

**Dieses Dokument ist eine Zweitveröffentlichung (Verlagsversion) /  
This is a self-archiving document (published version):**

Alexander Lasch

**„Eingreifendes Denken“. Rezipientensteuerung aus pragmatischer  
Perspektive in Hartmanns von Aue Erec**

**Erstveröffentlichung in / First published in:**

Horst Wenzel, Kathryn Starkey, Hrsg. *Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2007, S. 13-31. ISBN 78-3-7776-1487-8.

Diese Version ist verfügbar / This version is available on:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-756273>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).  
This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

## „Eingreifendes Denken“.<sup>1</sup> Rezipientensteuerung aus pragmatischer Perspektive in Hartmanns von Aue *Erec*

Alexander Lasch

Die pragmatische Dimension der Rezeption zu beleuchten ist für Texte, für deren Rezeption nur wenige Zeugnisse vorliegen, grundsätzlich gewagt.<sup>2</sup> Etwas anders stellt sich die Lage dar, wenn man angeregt durch die Frage danach, wie mittelalterliche Texte die Imagination ihrer Benutzer initiieren, denkbare Strategien zur Öffnung imaginärer Räume untersucht – eine lohnenswerte heuristische Annahme der Interpretation, die im Blick auf Hartmanns *Erec* auch zur Funktion des Erzählers neue Einsichten beisteuern kann.<sup>3</sup> Ich werde daher zunächst den Imaginationsbegriff mit dem Begriff der Einbildungskraft in Beziehung setzen, um Verfahren und Strategien im *Erec* hinsichtlich der Öffnung imaginärer Räume beobachten zu können. Näher beleuchten will ich diese an zwei Beispielen mit der Frage danach, wie sie Rezeptionshaltungen und Rezeptionserwartungen maßgeblich bestimmen. Abschließend möchte ich die Lenkung des Rezipienten mittels unterschiedlicher Textstrategien zur Öffnung imaginärer Räume als ein Merkmal von Literarizität von Texten beschreiben.

### 1. Imagination und Einbildungskraft

Der Begriff der Imagination umfasst nicht allein die Fähigkeit zu denken, Vorstellungen bzw. Erlebnisse umzuformen und auf eine schöpferische Art und Weise neue Vorstellungen zu bilden,<sup>4</sup> sondern ist mit dem Begriff der Einbildungskraft zusammen zu denken – dem Vermögen, einen Gegenstand auch ohne

1 Bertolt BRECHT: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 12: Prosa 2. Frankfurt am Main u.a. 1967, S. 443. – Die Anregung, das Konzept vom „Eingreifenden Denken“ für die Analyse der Rezipientensteuerung in Hartmanns *Erec* anzuwenden, verdankt sich Sabine GROSS: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt 1994, S. 30.

2 Vgl. dazu Burghart WACHINGER: *Kleinstformen der Literatur. Sprachgestalt – Gebrauch – Literaturgeschichte*. In: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hgg.): *Kleinstformen der Literatur*. Tübingen 1994, S. 1-37, hier S. 15.

3 Alle Zitate entnommen aus: Hartmann von Aue: *Erec*. Hg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff, 6. Auflage besorgt von Christoph Cormeau. (Altdeutsche Textbibliothek 39) Tübingen 1985.

4 Rainer WARNING: *Art. Imagination II*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 4 (1976), Sp. 219f.

dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.<sup>5</sup> Zu unterscheiden ist in diesem Gebrauch zwischen der reproduktiven und der produktiven Einbildungskraft. Während die reproduktive Einbildungskraft als rezeptiv-passive z.B. als Vergegenwärtigung abwesender Gegenstände durch Erinnerung auf den Gesetzen der Assoziation beruht (*memoria*), ist die produktiv-aktive Einbildungskraft selbst gesetzgebend, sie ist Vermögen, zwischen Sinnlichkeit und Verstand zu vermitteln (*phantasia*).<sup>6</sup>

Nehmen wir in einem „Experiment des Interpretierens“ an,<sup>7</sup> dass in einem Text Strategien zum Einsatz kommen, die den Rezipienten im Akt der Rezeption zu eigenen Vorstellungen qua reproduktiver und/oder produktiver Einbildungskraft anregen helfen. Sie sind dann als die Bedingung der Möglichkeit für die Öffnung imaginärer Räume zu verstehen, da sie im Rezeptionsakt als einem Prozess der Sinnproduktion dazu nötigen, Entscheidungen zu treffen.<sup>8</sup> Vom Blickpunkt des Rezipienten aus gesehen ist anzunehmen, dass dieser seinerseits mittels (auch unbewusster) Rezeptionsstrategien aktiv Sinn konstituiert und Welten imaginiert – ein Bestreben, welches die Textstrategien ihrerseits unterstützen oder unterwandern können.<sup>9</sup> Im Unterwandern von Rezeptionsstrategien werden dem Rezipienten Erwartungshaltungen bewusst gemacht und so von ihm „eingreifendes Denken“ abgefordert, welches „auf Schwierigkeiten folgt und dem Handeln vorausgeht“.<sup>10</sup> In Bezug auf Hartmanns *Erec* möchte ich also ausge-

- 5 Vgl. Karl HOMANN: Zum Begriff der Einbildungskraft nach Kant. In: Archiv für Begriffsgeschichte 14 (1970), S. 266-302 und v.a. Christoph UNGER: Die ästhetische Phantasie – Begriffsgeschichte, Diskurs, Funktion, Transformation. Studien zur Poetologie Jean Pauls und Johann Wolfgang Goethes. Frankfurt am Main u.a. 1996. In der Tradition Kantschen Verständnisses vgl.: Art. Imagination. In: Brockhaus' Konversations-Lexikon 9 (1902), S. 524 und mit der Differenzierung zwischen rezeptiver und produktiver Imagination: Art. Imagination. In: Der Neue Brockhaus 2 (1984), S. 638: „Einbildungskraft im Gegensatz zum abstrakten Denken das Vermögen, bildhaft anschaulichen Vorstellens, auch solche Vorstellungen selbst. Als reproduktive Vorstellungskraft zugleich unterschieden von der schöpferischen Phantasie.“ Den Zusammenhang stellt zuletzt eindeutig her: Jochen SCHUBERT-SASSE: Art. Einbildungskraft/Imagination. In: Ästhetische Grundbegriffe 2 (2001), S. 88-120.
- 6 Beide Seiten beleuchtet ausführlich Mary CARRUTHERS: *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and making of images.* 400-1200. (Cambridge Studies in Medieval Literature 34) Cambridge 1999 und DIES.: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture.* (Cambridge Studies in Medieval Literature 10) Cambridge 1990. Im Zusammenhang mit der aristotelischen „Phantasie“ als eine Vermittlungs- bzw. Verbindungsinstanz zwischen Wahrnehmung und Denken: Uwe C. STEINER: Art. Gotthold Ephraim Lessing. In: Julian Nida Rümelin/Monika Betzler (Hgg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart.* Stuttgart 1998, S. 489-494 und UNGER 1996 (Anm. 5).
- 7 Walter HAUG: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung.* Darmstadt 1985, S. 4.
- 8 Vgl. GROSS 1994 (Anm. 1), S. 15.
- 9 Vgl. Wolfgang ISER: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976). München 1984 und DERS.: *Der Lesevorgang.* In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik.* München 1979, S. 253-276.
- 10 BRECHT 1967 (Anm. 1), S. 443.

wählte Verfahren analysieren, die im Akt der Rezeption auf Punkte hinweisen, an denen angenommen werden kann, dass der Rezipient in den Text selbst eingreift, da „dessen Mikrostruktur Denkhindernisse aufstellt, an denen der kognitive Verstehensablauf, die fortlaufende Bedeutungszuweisung, ins Stocken gerät.“<sup>11</sup> Meist sind diese ‚Denkhindernisse‘ zu identifizieren als Brüche von Rezeptionserwartungen, die im Gegensatz zur Transparenz und Ökonomie von ‚nicht-literarischen Texten‘ aus der Perspektive einer pragmatisch orientierten Rezeptionsforschung Kennzeichen ‚literarischer Texte‘ sind: Sie entwickeln sich unberechenbar, in ihnen werden Konventionen gebrochen, sie sind autoreferentiell, sie enttäuschen Erwartungen und sind in semantischer und syntaktischer Hinsicht unter- und/oder mehrfachdeterminiert. Störungen dieser Art sind als Kommunikationserschwerisse beschreibbar, die als poetische Verfahren Literarizität ausweisen.

