zu der Frage, ob Prolog und Erzählung, ob *senemaere* und Lied, überhaupt miteinander in Verbindung gebracht werden können oder als zwei nicht vergleichbare

Erzähler die Funktion von Liebesgeschichten (*senemaeren*) umreißt. Die Eingangsverse postulieren die Perspektive der subjektiven Erinnerung von Erfahrung als allgemeine Voraussetzung der Entstehung auch von Dichtung (vv. 1–4) und entwerfen dieses Moment als Spezifikum der Produktion und Rezeption von Liebesdichtung. Der Autor/Erzähler spricht von den in der Literatur überlieferten Schicksalen von Liebenden vergangener Zeiten, die über die immer wieder neu erfolgende Rezeption von Literatur in die Gegenwart (einer neuen Geschichte) hineinwirken (vv. 218–240).<sup>23</sup>

Der Prolog empfiehlt den Liebenden, Liebesschmerz mit *senemaeren* zu lindern, da diese zwar die Erinnerung an den Schmerz, zugleich aber auch die Freude erneuern (vv. 111–122). Aus der Ambivalenz von Erinnern und Vergessen, von Absenz und Präsenz erwächst in der Isolde-Weißhand-Episode durch Tristans Minnelieder jedoch ein Dilemma, das nicht auflösbar ist und schließlich in den Tod führt. Memoria bzw. der falsch oder gar nicht verstandene Inhalt des inszenierten Gedenkens erhält als Movers der Handlung zentrale Bedeutung. Die biographische Fehldeutung der autobiographischen Liedkunst Tristans durch Isolde Weißhand steht am Anfang einer Entwicklung, deren fatale Konsequenzen durch die Stofftradition vorgezeichnet sind.<sup>24</sup>

Textebenen auseinanderzuhalten sind, vgl. Draesner (wie Anm. 13), S. 100 (vgl. auch den Diskussionsbericht).

<sup>23</sup> »Liturgische, hagiographische und profane Gedanken über die Wirkfunktionen des Gedächtnisses der Dichtung fließen am Schluß des großen ›Tristan‹-Prologs zusammen. Ein Erinnern an die seit den Kirchenvätern für die Auslegung der Schrift geläufige Metapher des Brotbrechens, Wecken von Assoziationen an die Eucharistie und an das Fortleben der Heiligen verbinden sich, wenn Gottfried aus der Geschichte von Tristan und Isolde, dem für die edlen Herzen Musterhaften ihres Lebens und Sterbens für die Späteren eine Möglichkeit des Daseins hebt, die er als Brot zum Leben darreicht«, Ohly (wie Anm. 3), S. 50.

<sup>24</sup> Im Gegenüber von Prolog und Fragment-Schluß, in der Gegenläufigkeit von rezeptionsästhetischer Idealkonstruktion und erzählmanenter Autor-Fiktion, stellt Gottfried das gleiche Thema dar: Subjektivität im Verhältnis von Autor, Erzählung und Publikum; zur Dialektik von subjektiven und objektiven Handlungsmotivationen im *Tristan* vgl. Voss, Rudolf: »Subjektive und objektive Motivation. Zur epischen Struktur und zum weltanschaulichen Problemgehalt des ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg«, in: Albrecht Greule/Uwe Ruberg (Hgg.): *Sprache, Literatur, Kultur. Studien zu ihrer Geschichte im deutschen Süden und Westen. Wolfgang Kleiber zu seinem 60. Geburtstag gewidmet*, Stuttgart 1989, S. 321–336. Voss geht davon aus, daß Gottfried den im höfische Roman zur Verfügung stehenden Raum der Subjektivität bis in Grenzbereiche hinein für seine Darstellungsintentionen nutzt.

## 2. Das Scheingrab Blanscheflurs

Um den heidnischen spanischen Thronfolger Flore von der christlichen landfremden Sklaventochter Blanscheflur zu trennen, ersinnen die Eltern eine Intrige: Flore wird unter einem Vorwand fortgeschickt, Blanscheflur in seiner Abwesenheit an babylonische Kaufleute verkauft. Die Eltern geben ein Grabdenkmal in Auftrag, das den Tod Blanscheflurs vortäuschen und Flores Liebe zu ihr auslöschen soll. Das, woran das Grabmonument erinnert, soll Flore vergessen. Doch der Versuch der Exterritorialisierung der Liebe aus dem Körper und ihrer Überantwortung als Gedächtnisinhalt an ein Denkmal scheitert.

Das Grab ist in einen Marmorblock gehauen und mit einer Steinplatte verschlossen.<sup>25</sup> Vier Löwen aus Erz liegen darunter. Das Steinmonument zieren überdies Darstellungen von Tieren aller Art, die überaus lebensecht wirken (vv. 1968–1971). Oben auf dem Grab stehen zwei goldene Statuen, Flore und Blanscheflur, die die »wercmeister« (v. 1991) so fertigten, als ob die Kinder lachten und miteinander spielten (v. 1992f.).<sup>26</sup> Flore reicht der »freundin« eine Rose (v. 2003), Blanscheflur ihm eine Lilie (v. 2006). Unter Ausnutzung der Windkraft und »von zouberlisten« (v. 2025)<sup>27</sup> haben die Schöpfer der Kunstwerke (»meister«, v. 2020; »Vulcân und Orphanus«, v. 2029) diese so gearbeitet, daß sie »in lebender liute wise« (v. 2027) einen bestimmten Dialog führen können.<sup>28</sup> Danach küssen sich die Statuen – bis dann die Kraft des Windes nachläßt und die Figuren wieder in ihre Ruhestellung zurückkehren (vv. 2043–2048). Das Grabdenkmal – von vier Bäumen umgeben, in denen Vögel in einer Weise singen, daß sogar der, »der nie fröude gewan,/siner swaere vergaeze« (v. 2092f.) – ist nicht in einem geschlossenen Gewölbe, sondern vor der Tür eines Münsters in stilisierter Natur, in einem höfischen Garten, aufgestellt. Es trägt die Inschrift: »hie lit

<sup>25</sup> *Flore und Blanscheflur. Eine Erzählung von Konrad Fleck*. Hg. von Emil Sommer, Quedlinburg/Leipzig 1846 (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 12), v. 1974.

<sup>26</sup> Beide tragen eine Krone (v. 2008f.), in der Flores befindet sich ein Edelstein, der nachts das gesamte Grabdenkmal taghell ausleuchtet (vv. 2013–2017).

<sup>27</sup> Nach Auffassung von Belkin, Johanna: »Das mechanische Menschenbild in der Floredichtung Konrad Flecks«, in: *ZfdA* 100 (1971) S. 325–346 (insbes. S. 335), sind hier nicht Kenntnisse der »Schwarzen Kunst«, sondern die der *artes mechanicae* gemeint.