## 2. Textstrategien zur Öffnung imaginärer Räume im *Erec*

In der arthurischen Epik, die als ein Neuanfang in der höfischen Literatur des Hochmittelalters gelten darf, ist die Frage nach den Denkhindernissen, die Rezipienten die Sinnkonstitution im Rezeptionsakt erschweren sollen und damit durch die Öffnung imaginärer Räume zum ‚eingreifenden Denken‘ anregen mögen, eine reizvolle. Denn der *Erec* ist schriftlich konzipiert und nach Strukturprinzipien durchorganisiert.<sup>12</sup> Die in ihm angelegten Verfahren – so kann man vermuten – werden daher zur Steuerung der Rezeption nicht willkürlich eingesetzt oder entstehen aus strukturellen Unschlüssigkeiten wie in der mündlich tradierten Epik, sondern setzen vielmehr ein Bewusstsein gegenüber der Wirksamkeit von Textstrategien und deren virtuose Handhabung seitens des Erzählers geradezu voraus.

Die Textstrategien in Hartmanns *Erec* sind im Zusammenhang mit rezeptionsästhetischen Überlegungen zur Funktion des Erzählers schon häufiger Gegenstand der Forschung gewesen,<sup>13</sup> der Schwerpunkt lag meist auf den Schilderungen von

11 GROSS 1994 (Anm. 1), S. 32.

12 Hugo KUHN: *Erec*. In: DERS.: *Dichtung und Welt im Mittelalter*. Stuttgart <sup>2</sup>1969, S. 133-150; Hans FROMM: *Doppelweg*. In: Ingeborg Glier/Gerhard Hahn (Hgg.): *Werk - Typ - Situation*. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. FS Hugo Kuhn. Stuttgart 1969, S. 64-79; Walter HAUG: *Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 668-705 und DERS.: *Chrétien de Troyes Erec-Prolog und das arthurische Strukturmodell*. In: DERS. 1985 (Anm. 7), S. 91-106.

13 Vgl. Uwe PÖRKSEN: *Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos. Formen seines Hervortretens bei Lamprecht, Konrad, Hartmann, in Wolframs Willehalm und in den „Spielmannsepen“*. (Philologische Studien und Quellen 58) Berlin 1971; Hans-Peter KRAMER: *Erzählerbemerkungen und Erzählerkommentare in Chrétien und Hartmanns Erec und Iwein*. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 35) Göppingen 1971; Paul Herbert ARNDT: *Der Erzähler bei*

Enites Pferd<sup>14</sup> mit dem Kern des fiktiven Dialogs zwischen dem als *Hartman* angesprochenen Erzähler und einem fingierten Hörer (v. 7493-7524).<sup>15</sup> Dieser Passage, der in „fünfhundert Versen V. 7264-7765 gegebene[n] Beschreibung als Schlüsselszene zur narrativen Aufklärung der Rezipienten über das Erzählen eines ‚Aventiure‘-Romans“,<sup>16</sup> kommt eine herausragende Bedeutung zu. Die Szene wird sorgfältig vorbereitet<sup>17</sup> und ist wohl nicht Schlüsselszene, sondern Kulminationspunkt verschiedener Textstrategien, in denen das Changieren zwischen verschiedenen Verfahren zur Steuerung des Rezeptionsverhaltens aufgedeckt wird. Die „Schlüsselszene zur narrativen Aufklärung“ ist aus meiner Sicht und damit gegen Walter RAITZ und Johannes SINGER, die sich zuletzt der Erzählerintervention und Rezipientensteuerung zuwendeten, nicht in der Passage des Dialogs zwischen einem fingierten Zuhörer und einem Erzähler zu suchen, so als sei das Verhältnis nicht schon eher Thema des Textes,<sup>18</sup> sondern ziemlich genau 7000 Verse früher an einer – meiner Meinung nach – für den Versroman programmatischen Stelle: Hier wird die Textstrategie der Aposiopese, der nicht ausgeführten *descriptio*, angelegt,<sup>19</sup> die mit der Strategie der Inversion, des Verfügens über die Figurennamen, verschränkt ist. Deswegen möchte ich mein Augenmerk bei der Beschreibung dieser beiden Textstrategien auf die so genannte

Hartmann von Aue. Formen und Funktionen seines Hervortretens und seiner Äußerungen. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 299) Göppingen 1980; Samuel SINGER: *nû swic, lieber Hartmann: ob ich es errâte?* Beobachtungen zum fingierten Dialog und zum Gebrauch der Fiktion in Hartmanns *Erec*-Roman (7493-7766). In: Gert Rickheit/Sigurd Wichter (Hgg.): Dialog. FS Siegfried Grosse. Tübingen 1990, S. 59-74; Walter RAITZ: Literarische Unterweisung. Über Erzählerintervention und Rezeptionssteuerung in Hartmanns von Aue *Erec*. In: Monika Hahn (Hg.): „Spielende Vertiefung ins Menschliche“. FS Ingrid Mittenzwei. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 37) Heidelberg 2002, S. 359-370.

- 14 Vgl. Barbara HAUPT: Literaturgeschichtsschreibung im höfischen Roman. Die Beschreibung von Enites Pferd und Sattelzeug im *Erec* Hartmanns von Aue. In: Klaus Matzel/Hans-Gert Roloff (Hgg.): FS Herbert Kolb. Bern u.a. 1989, S. 202-219; Ingrid BENNEWITZ: Die Pferde der Enite. In: Matthias Meyer/Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Literarische Leben. Rollentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. FS Volker Mertens. Tübingen 2002, S. 1-17; Haiko WANDHOFF: Das geordnete Welt-Bild im Text. Enites Pferd und die Funktion der Ekphrasis im *Erec* Hartmanns von Aue. In: Wolfgang Harms/C. Stephen Jaeger/Horst Wenzel (Hgg.): Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters. Stuttgart 2003, S. 45-60.
- 15 Vgl. RAITZ 2002 (Anm. 13), S. 365 und SINGER 1990 (Anm. 13); Thomas HEINE: Shifting perspectives. The narrative strategy in Hartmann's *Erec*. In: *Orbis litterarum* 36 (1981), S. 95-115.
- 16 RAITZ 2002 (Anm. 13), 364.
- 17 Wibke FREYTAG: Zu Hartmanns Methode der Adaption im *Erec*. In: *Euphorion* 72 (1978), S. 227-239 und Franz-Josef WORSTBROCK: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des *Erec* Hartmanns von Aue. In: *Frühmittelalterliche Studien* 19 (1985), S. 1-30.
- 18 So z.B. SINGER 1990 (Anm. 13), S. 62: „Der vom Erzähler in 7486 genannte Sattel wird vom fingierten Hörer offensichtlich als Unbestimmtheitsstelle aufgefaßt. Er reagiert auf sie, indem er den *satel* als Nominalbedeutung in seiner intentionalen Gegenständlichkeit entwirft [...]“
- 19 Vgl. WANDHOFF 2003 (Anm. 14), S. 45.

Handlungsauslösung (v. 1-149) und die erste Aventuresequenz (v. 150-1497)<sup>20</sup> des *Erec* legen und die Funktion der Strategien für den weiteren Verlauf der Erzählung skizzieren. Unter den Annahmen der Rezeptionsforschung werde ich dabei auch Überlegungen zu Rezeptionsstrategien anstellen.

### 2.1. Inversion

Auch wenn der erste Teil der Vorlage Chrétiens in Hartmanns *Erec* nicht erhalten ist, so wissen wir doch so viel, dass darin Artus, Ginover und Gawein vorgestellt werden.<sup>21</sup> Bereits im zweiten Vers der deutschen Fassung zieht ein nicht unwesentliches Element die Aufmerksamkeit auf sich – die Vorstellung des Helden der Erzählung mit expliziter Namensnennung, Verortung im höfischen Kontext und kurzer Charakterisierung:

*diz was Êrec fil de roi Lac,  
der vrûmekeit und saelden phlac,  
durch den diu rede erhaben ist. (v. 2-4)*

Doch die Freude, allein mit Ginover und den Frauen ausgeritten zu sein, während der Hof um Artus auf der Jagd nach dem weißen Hirsch ist, ist nicht von langer Dauer:

*nû riten sî unlange vrist  
neben einander beide,  
ê daz si über die heide  
verre in allen gâhen  
zuo rîten sâhen  
einen ritter selbedritten,  
vor ein getwerc, dâ  n mitten  
eine juncvrowen gemeit,  
sch ne unde wol gekleit. (v. 5-13)*

Die Strategie der Inversion, die dadurch gekennzeichnet ist, dass der Erzähler erst Figuren in die Handlung einf hrt und wesentlich später ihre Namen nennt, wird bereits in den ersten Versen des *Erec* greifbar. Allerdings wird sie hier noch überdeckt von einer weniger komplexen Form des syntaktischen und semantischen Konventionsbruchs. Dem benannten Protagonisten werden nichtbenannte

20 Einteilung nach Christoph CORMEAU/Wilhelm ST RMER: Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung. München <sup>2</sup>1993, S. 178-181.

21 Wilhelm KELLERMANN: Die Bearbeitung des Erec und Enide-Romans Chrestiens von Troyes. In: Hugo Kuhn/Christoph Cormeau (Hgg.): Hartmann von Aue. (Wege der Forschung 359) Darmstadt 1973, S. 511-531 und HAUG 1985 (Anm. 7).

Figuren, die die Rolle der Antagonisten übernehmen, gegenübergestellt – ein Ritter, ein Mädchen und ein Zwerg. Neben dem deiktischen Verweis *nû* (v. 5), der sich hier auf die erzählte Situation bezieht, schließt eine erste syntaktische Einheit den Vorschlag des Textes an den Rezipienten ein, sich auf eine Erzählung einzulassen, die nicht in der durch die Rezipienten wahrgenommenen Welt situiert sein wird, sich vielmehr von eben dieser abhebt und dem Rezipienten den Vorschlag der Öffnung eines imaginären Raumes offeriert, in welchem die Regeln und Gesetze der von ihm wahrgenommenen Welt nicht unbedingt gelten müssen: In der erzählten Welt gibt es ein *getwerc* (v. 11). Mit dieser recht einfachen Möglichkeit des Textes, den Rezipienten in seinen Erwartungen und in seiner Rezeptionshaltung mittels der Antizipation eines Elements aus einer Anderwelt zu lenken, geht das rhetorische Muster einer Reihung einher, in der die Antagonisten genannt werden. Allerdings konkurrieren schon hier nicht erwartbare Zuordnungen und Nachordnungen. Auf die Königin und ihre Begleiter reitet aus der Ferne eine Dreiergruppe zu: Ein Ritter, vor diesem ein Zwerg und nicht etwa davor eine Jungfrau, sondern dazwischen. Neben der Offerierung einer Erzählung, die auf eigenen Gesetzlichkeiten beruhen kann, zeigt der Erzähler hier zugleich auf der syntaktischen Ebene, wie er mit den Erwartungen der Rezipienten umzugehen gedenkt: Die Erwartungen werden auf semantischen und syntaktischen Ebenen gelenkt und gebrochen – der Rezipient ist dem Autor gefolgt (v. 10: *ritter* – v. 11: *getwerc*), um im gleichen Vers aus der Erwartung einer Reihung umgelenkt (*enmitten*) und mit der Nennung der *juncvrowe* hinsichtlich der Erwartung einer Klimax überrascht zu werden. Im Zusammenspiel zwischen Angeboten und Erwartungsenttäuschungen auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen entsteht so der Eindruck einer wunderlichen, durcheinander geratenen Gruppe. Diesen Ersteindruck lässt der Erzähler eine Figur explizieren: *Nû wunderte die künegîn | wer der ritte möhte sîn.* (v. 14f.)

Die Verwunderung, die die intradiegetische Figur Ginover empfindet, nimmt tendentiell nicht nur die Verwunderung des Rezipienten über die Gruppe auf, sondern möglicherweise auch die Verwunderung darüber, vom Erzähler schon in dieser ersten Passage vor diverse Hindernisse gestellt worden zu sein, an denen die „fortlaufende Bedeutungszuweisung [...] ins Stocken“<sup>22</sup> geraten ist. Es ist das erste Indiz für das Spiel des Erzählers mit seinen Rezipienten und kann als ein erster deiktischer Verweis in die Erzählsituation selbst gedeutet werden – die Deixis *nû* (v. 14) ist damit nicht mehr eindeutig, sondern weist sowohl auf die erzählte Situation als auch auf die Erzählsituation.

Durch syntaktische Konventionsbrüche und semantische Uneindeutigkeiten wird sorgsam ein Interesse am Namen des Ritters entwickelt, denn diesen möchte sowohl die Königin als auch der Rezipient erfahren. Da bisher alle handelnden Figuren vorgestellt wurden und damit den Namen der Figuren seitens des Erzählers Bedeutung beigemessen wird, wird das Interesse an weiteren Namen

22 GROSS 1994 (Anm. 1), S. 32.

wach gehalten. Allerdings verfügt der Erzähler über die Namen von Ritter und Zwerg, ohne zugleich offenzulegen, weshalb er sie dem Rezipienten vorenthält. Die Strategie der Inversion wird in einer Szene initiiert, in der der Rezipient nur den Bruch von semantischen und syntaktischen Erwartungen zu überwinden hat und damit das Einsetzen der Strategie der Inversion zunächst nicht in den Blick nimmt: Die Einführung einer Textstrategie unterwandert hier die Rezeptionsstrategie, die noch an der Auflösung sorgsam angelegter semantischer und syntaktischer Brüche arbeitet.

Dass die Strategie der Inversion eine größere Reichweite als die einer bloßen Erwartungsenttäuschung auf semantischer oder syntaktischer Ebene hat, wird in der ersten Aventiuresequenz ausgestellt. Zwischen dem ersten Aufeinandertreffen des Protagonisten Erec mit dem Ritter und der Benamung von Ritter und Zwerg wird Wesentliches erzählt: Der Zwerg schlägt zunächst eine Magd Ginovers, die sich auf Geheiß der Königin nach dem Namen des Ritters erkundigen soll, mit der *geisel* (v. 54), die kurz darauf auch den ungerüsteten Erec (v. 97) trifft. Diese Ehrverletzung vor den Augen der Königin und die Ehrverletzung der Königin selbst sind Handlungsauslöser für die Aventiurefahrt Erecs zur Wiederherstellung seiner Ehre, der Ehre Ginovers und damit der Freude des Hofes. Im Vordergrund steht dabei die Verletzung höfischer Normen, im Hintergrund etabliert sich eine weitreichende Textstrategie, die dem faszinierten oder frustrierten Rezipienten Namen versagt. Der Erzähler lässt seine Figuren auf der Ebene der Narration die Strategie der Verfügung über den Namen durch den Erzähler und damit der Nichtverfügbarkeit der Figurennamen für den Rezipienten vorspielen: Der Protagonist jagt dann seiner Ehre (und dem Namen eines Antagonisten), der Rezipient dem (Namen eines) Antagonisten und der Antwort auf die Frage, wie der Protagonist seine Ehre wieder herstellen könne, nach. Mit den ersten Versen ist eine Textstrategie in der Verknüpfung von Benamung und Ehrerlangung bzw. -verletzung eingeführt, die nicht nur die Erzählung strukturiert, sondern auch die Rezeptionserwartungen steuert und lenkt.