<sup>28</sup> »Flören bilde sprach alsus:/küsset mich, frouwe süeze./daz im übel geschehen müeze/der uns dirre minne nîde;/wan ich niemer doch vermîde/ich ensî iu rehte holt./dô sprach daz ander golt,/daz Blanscheflûr was gelîch./ist daz wâr, sô bin ich rîch;/wan ich iuch in mînem sinne/vor al der werlde minne;/alsô helfe mir nû got,/daz ist mîn ernest âne spot«, vv. 2030–2042.

Blanscheflûr diu guote,/die Flôre minte in sînem muote,/und sî in ze gelîcher wîs./sî was sîn friunt, er ir âmîs« (vv. 2111–2114).<sup>29</sup>

Die mechanischen Bildwerke auf dem Grab führen als eine Art »kultische Inszenierung«<sup>30</sup> die Liebe zwischen Flore und Blanscheflur wiederholbar auf. Sie vergegenwärtigen die Begegnung, den unwiederbringlichen Liebesdialog und den flüchtigen Moment des Kusses. Die *wercmeister* haben ein Kunstwerk gefertigt, das eine Sicht auf das Paar gestaltet, die dessen subjektivem Selbstverständnis durchaus entspricht, der Position von Flores Eltern aber entgegensteht. Im Grabmonument etabliert sich das Verhältnis des Dargestellten zur Realität als Vergangenes. Nur in diesem Sinn wollen die Eltern Figuren und Realität aufeinander bezogen wissen. Das Kunstwerk entsteht aus der idealisierenden Erinnerung der Produzenten und der hinzutretenden Täuschungsabsicht seiner Auftraggeber. Doch die Figuren kommen dem menschlichen Erscheinungsbild so nahe, leisten die Vergegenwärtigung der Geliebten im Dienste der Memoria so perfekt, daß eine zu der Intention ihrer Auftraggeber gegenläufige Reaktion eintritt. Im Prozeß ihrer Wahrnehmung vollzieht sich bei Flore nicht die erhoffte Distanzierung seiner Liebe. Aus der Verweigerung, die Liebe vom verlorenen Objekt abzuziehen, entstehen Verzweiflung und der Wunsch zur Auslöschung des eigenen Körpers, der als Hindernis für die erneute Vereinigung mit Blanscheflur empfunden wird.

Flore schaut nach seiner Rückkehr das Denkmal an, und erkennt, daß die Bildwerke sein *gebâren* mit Blanscheflur abbilden und insofern durchaus Ich-Erinnerung gestalten:

sâ ze stunt bekander  
daz sie nâch in gemachet wâren;  
wan er sach sie gebâren  
als er mit ir gewon was (vv. 2214–2217).

Erst die Lektüre der in den Stein gehauenen Schrift läßt ihn den Memorialcharakter des Kunstwerks begreifen (vv. 2218–2230). Er bricht in eine Klage aus und kündigt an, daß er Blanscheflur in den Tod folgen will (v. 2330f.). Mit dem Memorialzeichen ihrer Liebe, einem goldenen Griffel, den er von

<sup>29</sup> Zu literarischen Inschriften vor allem in Erzähltexten des 12. und 13. Jahrhunderts vgl. Henkel, Nikolaus: »Die Stellung der Inschriften des deutschen Sprachraums in der Entwicklung volkssprachiger Schriftlichkeit«, in: Renate Neumüllers-Klauser (Hg.): *Vom Quellenwert der Inschriften. Vorträge und Berichte der Fachtagung Esslingen 1990*, Heidelberg 1992, S. 161–187.

Mit mittelalterlichen figürlichen Grabmälern hat das Scheingrab im Floreroman wenig gemein, vgl. Kroos, Renate: »Grabbräuche – Grabbilder«, in: Schmid/Wollasch (wie Anm. 3), S. 285–353; Bauch, Kurt: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabdenkmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York 1976.

<sup>30</sup> Wenzel (wie Anm. 3), S. 323.

Blanscheflur zur Erinnerung vor seiner Abreise (vv. 1321–1331) bekommen hatte (»...wan dû ein urkunde bist/der liebe die wir hâten«, v. 2382f.), will er sich umbringen. Die Königin verhindert den Selbstmord und führt ihm anhand der literarischen Beispielfiguren Dido, Byblis, Pyramus und Tisbe (v. 2434f.) vor Augen, daß er auf diese Weise nicht mit Blanscheflur vereint sein werde. Durch die Selbstmordabsichten des Sohnes sehen sich die Eltern gezwungen, schließlich die Wahrheit zu sagen. Man zeigt ihm, daß das Grab leer ist, und der zweite Teil des Werks, Flores Suche nach Blanscheflur, kann beginnen.

Das Scheingrab im Floreroman ist ein Ort der Inszenierung erinnerter Liebe, der Vergegenwärtigung realer Personen mit Hilfe der *artes mechanicae* und des vorgeblichen Totengedenkens. Die Funktionen der Bildwerke als Memorialfiguren, als »lebendige Nachbildungen« realer Personen und als Idealgestalten höfischer Liebe haben Appellcharakter. Das Grabkunstwerk soll Flore täuschen, die Geliebte als tot und die Liebesbindung als vergangen vorspiegeln. Doch die unbedingte Liebe, die den Interessen der Gesellschaft (der Eltern) entgegensteht, läßt sich nicht im memorialen Gedenken – so ist die Aussage des Textes zu verstehen – domestizieren. Konsequenterweise versucht Flore sich zunächst selbst umzubringen. Ein Weiterleben des einen nach dem Tod des anderen Liebespartners ist in der literarischen Konstruktion absoluter Liebe, wie sie der *Tristan* und – allerdings unter anderen Voraussetzungen – auch der Minne- und Aventiureroman gestaltet,<sup>31</sup> nicht aufhebbar. Nachdem die über die Memoria inszenierte Täuschung aufgedeckt ist, entwickelt das Erinnerungskunstwerk eine unerwartete Wirkung. Flore nimmt die Suche nach Blanscheflur, nun auch mit Unterstützung der Eltern, auf, die Wiedervereinigung gelingt, und die Herrschaftsehe symbolisiert am Schluß des Romans den für den Erzähltyp charakteristischen Ausgleich individueller und gesellschaftlicher Interessen.<sup>32</sup> In dem Maße, wie sich der Protagonist vom vorgetäuschten Memorialcharakter des Kunstwerks freimacht, verstärkt die Naturähnlichkeit der Bildwerke den Wunsch, den Dingen auf den Grund zu gehen. Das auf Illusionsbildung angelegte Kunstwerk trägt letztlich dazu bei, die Wahrheit aufzudecken. Die *wercmeister* gaben der Erinnerung an die Liebe des Paares Gestalt, und der Anblick der Kunstschöpfung setzt in Flore die Kraft der Erinnerung frei, die ihm die Entlarvung der Täuschung und die Aufnahme der Suche ermöglicht. Tristans Lieder führten in den Tod, die

<sup>31</sup> Vgl. Jackson, T. R.: »Religion and Love in *Fore und Blanscheflur*«, in: *Oxford German Studies* 4 (1969) S. 12–25, hier S. 21.