Die erste Aventiuresequenz, auf die ich mich konzentrieren möchte, spielt in Tulmein, der Burg des Herzogs Imain (v. 175f.). Bevor Erec auf den Ritter trifft, dessen Zwerg ihn entehrt hat, und von einer Möglichkeit erfährt, im ritterlichen Kampf gegen ihn seine Ehre zurückzuerlangen, zieht er bei einem *altman* (v. 282) ein, dessen Namen er ebenso wie den der *maget* (v. 310), die hier wohnt, zunächst nicht erfährt. Bis zu diesem Zeitpunkt hält der Rezipient fünf nicht benannte Figuren präsent, die er im Rezeptionsakt mit Attributen und Merkmalen ausstattet: Es ist eben nicht Koralus, der Vater Enites, der verarmt in einer Ruine lebt und doch mit Imain verwandt und dem Vater Erecs befreundet ist, sondern ein *altman*, der in einem verfallenen Haus mit seiner Tochter lebt. Erst spät erfährt der Leser den Namen des ‚grauen‘ Koralus (v. 428) und dessen Frau Karsinefite (v. 430), sowie ihrer Tochter Enite (v. 431), deren Onkel Imain ist – wie man noch später erfährt, ist er ihr Mutterbruder (*niftel* v. 638) und sie sein Schwesterkind (*sweher tete* v. 1370). Diese sorgsam dem Leser vorenthaltenen Informationen über Beziehungen der Figuren zueinander und über ihre Namen durchziehen die erste



Aventiuresequenz und bilden gewissermaßen den Rahmen für die eigentliche *âventiure*, den Sperberwettstreit, von dem sowohl Erec als auch der Rezipient erst nach der Vorstellung von Koralus hören (*sparwæres strît* v. 455). Der Alte nennt Erec den Namen seines Kontrahenten – Iders, Sohn des Niut (v. 465). Nun kann Erec, nachdem er den Namen seines Gegenübers kennt, von seiner Ehrverletzung erzählen. Den Konnex zwischen Namensnennung und Ehrgegnung oder -verlust lässt der Erzähler hier ohne Kommentar in die Erzählung einfließen, auch wenn er an dieser Stelle noch nicht auf eine einfache Formel zu bringen ist. Darauf bittet Erec um Enites Begleitung und wird von Koralus ausgestattet. Im Kampf wird Iders schließlich von Erec bezwungen. Die Schilderung des Kampfes, die nicht mit sprachlichen Bildern geizt (Pfand- und Spielvergleich v. 864ff.), gibt einen ersten Vorgeschmack auf die Beschreibungskunst und -lust des Erzählers.<sup>23</sup> Erec triumphiert, lässt den Zwergen Maliclisier peinlich strafen (v. 1077) und schickt Iders zu Ginover mit folgendem Auftrag, der den Zusammenhang zwischen Ehrgegnung und -verlust und Namensnennung noch einmal deutlich heraushebt: Iders solle sich in den Dienst Ginovers begeben, er soll seinen Namen nennen, vom Kampf und seiner Niederlage berichten und sagen

*wer iuch dar zir habe gesant,  
alsô bin ich genant,  
Êrec fil de roi Lac.* (v. 1088-1090)

Den genealogischen Bezug zu seinem Vater König Lac stellte Erec selbst gegenüber Koralus her (v. 520), seinen Namen nennt er hier zum allerersten Mal, nachdem er seine Ehre zurückgewonnen hat. Die Bedeutung der Namen und der Verortung im sozialen Kontext der erzählten Welt wird im Anschluss an die erste Adventiuresequenz evident: Der Erzähler führt in langen Namenlisten nicht nur die Ritter der Tafelrunde (v. 1629-1695), sondern auch die Gäste auf der Hochzeit Erecs und Enites auf (v. 1906-2195). Dem Rezipienten wird darüber noch einmal die Bedeutung der Namen und der Beziehungen der Figuren zueinander verdeutlicht. Die Textstrategie der Inversion läuft der Rezeptionsstrategie, über den Figurennamen vor allem auch den Platz einer Figur in der erzählten Welt in Erfahrung zu bringen, durch die Verdeckung der Namen entgegen.

Der Zusammenhang zwischen Namensnennung und Ehrgegnung bzw. -verlust ist spätestens im Kampf gegen Iders deutlich, im Kampf gegen Guivreiz wird der Konnex erstmals auf eine Formel gebracht:

*dô Êrecke alsô gelanc,  
die genâde er an im begie  
daz er in leben lie.  
ûf zuhte er in bî der hant:  
den helm er im abe bant.*

23 Vgl. CORMEAU/STÖRMER 1993 (Anm. 20), S. 180f.

*er sprach: ‚ich enmuote mēre  
 von iu deheiner ēre,  
 wan daz ir mir āne schamen  
 rehte nennet iuwern namen.  
 ich enmuote ze dirre zît  
 wan daz ich wizze wer ir sît.‘ (v. 4463-4473) dsdh’*

Am Schluss der Aventure, wenn Erec den Sieg über einen Widersacher davongetragen hat, erfahren er und das (fingierte) Publikum den Namen des Antagonisten. Und in der Logik der Erzählung verliert der Widersacher Ehre – Erec bestätigt gerade dies –, nur verfolgt die Erzählung diesen Gedanken nicht konsequent weiter und blendet ihn ab, da aus der Perspektive des Artusritters erzählt wird. Was aber nicht zugleich heißen kann, dass sich der Erzähler dessen nicht bewusst wäre: In der so genannten Zwischeneinkehr bei Artus (v. 4629-5287)<sup>24</sup> wird im Zwiegespräch mit Keie der Zusammenhang zwischen Namensnennung und EhrgeWINN und -verlust problematisiert (v. 4755ff.). Keie muss sich entscheiden, auf welche Weise er Ehre verliert. Ohne Ehrverlust kommt er nach der Logik der Strategie der Inversion nur davon, wenn er sich weigert, Erec seinen Namen zu sagen, und zum anderen von Erec das Pferd Gaweins zurückerhält. Sagte er seinen Namen, so verlöre er vor Erec Ehre, gäbe Erec das Pferd nicht zurück, so verlöre Keie gegenüber Gawein Ehre, denn er müsste, wie Kalogrenant, von einer Niederlage berichten, die evident wäre am Verlust des geborgten Pferdes: Beide Varianten würden zur Minderung der Freude des Artus-Hofes beitragen, und so entscheidet der Erzähler, konsequent der Logik der eigenen Textstrategie zu folgen und weder von EhrgeWINN noch -verlust zu erzählen.