<sup>32</sup> Zu den Konstituenten des Erzähltyps vgl. Ridder, Klaus: *Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: »Reinfried von Braunschweig«, »Wilhelm von Österreich«, »Friedrich von Schwaben«*, Habilitationsschrift [masch.] Paderborn 1995.

Kunstwerke im Floreroman ›überwinden‹ den Tod – auf der Ebene des Erzählgeschehens und auch auf der Ebene der Kunst.<sup>33</sup>

Die literarische Inszenierung des Kunstwerks im Floreroman thematisiert den Funktionszusammenhang der Memoria als Totengedenken, die Macht der künstlerischen Illusionsstiftung, aber auch die Vielschichtigkeit der subjektiven Bedeutungssetzung, die vom Urheber nicht festzuschreiben ist. Da diese literarisch geformte Reflexion über Kunst selbst Teil der Fiktion ist, ist damit auch die Ambivalenz zwischen der Konstruiertheit des literarischen Spiels und der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung als Form der individuellen Wirklichkeitserkenntnis in den Blick gehoben.

### 3. Lancelots Wandgemälde

Neben dem Erinnern als bewußtem Akt der Aneignung von Vergangenheit begegnet im *Prosa-Lancelot*<sup>34</sup> »das aus der Sehnsucht entstehende trauernde Gedenken«.<sup>35</sup> Lancelot ist diese Art des aus der Gegenwart lösenden *gedenckens*,<sup>36</sup> das bis zum vollständigen Sinnes-, Gedächtnis- und Weltverlust führen kann (»Lancelot darzu komen was das er die sinne verlorn hatt und sin

<sup>33</sup> Ob man allerdings Blanscheflur und Flore in ›ihrem‹ Grabmonument bestattet, ob die durch das verewigende Kunstwerk vorgetäuschte damit zur ›wirklichen‹ Memoria der Hauptfiguren über ihren Tod hinaus wird, läßt der Roman offen. Im Text heißt es nur, daß die Liebenden 100 Jahre alt werden, zur gleichen Stunde sterben und in einem Grab beigesezt werden (vv. 7890–7895).

<sup>34</sup> Der Text wird nach folgenden Ausgaben zitiert: *Lancelot*. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift Pal. germ. 147. hg. von Reinhold Kluge, Berlin 1948, 1963, 1974 (DTM 42, 47, 63) [= K]; *Lancelot und Ginover I,II. Prosalancelot I,II*. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l' Arsenal Paris. Übersetzt, kommentiert und hg. von Hans-Hugo Steinhoff, Frankfurt a.M. 1995 (Bibliothek deutscher Klassiker 123. Bibliothek des Mittelalters 14,15) [= S].

<sup>35</sup> Speckenbach, Klaus: »Prosa-Lancelot«, in: Horst Brunner (Hg.): *Interpretationen. Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*, Stuttgart 1993, S. 326–350, hier S. 344. Zum Motiv des *gedenckens* im *Prosa-Lancelot* vgl. Hirschberg, Dagmar: »Die Ohnmacht des Helden. Zur Konzeption des Protagonisten im ›Prosa-Lancelot‹«, in: Werner Schröder (Hg.): *Wolfram-Studien IX. Schweinfurter ›Lancelot-Kolloquium 1984*, Berlin 1986, S. 242–266; Ohly (wie Anm. 3), S. 60ff.; Ruberg, Uwe: *Raum und Zeit im Prosa-Lancelot*, München 1965 (Medium Aevum. Philologische Studien 9), S. 173–176; Ruh, Kurt: »Lancelot«, in: Kurt Wais (Hg.): *Der arthurische Roman*, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung 157), S. 237–255, hier S. 247–250.

<sup>36</sup> Vgl. Ruberg (wie Anm. 35), S. 176.

gedechtniß das er pflag zu han«<sup>37</sup>), wesenhaft. Zum Wahnsinn steigert sich das schwermütige *gedencken*, das bereits der Name der Königin auslösen kann,<sup>38</sup> jeweils dann, »wenn er glauben muß, [Ginover] für immer verloren zu haben«.<sup>39</sup> Seine unerschütterliche Liebe und Treue setzt auf der einen Seite enorme positive Kraft frei, kann aber auch in ein der Gesellschaft entfremdendes, schwermütiges Sinnen, in Wahnsinn und völligen Selbstverlust umschlagen.<sup>40</sup> In letzter Instanz hat das *gedencken* »ein Gefälle hin zum Untergang. Ist es Memoria, dann an das Untergehende, ein lähmend aussichtsloses Ahnen der als Möglichkeit im Menschen angelegten Sprengkraft, die eine Welt aus ihren Angeln hebt.«<sup>41</sup>

Situationen potentieller Anfälligkeit für depressive Schwermut sind die wiederkehrenden Gefangenschaften,<sup>42</sup> in die der Held gerät. Sein Verschwundensein provoziert Gerüchte über seinen Tod, initiiert die Suche nach ihm und setzt damit einerseits erneut Aventure in Gang.<sup>43</sup> Auf der anderen Seite birgt der langwährende, von außen aufgezwungene Ausschluß von Aventure und Minne für den Protagonisten die Gefahr, Lebenssinn und -ziel zu verfehlen, in *gedencken* und Wahn zu verfallen.<sup>44</sup> Gefangenschaft ist also ebenso ein den

<sup>37</sup> KII 802,9f. An sein Handeln in den Phasen des Wahns hat Lancelot im Nachhinein keinerlei Erinnerung mehr, so daß man ihm davon erzählen muß, vgl. KI 471,30f. entspricht SI 1262,15–17; KII 814,20ff. Zu Lancelots ›Tanzwut‹ und ›glücklicher Amnesie‹ (KII 317,15f.) vgl. Matejovski, Dirk: *Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 158.

<sup>38</sup> Dazu Hirschberg (wie Anm. 35), S. 248f.

<sup>39</sup> Speckenbach (wie Anm. 35), S. 345; heilbar ist die Krankheit nur durch die Frau vom See oder durch den Gral (Belegstellen bei Speckenbach). Zu den Wahnsinnszenen im *Prosa-Lancelot* vgl. Matejovski (wie Anm. 37), S. 156–196.

<sup>40</sup> »Der Prosa-Lancelot exemplifiziert, welcher Gefahr die permanente Schwermut ausgesetzt ist: Vom schweren *gedencken* ist es nur ein Schritt zum Wahnsinn, von der Zeitenthobenheit nur ein Schritt zum völligen Verlust des Zeitbewußtseins«, Ruberg (wie Anm. 35), S. 176.

<sup>41</sup> Ohly (wie Anm. 3), S. 62.

<sup>42</sup> Zu den verschiedenen Arten von Gefangenschaft im *Prosa-Lancelot* vgl. Lawn, Elizabeth: »Gefangenschaft«. *Aspekt und Symbol sozialer Bindung im Mittelalter – dargestellt an chronikalischen und poetischen Quellen*, Frankfurt a.M. [u.a.] 1977 (Europäische Hochschulschriften I,214), S. 227–249.

<sup>43</sup> »Nie ist der Held des ›Prosa-Lancelot‹ gesellschaftlich präsenter als wenn er abwesend ist, ausgeschaltet durch Schwäche, Krankheit oder Gefängnis. Dann redet alles über ihn, zelebriert in unendlichen Fragen und Klagen und Suchaktionen die Bedeutung, die er für die Gesellschaft hat«, Hirschberg (wie Anm. 35), S. 253; vgl. auch Unzeitig-Herzog, Monika: *Jungfrauen und Einsiedler. Studien zur Organisation der Aventurewelt im ›Prosalancelot‹*, Heidelberg 1990, S. 161.

<sup>44</sup> Während des Krieges in Schottland gerät Lancelot in Gefangenschaft und verfällt in *gedencken* und wahnsinnige Raserei: »Das heubt begunde im ytel zu werden, beide von gedencken und von ruwen und von dem das er der spise nit nützet. Diß



Fortgang der Erzählung förderndes wie ein das Weitererzählen gefährdendes Moment. In diesem Spannungsfeld ist auch die dritte Gefangenschaft Lancelots bei der Fee Morgane zu sehen.<sup>45</sup>

Nachdem er sich von ihrem Zauber, der Besinnung und Kraft raubte, unerwartet schnell erholt hat, setzt Morganes *jungfrau* Lancelot über seine Gefangenschaft in Kenntnis (KII 476,7–8).<sup>46</sup> Erschrecken, Betrübnis und Zorn kündigen jene kritische Befindlichkeit zwischen *gedencken* und *Wahn*<sup>47</sup> an. In dieser Situation wird das *gedencken* zur Voraussetzung für einen künstlerischen Produktionsprozeß, und das entstandene Kunstwerk trägt dann wesentlich dazu bei, die Gefangenschaft psychisch zu bewältigen. Lancelot malt und schreibt<sup>48</sup> die Geschichte seiner Liebe zu Ginover auf die Wände der

het er so lang biß er rasen begund« (KI 466,25–27 entspricht SI 1248,29–31). »Die Trennung von der Geliebten, die nicht ausdrücklich angesprochen ist, dürfte im *ungemach* der Gefangenschaft impliziert sein, jedenfalls gehört sie zu den auslösenden Momenten und ist nicht der Grund der Desintegration«, Hirschberg (wie Anm. 35), S. 260.

<sup>45</sup> Dazu *Unzeitig-Herzog* (wie Anm. 43), S. 88–93. Zu Morgane vgl. den Kommentar zu SII 234,30 (S. 998).

<sup>46</sup> Morgane läßt Lancelot darüber im unklaren, in wessen Gefangenschaft er geraten ist, und betritt den Gefängnisraum nur, während Lancelot schläft; sie will ihn nicht zur tödlichen Selbstaufgabe treiben (KII 476,1f.), beabsichtigt aber, ihn lebenslang einzukerkern (KII 475,12).

<sup>47</sup> Vgl. die Schilderung des entsprechenden Zustandes während seiner zweiten Gefangenschaft bei Morgane (KII 270,12–26).

<sup>48</sup> Vgl. auch KIII 465,7–13; dazu Wenzel (wie Anm. 3), S. 303f., der in dieser Szene den Aspekt des Zusammenwirkens der verschiedenen Medien besonders herausarbeitet (vgl. S. 302–320). – Wandhoff (wie Anm. 6), S. 87–91, sieht Lancelots individuelles Bildgedenken in direkter Abhängigkeit von der im Text erwähnten Troja-Memoria: »Das nicht-öffentliche Andenken des Protagonisten wird also deutlich wahrnehmbar auf der Folie einer bekannten arthurischen Memorialtradition konzipiert; von dieser ist es ein lediglich durch eine Mauer getrenntes Ab-Bild« (S. 88). Daß Lancelot sich von der Kunstproduktion des Troja-Malers zu eigenen Darstellungen anregen läßt, steht außer Frage. Im weiteren Verlauf der Szene spielt dieser Aspekt jedoch keine Rolle mehr. Es wird vielmehr deutlich gemacht, daß der Held seine persönliche Erinnerung in der Bilderfolge konkretisiert. Einen ästhetisch-technischen Bezug der Erinnerungsbilder zu den Troja-Darstellungen stellt der Text her, doch ob man deshalb Lancelots Bildproduktion als »verkleinerten« Gebrauch des historiographischen Bildmodells« (S. 92) auffassen darf, erscheint zweifelhaft. – Nach Wild, Gerhard: »Von der »Chambre aux images« zur »Camera obscura«: Medienimagination im *Lancelot*, bei Guillem de Torroella, in den *libros de caballerías*, bei Cervantes und Proust«, in: Axel Schönberger/Klaus Zimmermann (Hgg.): *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, 2 Bde., Frankfurt 1994, S. 683–715, manifestiert sich in dieser Szene (des altfranzösischen *Lancelot en prose*), wie sehr das höfische Liebesideal von platonischen Vorstellungen geprägt ist: »Indem

Gefängnismauern. Die durch die Isolierung von der Außenwelt und die Trennung von der Geliebten drohende Schwermut kann er durch die Ästhetisierung seiner Erinnerung und die Vergegenwärtigung seiner Geliebten durch Memorialbilder abwenden. Kunst als Rekonstruktion und Repräsentation von Erinnerung übernimmt eine Art therapeutische Funktion.<sup>49</sup>

Erinnerungsauslöser ist die Beobachtung, daß ein Maler außerhalb des Gefängnisses »die historye von Eneas ... wie er von Troya geflohen was« (KII 476,17) auf eine Wand malt. Dies bringt Lancelot auf den Gedanken, seine eigene Geschichte ästhetisch zu gestalten, um der drohenden Destabilisierung zu entgehen: »Das solt im groß lichterung syner beschwerneiß bringen, als yn ducht, so er das gemelds wurd ansehen in der gefengknüß« (KII 476,20ff.).<sup>50</sup> Memoria ist also auch hier nicht voraussetzungslos. Der Erzähler hebt aber ausdrücklich hervor, daß es sich um die Erinnerungsarbeit eines Ichs handelt: »Und darnach ... malet er all hystorye von im besunder und nit von den andern« (KII 478,10f.).<sup>51</sup> Die Produktion des Kunstwerks macht die Erinnerung verfügbar, ersetzt Minne und Aventure<sup>52</sup> und verhindert das Hinübergleiten ins weltvergessende *gedencken* und in den besinnungslosen *Wahn*.

Lancelot vergegenwärtigt Ginover durch seine Kunst derart, daß seine Erinnerungsbilder eine ästhetisch-sinnliche Präsenz bekommen.<sup>53</sup> Das Bild-

Lancelot in der Abgeschlossenheit seine im Dienste der Geliebten vollbrachten Taten memoriert und dieser Ideenwelt eine konkrete Gestalt verleiht, erwirbt sich der »beste Ritter« in seiner Kerkerwelt die Fähigkeiten eines »besten Künstlers« (S. 691). Die Bildwelten des Gefangenen Lancelot weisen für Wild zurück »auf ein jenseits der Kerkermauer menschlicher Wahrnehmung liegendes analoges Sein« (S. 695).  
<sup>49</sup> Zu diesem Phänomen in der modernen Literatur vgl. Völker, Ludwig: *Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höly bis Benn*, München 1978.