In *Joie de la curt* wird der Fokus auf den Artusritter aufgegeben, Erec steht Mabonagrין gegenüber. Hier kommt das Muster, dass erst der Besiegte seinen Namen nennt und dann der Sieger in der Nennung seines Namens triumphiert, an seine Grenze: Die Strategie der Inversion wird hier durch die Figuren selbst reflektiert und umgekehrt, denn Erec besiegt Mabonagrין zwar, nennt aber seinen Namen zuerst:

*‚ich will mich lāzen twingen  
 vil gerne an disen dingen.  
 dochz wider dem site sî getân,  
 sô will ich iuchz wizzen lān:  
 mîn vater ist ein kûnee rich,  
 mîn muoter wol sîn gelich,  
 über Destrigāles lant,  
 Êrec bin ich genant.‘ (v. 9368-9375)  
 [...]*

24 Vgl. CORMEAU/STÖRMER 1993 (Anm. 20), S. 185.

*„ich will iu mînen namen sagen.  
Mâbonagrîn heize ich.“ (v. 9383f.)*

Mabonagrîn enthüllt daraufhin seinen Namen und dann seine Geschichte. Diese Umkehr des Musters ist notwendig, um dieses selbst noch einmal bewusst werden zu lassen und damit aufzudecken, dass bis zu diesem Punkt die Textstrategie der Inversion in der Verfügung über Figurennamen und die Rezeptionsstrategie gegeneinander gelaufen sind. Der Name wird vor dem Leser verborgen und erst genannt, wenn ein Element der fortlaufenden Handlung abgeschlossen ist und der Protagonist triumphiert, dabei werden an zentralen Stellen der gesamten Erzählung die Gültigkeit des Musters durch z.B. Aufrufung (Guivreiz) und Problematisierung des Musters (Keie) oder die Bedeutung von Figurennamen durch Namenlisten (Liste von Artusrittern und Hochzeitsgästen) bestätigt.

Die Textstrategie der Inversion zeigt dem Rezipienten Figuren zunächst ohne Namen, deren Beziehungen zueinander und deren Bedeutung für den Handlungsverlauf erst Zug um Zug aufgedeckt werden. Im Rezeptionsprozess fügt der Rezipient in der fortlaufenden Bedeutungskonstitution so Teil um Teil eines Puzzles sozialer Beziehungen zusammen und ist damit zunächst ausreichend beschäftigt: Für das Verstehen der Erzählung ist es notwendig, dass sich der Rezipient seiner rezeptiv-passiven Einbildungskraft bedient und damit eine Imagination erschafft, die Vergangenes präsent hält und über die Gesetze der Assoziation verknüpft (*memoria*). Die Einführung einer Figur ohne Namen wäre im *Erec* der Schnittpunkt, an dem ein imaginärer Raum geöffnet wird, von dem aus die Imagination qua rezeptiv-passiver Einbildungskraft auf Seiten des Rezipienten weiterläuft, bis sie in der Narration vom Erzähler zu einem Bild gebracht wird. Und an dieser Rezeptionsstrategie orientiert hat der Rezipient kein Auge für das Einsetzen einer weiteren Textstrategie.

## 2.2. *Aposiopese*

Denn auch die Textstrategie der Inversion verdeckt, so wie sie durch syntaktische und semantische Brechungen der Erwartungshaltung in der Eingangssequenz verdeckt wurde, eine komplexere Strategie – die Textstrategie der *Aposiopese*, der angedeuteten aber nicht ausgeführten oder abgebrochenen *descriptio*. Der Ansatzpunkt ist – und so komme ich nach dem Ausblick auf die Entwicklung der ersten Textstrategie wieder auf die erste Aventuresequenz zurück – beim in der Ruine lebenden *altman* zu suchen, wie ihn der Text bis hierher nennt.

*Erec*, der das *gemiure* (v. 252), in welchem er die Nacht vor Tulmein verbringen will, zu verlassen hofft, durchsucht jeden *winkel* (v. 271) des Hauses und findet *einen man, der was grâ* (v. 275): Auch wenn er noch fürchtet, hinausgeworfen zu werden, so gibt der *altmann* (v. 282) seiner Bitte um Unterkunft statt – daran, so der Erzähler, *mohte [man] schouwen / daz er riches muotes wielt* (v. 313f.). Nachdem die Tochter des Mannes – *diu was ein diu schæniste maget / von*

der uns ie wart gesaget (v. 310f.), wie der Erzähler versichert – aus Ermangelung an Knechten (v. 350f.) die Pferde versorgt hat, wird der Gast bedient:

*hie wart der gast berâten  
als si des state hâten.  
guote teppeche gespreit  
unde dar ûf geleit  
alsô rîchiu bettwât  
sô si diu werlt beste hât,  
mit samîte bezogen,  
dem daz golt was unerlogen,  
daz daz bette ein man nie möhte erwegen  
und selbe vierde müeste legen,  
unde dar über gebreit  
nâch grôzer herren werdekeit  
kulter von zendâle,  
rîche und gemâle (v. 366-379).*

Der Rezipient glaubt zu wissen, dass eine prächtige Ausstattung in dem eben geschilderten düsteren Loch wohl eher nicht zu erwarten ist – und doch beginnt der Erzähler nun, die Ausstattung aufzuzählen mit Teppichen, Bettzeug aus Samt mit Gold geschmückt. Der Rezipient wird zunächst – er ist an der Konstitution von Sinn interessiert und erwartet vom Erzähler ein Minimum an Kooperation – in seiner Erwartungshaltung getäuscht. Er sieht den Alten in einem *gemiure* (v. 252) sitzen, das in einem so schlechten Zustand ist, dass Erec nicht vermutet, darin noch jemanden zu treffen. Und dann wird er mit Aufwand in elf Versen soweit gelenkt, dass nun eine Aufklärung durch den Erzähler notwendig wird, um die Entscheidungsfindung im Rezeptionsakt zu einem Ende zu bringen, die der Erzähler durch eine Reihung von Nebensätzen hinauszögert. Der ganze Reichtum, so der Erzähler, war an diesem Abend im Haus nicht vorhanden: *diu wâren bî dem viure / des âbendes vil tiure* (v. 380f.). Doch woran richtet sich die Erwartungshaltung des Rezipienten während dieser Verse aus? Mit der Antwort auf die Frage, warum in einer Welt, in der es Zwerge gibt, in einer äußerlich heruntergekommenen Ruine nicht auch eine ideale Herberge zu erwarten sei, spielt der Erzähler. Er lobt die Tochter des Alten als das schönste Mädchen, von dem man je gehört hat (v. 310f.), und hebt die hohe Gesinnung des Alten hervor, die auf eine adlige Abstammung schließen lässt (v. 314). Auch wenn es das Anliegen des Erzählers sein mag, die „Ärmeren desto edler erscheinen [zu lassen], wenn sie inmitten ihrer größeren materiellen Beschränkung höfisches und moralisch einwandfreies Verhalten zeigen“,<sup>25</sup> so führt er den Rezipienten in der fingierten Bewirtungsszene in die Irre. Bis zur Aufdeckung durch den Erzähler (v. 381) jedenfalls wird der Rezipient die Entscheidung, wie mit der Beschreibung

25 Vgl. FREYTAG 1978 (Anm. 17), S. 231.

umzugehen sei, offen halten müssen: Er wird durch die *descriptio* dazu angeregt, eine reich ausgestattete Schlafkammer zu imaginieren, obwohl er weiß, dass diese nicht mit seinen bisherigen Rezeptionserfahrungen in Einklang zu bringen ist. Greift er an diesem Hindernis ‚denkend ein‘, entlarvt er die Erzählabsicht, denn die Entscheidung des Rezipienten soll im Raum stehen und stehen bleiben und zwar genau so lang, wie der Erzähler es möchte. Die Imagination des Erzählers, an der der Rezipient teilhat, scheint dem bisherigen Sinnangebot der Erzählung nicht gemäß. Und so stockt der Rezipient in der fortlaufenden Sinnkonstitution genau an dieser Stelle.