<sup>50</sup> Vgl. auch: »dann die gefengknüß im gar leyt gethan hett da er lang zitt inn was, und yne hett vil und me verlangt, wer die bildung nit gewest die er inn der camer gemalet hett, wann sie yne gar suberlich ducht anzusehen« (KII 483,16–19).

<sup>51</sup> Der Erzähler teilt mit, was Lancelot am ersten (KII 477,1–5) und zweiten Tag (KII 478,5–10) malt. Lancelot beginnt den Bilderzyklus offenbar nach Weihnachten (KII 476,14) und schließt ihn ab, »als die ostern vergangen waren« (KII 478,11f.).

<sup>52</sup> Daß die Arbeit an den Darstellungen auch fehlende Aventure ersetzt, läßt folgende Formulierung erkennen: »dann er hett nye keyn ritterspiel getriben groß und cleyn, er hett es darinn gemalet und gemacht, so das yglichs syn recht maß hett« (KII 483,19f.).

<sup>53</sup> Die Kunst-Inszenierung im *Prosa-Lancelot* assoziiert auch die antike Tradition der Liebe zu einem Standbild, vor allem die Pygmalion-Erzählung, die aus Ovids *Methmorphosen* bekannt war; dazu Wenzel (wie Anm. 3), S. 309f.; Mertens (wie Anm. 12), S. 44. Vgl. auch Hinz, Berthold: »Statuenliebe. Antiker Skandal und mittelalterliches Trauma«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989) S. 135–142.

nis der Königin avanciert zum Substitut für die unerreichbare Geliebte: »er neygt sich vor im und grüßt es, darnach umbfing er es und kust es vor dem münt als inniglich als er eyner frauwen gethun möcht dann syner frauwen.«<sup>54</sup> »Gedächtnis will hier nicht Erinnerung schaffen, sondern Gegenwart – Gemeinschaft und Teilhabe.«<sup>55</sup> Neben der Surrogatfunktion hat Lancelots Kunst in der Gefängnissituation auch eine transzendente Dimension, die die Kluft zwischen gesellschaftlicher Wirklichkeit (Ehebruchsliebe) und utopischem Minneideal (absolute Liebe) für eine begrenzte Zeit zu überbrücken vermag. Später wird allerdings sichtbar, daß die im Kunstwerk erinnerte – und damit auch für dritte nachvollziehbare – Erfahrung das Spannungsverhältnis zwischen diesen Polen eher verschärft und damit nicht unwesentlich zum Untergang der Beteiligten beiträgt.

Lancelots Leidenschaft für die Königin macht ihn, der nie vorher ein Bild malte, zum perfekten Künstler (KII 477,17–21) und gibt ihm die Kraft, sich selbst nach »zwen winter und ein summer« (KII 483,10) zu befreien. Morgane versucht, sein »ungemach« (KII 483,16) dadurch zu lindern, daß sie neben dem Gefängnisraum in einem Baumgarten einen »wurczgarten mit rosen« (KII 483,13f.) anlegen läßt, »die im alle tag zu synem fenster inn schienen, das er dester gemechlicher und den ganczen somer getrost were« (KII 483,14f.). Die in Blüte stehenden roten Rosen intensivieren die Erinnerung an die Geliebte und mindern dadurch sein Leid (KII 484,6f.). Als schließlich eine neue Rose, schöner als alle anderen, aufgeht, muß er diese, »die mich an myn frauw die konigin thut gedenken« (KII 484,17), besitzen. Diese Fixierung gibt ihm die unmenschliche Kraft, das Eisenfenster aufzubrechen, sein Gefängnis zu verlassen und die Rose an sich zu nehmen:

Da ging er uß der kamern inn den bangarten da er die rose gesehen hett, kust sie und bestreich syn augen und sin munt damit, darumb das sie syner frauwen glich stunde. Darnach bracht er sie ab und stieß sie in syn busen off die bloß hut und ging zum thorn (KII 485,1–5).

Das Memorialzeichen leistet die Vergegenwärtigung der abwesenden Geliebten auf eine Weise, die Lancelot die Grenze der real erfahrbaren Welt überschreiten läßt. Der Gedächtnisraum wird damit für ihn funktionslos, doch die

<sup>54</sup> KII 478,3ff.; vgl. auch KII 483,20–25: »Und alle morgen, als er off stund, da ging er zu yglichem bilde, das gemalet was in wyse der koniginne, und kust es an die augen und an den münt so lieblich als were es sin frauw die konigin selber gewest; dann schrey er und clagt sich vor yglichem bild. Und als er dann lang syn ungluck geclagt hett, da lieff er zu den bilden und umbfing sie und trost sich selber und vertreib sin zytt da mit«.

<sup>55</sup> Wenzel (wie Anm. 3), S. 306. Noch unter der Wirkung eines prophetischen Traums und ebenfalls in *gedencken* versunken spricht auch Ginover das Bild eines gewappneten Ritters an, als stünde ihr der totgeglaubte Lancelot selbst gegenüber (KII 228,12ff.); dazu Hirschberg (wie Anm. 35), S. 254f.

Vergegenwärtigung seiner Geschichte als Kunstwerk vermag auch unabhängig von ihrem Urheber wirksam zu werden.

Schon in der Anfangsphase der Arbeit Lancelots an seinem Bilderzyklus erkennt Morgane dessen Bedeutung für die eigenen Pläne. Um die Kunstwerke gegen ihn zu nutzen, läßt sie ihn in der Gewißheit, daß er die Geschichte seiner Liebe zu Ginover vollständig aufdecken wird (KII 477,24–478,1), das Gefängnis ausmalen. Bereits im Entstehungsprozeß ist so die Erinnerungskunst Lancelots auf eine Weise funktionalisiert, die seinen eigenen Intentionen entgegensteht. Am Schluß hat dies fatale Auswirkungen, denn Morgane setzt die Erinnerungsbilder als Beweismittel gegen ihn bei König Artus ein.<sup>56</sup> Sie versteht es so einzurichten, daß Artus die Bilder sieht und ihm nur der Schluß bleibt: »ist diß bedütniß ware von dißer schrifft, so hatt mich Lanczlot geschant mit der konigin, wann ich sehen schinbarlich das er by ir geschlaffen hat« (KIII 466,2–4). Der letzte Beweis für die Wahrheit der Bilder ist ihm Lancelots Urheberschaft, die Morgane natürlich bereitwillig versichert (KIII 469,5). Die rechtliche Bedeutung der Bilder erachtet der König als so gravierend, daß er die Ignorierung des nun öffentlichen Ehrverlusts als Gefährdung seiner Herrschaft begreift: »Und thûn ich dann nit sölich geriecht also das man allewegen da von sagen mag, so gleub ich nit das ich nûmmer krone me getragen« (KIII 470,14–16). Konsequenterweise liegt ihm daran, die Zeugnisse seiner Schande fortan der Öffentlichkeit zu entziehen.<sup>57</sup>