Der Erzähler fährt fort mit der Ankündigung eines Herreessens: *ouch was dâ ritters spîse* (v. 386). Soeben durch eine Textstrategie in der Erwartung getäuscht, die über den Bruch vor allem grammatischer Konvention (die Beschreibung der Schlafkammer erfolgt größtenteils im Indikativ) läuft, muss der Rezipient nun in seiner Strategie die Erwartungstäuschung mit berücksichtigen. Doch der Erzähler wiederholt das Spiel mit dem Rezipienten nicht einfach, indem er beliebiges Inventar eines höfischen Essens aufzählt, sondern er äußert das Programm der Rezipientensteuerung. Er expliziert das Ziel, auf das er den Rezipienten hinführen will und auf das er durch die in der Schwebe gehaltene Entscheidung gestoßen wurde:

*swes ein man vil wîse  
möhte in sinem muote  
erdenken ze guote,  
des heten si die überkraft  
und vollecliche wirtschaft,  
doch mans ûf den tisch niht truoc.* (v. 387-392)

Diese Strategie des Erzählers führt zum Appell, die geöffneten imaginären Räume auszugestalten, zur Nutzung der eigenen produktiv-aktiven Einbildungskraft. Dass er die Schlafkammer imaginierte und das Publikum daran teilhaben ließ, ist das Exemplum für den nachträglich formulierten Anspruch an sein Erzählen: Alles, was man sich vorstellen kann, zeige ich Euch so, wie ich es kann (und möchte). Und wer selbst erzählen möchte, der schließe – z.B. genau an dieser Stelle – an und gestalte den geöffneten imaginären Raum aus. Hier wird die Textstrategie der Aposiopese mit der Funktion der Öffnung imaginärer Räume für den Rezipienten noch verdeckt durch das eben beschriebene Verfahren der offengehaltenen Figurenbeziehungen, deutlich geworden an der Zurückhaltung ihrer Namen. In die Klammer zwischen der Einführung von Figuren ([v. 10 *ritter*, v. 11 *getwerc*,] v. 282 *altman*, v. 309 *kind*, v. 312 *hûsvrouwe*) und der Nennung ihrer Namen (v. 428 *Koralus*, v. 430 *Karsinefite*, v. 431 *Ênîte*, [v. 465 *Îdêrs fil Niut*, v. 1077 *Maliclisier*]) und damit ihrer Zuordnung zur dem Protagonisten (und Rezipienten) bekannten Welt, schaltet der Erzähler eine über das Muster der Wiederholung organisierte Beschreibung. Während der Rezipient in seiner Rezeptionsstrategie vor allem an der Aufdeckung der Namen interessiert ist, gelingt es dem Erzähler so, eine weitere Textstrategie einzulassen, mittels derer er den Rezipienten zur

Öffnung imaginärer Räume hinführen will, die der Rezipient mittels seiner produktiv-aktiven Einbildungskraft ausstatten soll. In der ersten Aventuresequenz ist die Textstrategie der Aposiopese mit der Funktion der Öffnung imaginärer Räume angelegt, die sich im weiteren Verlauf der Erzählung vor allem an den „Pferden der Enite“,<sup>26</sup> oder besser dem Sattelzeug der Pferde Enites veranschaulichen lässt.

Die Beschreibung von Enites erstem Pferd, welches sie von einer Cousine Imains nach dem Sperberwettstreit geschenkt bekommt (v. 1426-1453), ist für unsere Fragestellung besonders relevant. Niemals habe jemand ein schöneres Pferd bekommen, wie der Erzähler weiß (v. 1423-1425). Auch der Sattel war diesem in jeder Hinsicht tadellosem Pferd, das nie stolperte (v. 1441), gemäß. Doch dann lässt der Erzähler den Rezipienten in recht unsanfter Weise stolpern, indem er auf eine implizite Frage nach der Beschaffenheit des Sattels im Bewusstsein der Erwartungshaltung eines fingierten Rezipienten antwortet:

*was sol des langiu mære  
wie daz geworht wære?  
des muoz ichz iuch vil verdagen:  
wan soldē ich es iu allez sagen,  
sô würde der rede ze vil.  
den lop ich iu enden wil  
mit vil kurzen worten:  
die darmgürtel wâren borten.* (v. 1446-1453)

Dem narrativen Aufwand, der um das Pferd gemacht wird, steht das kurze und komisch zugespitzte ‚Lob‘ des Sattels entgegen: Mehr als der Sattelriemen wird nicht erwähnt, der Erzähler bricht eine angedeutete *descriptio* ab. Denkt man in der skizzierten Linie weiter, fällt auf, dass diese Szene analog zur Beschreibung der Ausstattung der Schlafkammer und des Herrenessens in Koralus' Haus gestaltet ist: Zunächst erfolgt die *descriptio*, dann der Abbruch und die Offenlegung der Erzählstrategie. Noch deutlicher tritt hier jedoch zu Tage, dass der Erzähler bestimmt, ob er einen geöffneten imaginären Raum ausstattet oder nicht. So ist auch diese abgebrochene *descriptio*, die den Sattel gerade nicht in den Blick nimmt, als eine Beschreibung zu charakterisieren, von der aus die Imagination direkt weiterläuft und zwar nicht in der Narration des Erzählers, sondern in der Imagination des Rezipienten – der Schnittpunkt offeriert dem Rezipienten die Möglichkeit der Öffnung eines imaginären Raumes. Im Unterschied zur Beschreibung der nichtvorhandenen Ausstattung in Koralus' Haus wird die Ausstattung des Raumes durch den Rezipienten schon im Vorfeld durch den Selbstverzicht des Erzählers in der *brevitas*-Formel<sup>27</sup> (*sô würde der rede ze vil*, v. 1450) untersagt – der Rezipient wird auf den Punkt gestoßen und dann sogleich wieder eingefangen mit dem auf

26 Vgl. BENNEWITZ 2002 (Anm. 14).

27 ARNDT 1980 (Anm. 13), S. 70.

den Fortgang der Erzählung begründeten ‚Jetzt nicht‘. Damit weist sich der Erzähler als derjenige aus, der mit den Rezeptionserwartungen der Rezipienten spielt und sich nicht nur über die Inhalte der Imagination, sondern auch über deren Bedingungen und Möglichkeiten im Klaren zeigt. An dieser Beschreibung von Enites erstem Pferd kann deutlich gemacht werden, was ein Kennzeichen dieser Strategie ist: Innerhalb der *descriptions* behält es sich der Erzähler vor, den Rezipienten entweder Möglichkeiten der Öffnung imaginärer Räume anzubieten oder dem Rezipienten seine Imaginationen vorzustellen und seinen Blick zu führen. Bisher ungeklärt ist noch die Frage, ob der Erzähler den Imaginationen der Rezipienten eine (Erzähl-)Zeit und einen (Erzähl-)Ort, kurz, einen (Erzähl-)Raum gewährt.