Lancelot schöpft aus der Liebe, welche Ginover in ihm weckt, die Kraft, die ihn zum besten Ritter der (Artus-)Welt macht. Doch resultieren aus der Minne auch deutliche Züge der Melancholie und des Wahns, die die Destruktivität dieser Wirkkraft sinnfällig machen. *Gedencken* und *Wahn* bezeichnen zwei sich steigernde Stufen der Verfügungslosigkeit und (Todes-)Bedrohtheit des Helden. Der Gefangenschaft als Zustand der Ausgegrenztheit von Aventure und der Trennung von der Geliebten kommt eine Auslösefunktion zu, die den Prozeß des Überwechselns vom melancholischen *gedencken* zu wahnhafter Raserei in Gang zu setzen vermag. Im Gefängnis der Morgane kann die künstlerische Gestaltung der Geschichte seiner Liebe zu Ginover allerdings die drohende Entfesselung der destruktiven Kräfte aufschieben. Lancelot vermag durch die Ästhetisierung der Erinnerung seine Identität zu wahren, dem drohenden Selbstverlust zu entgehen und über die memoriale Vergegenwärtigung der Geliebten seine entfesselte Körperlichkeit – wenn auch unkontrolliert – so einzusetzen, daß er mit Berserkerkraft sein Gefängnis aufsprengt. Über die Produktion des Kunstwerks gewinnt der Protagonist seine Handlungsmöglichkeiten aus eigener Kraft sukzessive zurück.

<sup>56</sup> Zum »Moment der Rechtsbeziehung zwischen Bild (Idol) und Bildbetrachter« (S. 316) vgl. Wenzel (wie Anm. 3), S. 316–320.

<sup>57</sup> »Wann die schrifft bewiset im syn schande also schynbarlich das er nit wolt das man sie sehe« (KIII 472,4f.).

Auf der Ebene der feudalen Machtpolitik resultierten aus dem Dreiecksverhältnis Artus-Ginover-Lancelot lange Zeit keine gravierenden Spannungen. Doch als Lancelots Liebe durch das Erinnerungskunstwerk in Morganes Gefängnis manifest und öffentlich wird, wirken verschiedene Konfliktpotentiale (Ehebruch, verschmähte Liebe, Spannungen innerhalb der Tafelrunde) zusammen, und die höfische Ordnung läßt sich langfristig nicht mehr aufrecht erhalten. Temporär vermag die Artikulation der Liebe als ästhetisches Gedenken dem Helden zwar Entlastung zu verschaffen, doch wandelt sich die individuelle Funktion des Kunstwerks in eine gesellschaftliche. Es wird zu einem destabilisierenden Faktor in einer sich auflösenden Ordnung.

Selbst ein im gesamten Erzählzyklus scheinbar peripheres Erzählelement wie Lancelots Erinnerungskunst macht anschaulich, wie Liebe als symbolische Kraft, als mythisierter Ursprung der Ritterkultur, die entstandenen Probleme nicht mehr lösen kann und das Ritterideal in eine Bewegung der Auflösung versetzt. Im *Prosa-Lancelot* geht es nicht mehr darum, im Überschreiten von Grenzen Normsysteme aufzuzeigen, sondern der Ordnungsentwurf ›höfische Welt‹ wird durch Grenzüberschreitungen abgebaut<sup>58</sup>. Der Text begreift Lancelots Kunstwerk als ästhetische Organisation und subjektive Vergegenwärtigung seiner erinnerten Liebe zu Ginover und betont damit sowohl das seine individuelle Existenz stabilisierende wie auch das die gesellschaftliche Tektonik gefährdende Moment der höfischen Liebe.

<sup>58</sup> Höfische Minne und weltliches Rittertum werden aus der gleichen Perspektive in ihrem universalen Anspruch eingeschränkt: »die Konzeption des *Prosa-Lancelot*« ist »bestimmt von dem entschlossenen Willen, dem autonomistischen Legitimationsentwurf Chrestiens mit einem geistlich orientierten Ritterbild mit deutlich restaurativen Zügen zu begegnen«, Steinhoff, Hans-Hugo: »Artusritter und Gralsheld: Zur Bewertung des höfischen Rittertums im *Prosa-Lancelot*«, in: Harald Scholler (Hg.): *The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values*, Tübingen 1977, S. 271–289, hier S. 289. Anders Walter Haug: »Das Endspiel der arthurischen Tradition im *Prosalancelot*«, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996 (Poetik und Hermeneutik 16), S. 251–266, für den die arthurische Welt in diesem Werk zugrunde gehen muß, »weil man sich einerseits von der einem objektiven Prinzip unterstellten Fiktionalität gelöst habe, es andererseits aber noch nicht möglich war, das Fiktionale als Entwurf eines Subjekts einzusetzen, das damit auf sein individuelles Leben hätte vorgreifen können, um diesen Vorgriff dann in der Begegnung mit der Welt aufzuarbeiten« (S. 263). Haug sieht daher im *Prosa-Lancelot* »einen Ansatz zu neuer Subjektivität«, die sich allerdings nur ex negativo zu artikulieren vermag: »nämlich dadurch, daß die Romantradition, die auf objektiven Vorgaben beruht, dezidiert zerstört wird« (S. 262f.).

#### 4. Das Kunstwerk als Medium der Erinnerung

Mit den Kunstbeschreibungen verfolgen die Romane jeweils eigene narrative Ziele, die aus der Sinnperspektive des gesamten Erzählgeschehens resultieren und die Bedeutung der Textelemente bestimmen. Momente der ästhetischen Eigengesetzlichkeit, des Memorialcharakters und der biographischen Subjektivität von Kunst gestalten die Autoren nicht um ihrer selbst willen, sondern funktionalisieren sie im Rahmen der Erzählperspektive des Gesamtwerks. Es geht nicht so sehr darum, spezifische Ausdrucksmöglichkeiten einer Kunst, die sich aus den Bedingungen ihres Mediums ergeben, oder die reale Produktions- und Rezeptionssituation in den unterschiedlichen Bereichen zur Darstellung zu bringen.<sup>59</sup> Die Passagen sind inszenierte Reflexion auf den Akt des Erinnerns und auf dessen Inhalt. Erst die Distanz des sich erinnernden Subjekts zum Erinnerten ermöglicht die Vergegenständlichung der Erinnerung als Kunst. Das Kunstwerk vergegenwärtigt das Vergangene, tut dies als ein ästhetisch Konstruiertes und ist selbst Teil der Erzählwirklichkeit.

Tristans Lieder entstehen in Auseinandersetzung mit ästhetischen Traditionszusammenhängen – Gottfried verdeutlicht dies durch Gattungsbezeichnungen (»schanzûne,/rundate und höfschiu liedelîn«, v. 19210) –, in der Auführungssituation am Hof in Karke funktionalisiert der Protagonist seine Liedkunst aber primär als Memoria. Tristan versucht das stete Schwanken zwischen der Überwältigung durch die Erinnerung an die Geliebte und ihrer Distanzierung im Gedächtnis mit Hilfe seiner Kunstproduktion zu beherrschen. Der gemeinsame Refrain der von ihm geschaffenen Lieder verdeutlicht die Vergelichtheit der Bemühung, sich vom Vergangenen zu befreien, das nur temporär zu verdrängen und daher immer präsent ist. Die Lieder und insbesondere ihr *refloit* entstehen als ästhetisierte Erinnerung ihres Autors, der sich selbst und seine erste Geliebte zu ihrem Gegenstand macht. Die biographisch-subjektive Deutung von Lieddichtung ist dann jedoch über Isolde Weißhands Fehlinterpretation problematisiert. Die fatale Mißdeutung von Tristans Liedern spiegelt auf eine eindringliche Weise die destruktive Lei-

<sup>59</sup> In mittelalterlicher Reflexion wird das Gedächtnis als gemeinsame Referenzebene von Schrift, Bild und Figur gesehen, diese wiederum erscheinen als mediale Repräsentationsformen von im Gedächtnis gespeicherten Erfahrungen. »Die mittelalterliche Vorstellung einer Depot-Funktion des Gedächtnisses impliziert, daß Repräsentationen von Ereignissen und Erfahrungen im Gedächtnis niedergelegt werden und dort als visuelle und sprachliche Vorräte verwahrt werden. Diese ›Objektivierung‹ von Erinnerung in einem Gedächtnisspeicher erscheint als Voraussetzung dafür, sie als Entitäten unverändert wieder zu vergegenwärtigen«, Wenzel (wie Anm. 3), S. 321. Im Kunstwerk fließen erinnerte und imaginierte Erfahrung zusammen. Dichtung, Bild und Plastik entstehen in Auseinandersetzung mit ästhetischen Prinzipien, sind aber auch in den Funktionszusammenhang der Memoria eingebunden (S. 319f.).

stung des Erinnerns und Vergessens in ihm selbst wider. Biographische Subjektivität als Moment des Produzierens und Rezipierens von Texten inszeniert Gottfried durchaus ambivalent.

Daß es sich bei den mechanischen Figuren auf dem Scheingrab Blanscheflurs um Kunstwerke handelt, bringt der Text durch die Zuschreibung an Vulkan und Orpheus, die Verkörperungen des mechanisch-künstlerischen Schaffensprozesses,<sup>60</sup> zum Ausdruck.<sup>61</sup> Der augenscheinlich memoriale Charakter des Grabmals ist Teil der Täuschungslist der Eltern. Sie distanzieren die unerwünschte Liebe des ungleichen Heldenpaares bewußt in die memoriale Dimension und geben ihr im Grabdenkmal Gestalt. Der intendierte Vergessensprozeß scheitert jedoch an dem Nichtvergessenkönnen Flores. Das Memorialkunstwerk wird zum Medium der Wahrheitsfindung. Zwar ist nicht der Protagonist der Schöpfer der Plastiken, sondern anonym bleibende Werkmeister. Das Dargestellte imitiert jedoch die Qualität von authentisch Erlebtem: die Realitätsnähe der Figuren, die (mechanische) Aufführung der Liebe (Aufeinanderzugehen, Lachen, Spiel, Blumentausch, Liebesdialog, Kuß, Auseinandergehen) und Flores erste Reaktion auf die Figuren, die die Denkform der als gegenwärtig empfundenen toten Geliebten ins Bild setzt, deuten darauf hin. Subjektive Authentizität, die das Bildwerk mit Täuschungsabsicht zu gestalten sucht, ist nicht unmittelbar über erinnertes eigenes Leben verfügbar. Individuelle Erfahrungen des Paares sind den *meistern* nur sekundär zugänglich – auf welche konkrete Weise, darüber schweigt der Erzähler. Dennoch thematisiert auch dieser Text – in der Brechung eines Täuschungsversuchs – den subjektiven Charakter der im Kunstwerk ästhetisierten Erinnerung.

Lancelots *gedencken* birgt das Risiko der Grenzüberschreitung zum völligen Weltverlust, der aus der Ausschaltung des individuellen (Kultur-)Gedächtnisses resultiert. Im Gefängnis der Morgane droht ihm aus Liebe zu Ginover sein Selbst zu entgleiten, so daß er die Erinnerung in Memorialbilder transferiert, deren Repräsentationskraft den Prozeß des sich Verstrickens im

<sup>60</sup> Dazu Belkin (wie Anm. 27), S. 328–338.

<sup>61</sup> Der Kunstcharakter der Figuren auf dem Scheingrab Blanscheflurs ergibt sich implizit auch aus dem Rückbezug auf Grabschilderungen in der Tradition des höfischen Romans, in denen ebenfalls Plastiken als Teil von Grabdenkmälern dargestellt sind. In Betracht kommen vor allem Darstellungen von Bildwerken auf Grabmälern und -gewölben in den höfischen Antikenromanen; vgl. Heinrich Lichtenberg: *Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung*, Münster 1931 (Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung 4), S. 58–65; Brinkmann, Hennig: *Mittelalterliche Hermeneutik*, Darmstadt 1980, S. 141ff.; Schieb, Gabriele: »Veldekes Grabmalbeschreibungen«, in: *PBB* (Halle) 87 (1965) S. 201–243; zur Darstellungstradition der mechanischen Wunderwerke vgl. Belkin (wie Anm. 27), S. 326f.; Hammerstein, Reinhold: *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986.

Erinnerungsstrom aufhält.<sup>62</sup> Die Einbindung von Lancelots Bildern in ästhetische Traditionen verdeutlicht der Text durch den Verweis auf die Äneas-Geschichte, die den Protagonisten anregt, seine eigene Vergangenheit in einen Bilderzyklus zu verwandeln.<sup>63</sup> Lancelots Kunstproduktion wird durch die als Erinnerung reflektierte eigene Erfahrungswelt determiniert; sie zielt auf die Vergegenwärtigung der Geliebten durch Memorialbilder. Ein Moment subjektiven Umgangs mit Lancelots Kunst kommt auch in ihrer Funktionalisierung durch Morgane zum Ausdruck. Sie handelt aus verschmähter Liebe, und Lancelots »Gedächtniskunst« ist Teil ihres individuellen Kalküls.