Diese Frage lässt der Text vorerst offen, auch sucht der Rezipient vergleichbare Möglichkeiten zur Öffnung imaginärer Räume lange Zeit vergebens. Zwar sind in die Erzählung verschiedenste Beschreibungen von Kämpfen, Ausstattungen, Personen, Festen oder Turnieren eingebettet, und der Erzähler gibt dem Rezipienten damit Material zur Ausstattung einer Imagination in die Hand, doch lässt er ihm keinen Freiraum, da er nicht auf die Öffnung imaginärer Räume hinerzählt. Vielmehr führt er den Blick des Rezipienten und macht ihm ein Bild, was exemplarisch in der Ankleidungsszene Enites durch Ginover (v. 1538-1578) deutlich wird. Sehr viel später und mit einer (rhetorischen) Frage leitet der Erzähler die Sequenz ein, die in der Forschung viel bedacht wurde: *waz sol doch si nû rîten, / diu schœne guote wol geborn?* (v. 7265f.) Mit dieser Frage beginnt die *descriptio* von Enites wundersamem (zweitem) Pferd, welches ihr nach dem Verlust ihres Pferdes in Limors von den Schwestern Guivreiz' beim Abschied auf Penefrec geschenkt wird (v. 7280) – Filledamur und Genteflur heißen diese, wie man in der Logik der Textstrategie der Inversion viel später erfahren wird (v. 7786f.). Die Ekphrasis führt dem Rezipienten verbal eine visuelle Repräsentation dieses Pferdes vor,<sup>28</sup> welches vollkommen ist. Mein Interesse zielt hier primär nicht auf die Schau des Pferdes, sondern die Einschätzung seiner Vollkommenheit durch den Erzähler, die eng mit der Frage nach der Imagination und damit der Einbildungskraft verbunden ist:

*alsô was sîn geschaf  
daz von sîner meisterschaft  
ein werltwîser man  
der aller dinge ahte kan  
nicht bezzers betrahte,  
ob er in sîner ahte  
aht ganzer jâre sæze  
unde niht vergæze  
wan daz erpruofte sîn muot*

28 Die Ekphrasis in Hartmanns *Erec* im Vergleich zur Vorlage Chrétien's ausführlich bei WANDHOFF 2003 (Anm. 14), S. 46f. sowie 49ff.

*ein pherit schœne und volle guot:  
alsô was ez gestalt. (v. 7366-7376)*

Soeben beschließt der Erzähler den ersten Teil der *descriptio* und stellt sich in Beziehung zur Vorstellungskraft gelehrter Männer, die auch – und hier liegt die Parallele zur Szene in Koralus' Haus – *ritters spîse* (v. 385) imaginieren können. Die *meisterschaft* des Pferdes ist damit aber nicht allein auf die Gestalt des Tieres, sondern vor allem auch auf den *muot* des Erzählers zu beziehen, der noch einen Schritt weitergeht und die verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation als Exemplum für seine Erzählung vor den Rezipienten stellt:

*und ob er danne den gewalt  
von dem wunsche hæte,  
daz es belibe stæte  
swes er dar zuo gedæhte,  
und swenne erz vollebræchte,  
daz erz vûr sich stalte  
und er von sînem gewalte  
dar abe næme  
swaz dar an im messezæme,  
âlso was ez vollekomen  
daz er dar abe niht hete genomen  
alse grôz als umbê ein hâr. (v. 7377-7388)*

Der Erzähler offeriert mit der (rhetorischen) Frage nach einem (angemessenen) Pferd für Enite die Möglichkeit der Öffnung eines imaginären Raums, den er allerdings hier für den Rezipienten ausgestaltet und abschließend als vollkommen charakterisiert. Der vorgeführten Imagination, (s)einer verbalen Repräsentation einer visuellen Repräsentation, verleiht er durch (s)eine Erzählung Gestalt und Beständigkeit und macht zugleich deutlich, dass nur er über den Inhalt und die Form, Vollkommenheit und Vollständigkeit der Gestalt zu entscheiden hat – in dieser Deutlichkeit formulierte der Erzähler diesen Status seiner Erzählung bisher nicht. Der Erzähler schließt in Bezug auf Enites Pferd eine Anregung der produktiv-aktiven Einbildungskraft des Rezipienten aus, indem er den imaginären Raum nicht nur öffnet, sondern zugleich auch selbst ausgestaltet. Anderes ist in der Schilderung von Enites Sattel zu beobachten,<sup>29</sup> denn diese wird analog zur Beschreibung von Enites erstem Pferd wieder mittels der *brevitas*-Formel abgebrochen: Der Erzähler hält den Rezipienten hin.

*daz satellin daz dar ûf lac,  
swer daz mit golde widerwac,*

29 Vgl. dazu vor allem WORSTBROCK 1985 (Anm. 17), S. 20-25, der die gesamte „Beschreibung dem Schönheitsmotiv unterstellt“ sieht, S. 22.



*nâch sînem rehte erz nicht engalt,  
 dâ von wirt iu niht mê gezalt,  
 daz ich die rede iht lenge,  
 wan ez was doch zenge  
 einem gewahsen man. (v. 7426-7432)*

Damit blendet er den Sattel aus und kommt wieder auf das Pferd Enites zu sprechen, um kurz darauf ein weiteres Detail des Sattels zu enthüllen: Wie der Meister (v. 7462) sagt, hatte Umbrîz (v. 7470), der *wercwîseste man* (v. 7468), vier Jahre darauf verwendet, ihn zu fertigen, *unz er in vollebrâhte / dar nâch als er gedahte* (v. 7474f.). Wieder bricht er ab, um kurz darauf zum dritten Mal anzusetzen, den Sattel zu beschreiben: *als ich an sînem buoche las, / sô ich kurzlichest kan* (v. 7491f.). Das in der ersten Aventuresequenz angelegte Muster – der Abbruch der *descriptio* mittels der *brevitas*-Formel – wird hier durch dreimalige Aufrufung auf die Spitze getrieben. Der Erzähler zeigt dem Rezipienten dreimal eine Schnittstelle, an der sich ein imaginärer Raum öffnet und deutet analog vor allem wieder zur Szene des Herrenessens in Koralus' Haus an, dass er diesen Raum nicht ausgestalten wird. Ein fingierter Hörer nutzt nun seine Chance – vielleicht auch in der Befürchtung, wieder mit einem ‚Jetzt nicht‘ hin- und aufgehalten zu werden – und fällt in einem fingierten Dialog dem Erzähler ins Wort mit einer Beschreibung, die seiner Einbildungskraft entspringt, er „mischt sich in das Handwerk des Erzählers ein“.<sup>30</sup>

Dies dürfte den textexternen Rezipienten überraschen, schließlich führt der Erzähler an diesem Punkt wie an keinem anderen vor, wie er in der Einführung einer weiteren Beobachtungsebene mit den Rezeptionserwartungen seines Publikums umzugehen versteht. Doch was geschieht? Der intradiegetische Rezipient gestaltet seinerseits einen imaginären Raum aus, in der Hoffnung, einer der gelehrten Männer (v. 7498) zu sein, die qua produktiv-aktiver Einbildungskraft in der Lage sind, Dinge in der Vorstellung zu gestalten und vor anderen auszustellen. Er wird vom Erzähler als *wetterwîser man* (v. 7511) entschieden zurückgewiesen. Die Forschung hat darauf insistiert, dass der Erzähler dem fingierten Hörer bescheinigt, dass seine Imagination nicht die eines gelehrten Mannes ist, *niht, iuch hât sus betrogen / iuwer kintlicher wân* (v. 7523f.), sondern – in unseren Worten – wohl eher rezeptiv-passiver Einbildungskraft zu entspringen scheine: Es sei eine „erste Lehre, die damit erteilt ist“, dass „literarisches Erzählen eine besondere Kompetenz erfordert, die dem Publikum gleich anschließend auch demonstriert werden wird“.<sup>31</sup> Letztlich stelle sich damit der „Prozeß der Desillusionierung des fingierten Hörers [...] als ein Prozeß der ‚Illusionierung‘ des intendierten Lesers

30 ARNDT 1980 (Anm. 13), S. 148. Ob das Publikum, wie Arndt es ebd. bezeichnet in der durch den Erzähler zugeteilten „passiven Rolle“ verharren soll, mag bezweifelt werden – in der bis hierhin verfolgten Argumentation wäre davon zu sprechen, dass der Erzähler den Einbruch ‚fremder‘ Imaginationen geradezu herausfordert.