Alle drei Texte inszenieren Memoria als subjektive Erinnerung, die Kunstwerke hervorbringt. In dem Moment, wo diese geschaffen sind, setzt bereits der Prozeß ihrer Deutung ein. Individuelles Gedenken und kollektive Memoria sind auf eine spannungsvolle Weise aufeinander bezogen. Tristans Liedkunst gestaltet persönliches Erleben, wird jedoch öffentlich am Hof vorgetragen. Sie trägt zum Scheitern ihres Autors bei, sichert aber das Überleben des Paares im literarischen Gedächtnis. Öffentliches Gedenken soll in Flecks Roman das Grabdenkmal stiften, doch der Protagonist eignet sich die Darstellungen auf seine Weise an. Lancelots autobiographische Memorialbilder bekommen in der höfischen Öffentlichkeit den Charakter von unabweisbaren Dokumenten, die gegen ihn Zeugnis ablegen und in der Auflösungsbeziehung der Artuswelt, die der Text entfaltet, eine handlungstragende Rolle

<sup>62</sup> Konsequenterweise beginnt der Bilderzyklus (KII 477,1–4) mit der Begegnung zwischen Lancelot und der Königin in Camelot, in der das *gedencken*, in das Lancelot verfällt, bereits die destruktive Seite der Minne zu Ginover hervortreten läßt: »Die frauw sah zuhant wol das er sinselbs nit geweltig was mit den großen gedencken die er hette« (KI 133,16f. entspricht SI 366,29–31); zur Textstelle vgl. Haug (wie Anm. 58), S. 257f.

<sup>63</sup> Folgt man der von Herzog, Reinhart: »Aeneas' episches Vergessen. Zur Poetik der memoria«, in: Haverkamp/Lachmann (wie Anm. 2), S. 81–116, am Vergil-Text entwickelten These, daß »der Dichter in der Person seines Helden eine *Dialektik* von *Erinnern*, *Vergessen* und *Gedächtnis* [entfalte], die zu neuen Schichten in der Archäologie des Individuellen vorstieß« (S. 88), so wäre vorstellbar, daß eine solche Sicht auf die besondere Situation des Äneas zwischen Erinnerung und Vergessen die Referenz im altfranzösischen *Lancelot en prose* motiviert hat. Zum intertextuellen Verweis auf den Äneasroman vgl. auch Wild (wie Anm. 48), S. 687f. Wandhoff (wie Anm. 6), differenziert drei Gebrauchsformen der Troja-Bilddenkmäler im Artus- und Gralroman: 1. historiographische Nutzung als Medium von normativer Geschichtserinnerung; 2. biographische Nutzung zur Darstellung individueller Erinnerung; 3. öffentliche Nutzung ursprünglich biographischer Denkmäler. Alle drei Gebrauchsformen sieht er in direktem Bezug »auf Vergils *Aeneis* und den dort entwickelten Gebrauch von bildgestützter Memoria« entstanden: »Hier, also in einer rein literarischen Tradition, sind alle drei arthurischen Anwendungen von Memorialbildern bereits präfiguriert« (S. 92).

spielen. Kunst als Medium des Individualgedächtnisses bleibt auf eine Rezeption angewiesen, die an eng gesteckte Voraussetzungen gebunden ist.

Die Produktion von Erinnerungskunstwerken, die notwendigerweise interpretierbar sind, ermöglicht es den Helden, sich gleichzeitig als Subjekt und als Objekt der Erinnerung zu erfahren. Die Episoden lassen sich als narrative Inszenierungen dieser Distanzierung verstehen, die auf der Ebene der Erzählreflexion weiter ausdifferenziert ist: Die Fingierung eines Autor/Erzählers, der Erinnerung als Erzählung bewahrt oder Erzählungen der Vergangenheit fixiert, bezieht den historischen Autor implizit in die literarische Konstruktion ein. Zu den ästhetischen Prinzipien der Romankomposition steht die fiktionssimmanente Ästhetisierung der Erinnerung jedoch in einem erkennbar spannungsvollen Verhältnis. Vom »Kunstwillen des Helden« läßt sich nicht ohne weiteres »auf das poetische Prinzip der Romanautoren zurückschließen«. <sup>64</sup> In den untersuchten Literarisierungen profan-ästhetischer Memoria kommt ein Moment biographischer Subjektivität zum Ausdruck, das weder auf der Ebene der rekonstruierbaren Formen memorialen Denkens, <sup>65</sup> der realen Textproduktion noch auf der der textimmanenten Erzählinstanz <sup>66</sup> bereits eine hinreichende Legitimation besitzt.

Kunstwerke verleihen der Erinnerung der Protagonisten in den Romanen konkrete Gestalt. Die Autoren haben die Vergegenwärtigung von individueller Erinnerung in der Fiktion als Anwendungsfall von »Kunst« betrachtet. Der »Niedergang« der religiös und sozial bestimmten Memoria und die »Heraufkunft« <sup>67</sup> der Erinnerung des Subjekts wird allerdings erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts für die literarische Moderne bestimmend. Die Kunstbeschreibungen in den höfischen Romanen erinnern daran, die Tradition der Memoria und die der Erinnerung nicht ausschließlich als auseinanderstrebende Entwicklungen aufzufassen.

<sup>64</sup> Wild (wie Anm. 48) sieht dagegen in der *Lancelot*-Episode »einen Idealfall der sog. »mise en abyme«, d.h. einer auf sich selbst verweisenden Spiegelung des Erzähltexts, die zugleich Handlungs- und Erzählebene einbegreift« (S. 687).

<sup>65</sup> Oexle hat nachdrücklich auf die Interdependenz von Memoria und Individualität aufmerksam gemacht und daraus die Notwendigkeit abgeleitet, »sich von der These zu verabschieden, daß Religion das Erscheinen von Individualität in der Kunst verhindert und erst die »Säkularisierung« der Renaissance diese ermöglicht habe«; stattdessen sei »die Tatsache anzuerkennen, daß Religion als Memoria eine Bedingung von Individualitäts-Darstellung ist«, Oexle, Otto Gerhard: »Memoria als Kultur«, in: Oexle (Hg.): *Memoria als Kultur* (wie Anm. 7), S. 9–78, hier S. 53; vgl. auch ders.: »Memoria und Memorialbild« (wie Anm. 8), S. 437–440.

<sup>66</sup> Vgl. Butzer (wie Anm. 1), S. 186.

<sup>67</sup> Dazu Assmann, Aleida: »Die Wunde der Zeit – Wordsworth und die romantische Erinnerung«, in: Haverkamp/Lachmann (wie Anm. 2), S. 359–382, Zitate S. 362; Oexle: »Memoria als Kultur«, in: Oexle (Hg.): *Memoria als Kultur* (wie Anm. 7), S. 57–78.

### Summary

Aestheticization of memory – the narration of art. Tristan's songs, Blanscheflur's fictitious tomb, Lancelot's painting

The article deals with forms of memorial thinking in the courtly romance, focusing on three scenes whose protagonists visualize their absent lover in producing art: Tristan performing his own minne songs at Karke's court as shown in Gottfried's *Tristan*, Flore encountering the figures on Blanscheflur's fictitious tomb in Konrad Fleck's novel and Lancelot's painting in Morgane's dungeon as described in the prose version of *Lancelot*. Each of these authors especially accentuates the subjective and biographical dimension of the production and reception of art as a means of aestheticizing memory.