31 RAITZ 2002 (Anm. 13), S. 365f.

durch den Autor“ dar.<sup>32</sup> Ich möchte – und die Textstrategie der Aposiopese ist von der ersten Aventuresequenz an darauf angelegt – das Argument stark machen, dass der Erzähler dem Rezipienten die Möglichkeit der Öffnung imaginärer Räume offeriert und dazu auffordert, diese qua produktiv-aktiver Einbildungskraft auszugestalten, aber: nicht hier und nicht jetzt. Er weist dem Rezipienten mit der Öffnung imaginärer Räume nicht zugleich Erzählzeit oder einen Erzählort zu, er geht nicht „zunächst zum Scheine“ auf den Wunsch des fingierten Hörers ein,<sup>33</sup> sondern wie er bereits in der Einschätzung der Vollkommenheit des Pferdes deutlich machte, in seiner Erzählung überhaupt nicht. Wann und wo der Rezipient imaginäre Räume qua produktiv-aktiver Einbildungskraft beschreitet, ausstattet und ausmalt, zeigt der Erzähler nicht, nur das eine: In meiner Erzählung ist kein Raum dafür – *ir sult michz iu sagen lân* (v. 7525).<sup>34</sup> An dieser Stelle, 7000 Verse nach der Anlage der Textstrategie der Aposiopese, nennt er explizit die letzte Bedingung für sein Erzählen und den Status seiner Erzählung und macht damit vor allem deutlich, dass die Rezeptionsstrategie, die sich an der Textstrategie ausgerichtet hat und nur darauf fokussiert war, zum richtigen Zeitpunkt denkend in die Erzählung einzugreifen und eigene Imaginationen qua produktiv-aktiver Einbildungskraft auszustellen, die Textstrategie nicht eingeholt hat und – dies ist das Merkmal erfolgreichen Erzählens des *wercwîsen man* – nicht einholen darf.

Deswegen ist auch das so oft beschriebene ‚Scheitern‘ des (nichtkompetenten) fingierten Hörers im Wettstreit eben kein Versagen, sondern zunächst bestenfalls ein Ausweis der Steuerung des Rezipienten hin zur Nutzung nicht seiner rezeptiv-passiven, sondern produktiv-aktiven Einbildungskraft. Bedeutsamer scheint mir jedoch zu sein, dass diese komplexe Textstrategie der Aposiopese ihm letztlich die Ausgestaltung imaginärer Räume versagt, indem sie hier dem Rezipienten explizit die Unverfügbarkeit von Erzählzeit und Erzählraum vor Augen stellt. Ob man vom textexternen Rezipienten – so RAITZ – dann erwarten darf, dass er sich auf die Seite des Erzählers stellt, da er dessen Spiel durchschaut, darf bezweifelt werden.<sup>35</sup> Denn es ist Absicht des Erzählers, mittels verschiedener Verfahren jedwedes (auch textexternes) Publikum stets in seiner Erwartung zu täuschen und damit seinen Status als Erzähler (gegen andere Erzähler) zu behaupten. Die Textstrategie der Aposiopese zielt also gerade darauf ab, diesen Status und den der erzählten Geschichte zu erhalten und Imaginationen anderer in diesem (Erzähl-) Moment und an diesem (Erzähl-) Ort der Rezeption zu verhindern. Damit unterläuft die Textstrategie konsequent die sich seit der ersten Aventuresequenz an ihr orientierende Rezeptionsstrategie, indem sie schlussendlich dem „eingreifend

32 SINGER 1990 (Anm. 13), S. 66.

33 So SINGER 1990 (Anm. 13), S. 60.

34 Vgl. SINGER 1990 (Anm. 13), S. 64.

35 Vgl. RAITZ 2002 (Anm. 13), S. 365.

denkenden“ Rezipienten keinen Raum gibt und geben kann, seine Imaginationen auszustellen.

### 3. *ritters spise*

Ich versuchte aus der Perspektive einer pragmatischen Rezeptionsästhetik heraus zu argumentieren und Hartmanns *Erec* auf Strategien hin zu befragen, die den Rezipienten zu „eingreifendem Denken“ anregen. Diese Strategien sind konsequent und von Anfang an auf Kommunikationserschwerfnis, Störung, Irritation und Überraschung ausgelegt. Es war mir hier nur möglich, zwei dieser Textstrategien zur Rezipientensteuerung zu beleuchten. Vor allem die zahlreichen Erzählerkommentare – die dem Publikum vorweggenommenen Fragen nach der Glaubwürdigkeit des Textes oder Details von Beschreibungen, Vorausdeutungen und Rückverweise – wären eingehender zu erschließen.

Die Strategie der Inversion, die ich durch Nichtauflösung von Figurennamen und deren Verbindungen zueinander zu charakterisieren suchte, habe ich als eine weniger komplexe Strategie beschrieben, den Rezipienten dazu anzuhalten, sich ein Bild von Figuren und Figurenkonstellationen zu machen, ohne dass der Text maßgeblich in die sich etablierenden Rezeptionsstrategien eingreift. Implizit wird mittels der Strategie der Inversion die rezeptiv-passive Einbildungskraft als Voraussetzung für die Rezeption literarischer Texte deklariert (*memoria*). Anderes war in Bezug auf die Erwartungen an Imaginationen zu beobachten: Der Erzähler fordert den Rezipienten an verschiedenen Stellen auf, sich seiner Einbildungskraft zu bedienen und bietet ihm hierfür Schnittpunkte an, an denen nicht er für den Rezipienten ein Bild erschafft, sondern auf die Öffnung eines imaginären Raumes hinarbeitet. Die Ausgestaltung dieses Raums übernimmt dabei nicht immer der Erzähler. Er fordert dazu auf, dass die sich anschließenden Imaginationen der produktiven, schöpferischen Einbildungskraft entspringen sollen, verwehrt diesen Imaginationen jedoch Erzählzeit und Erzählraum. Auch wenn er durch letztere Strategie zur Nutzung der produktiv-aktiven Einbildungskraft (*phantasia*) anregt, so macht er zugleich deutlich, dass in seiner Erzählung Produkte fremder Einbildungskraft nicht eingelassen werden können. Diese Strategie der Aposiopese, der angedeuteten aber nicht ausgeführten oder abgebrochenen *descriptio*, mit der Funktion der Öffnung imaginärer Räume, ist zuletzt auch Ausweis für die produktiv-aktive Einbildungskraft des Erzählers, der die Erzählung selbst entspringt. Doch ist darin nicht als einzige Funktion die Stärkung der Position des Erzählers zu sehen, sondern auch stets die Quelle anderer (Wieder-)Erzählungen.<sup>36</sup> Und in eben dieser Charakterisierung liegt meiner

36 Vgl. zum Begriff des „Wiedererzählens“: Franz-Josef WORSTBROCK: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. (Fortuna vitrea 16) Tübingen 1999, S. 128-142, S. 130.

Meinung nach ein Merkmal für die Literarizität von Texten. Zum einen machen sie dem Rezipienten stets seine Rezeptionshaltungen und -erwartungen durch Brüche, Kommunikationserschwerisse, Störungen und Irreführungen bewusst. Zum anderen offerieren sie ihm darüber hinaus an provozierten Schnittpunkten von verschiedenen Text- und (angenommenen) Rezeptionsstrategien die Öffnung imaginärer Räume, die allerdings wiederum den in den Texten selbst aufgestellten Eigengesetzlichkeiten entsprechen müssen. Und ein Eigengesetz des *Erec* ist, dass der Erzähler nur (s)einer Erzählung Zeit und Raum bietet. Oder im übertragenen Sinne mit den Worten des Erzählers an ein adliges Publikum gerichtet: Nur einer trägt seine – einem Ritter würdige – Gestalt gewordene Imagination zu Tisch, andere gelehrte Männer schweigen.

*ouch waz dâ ritters spîse:  
swes ein man vil wîse  
môhte in sînem muote  
erdenken ze guote,  
des heten si die überkraft  
und vollecliche wirtschaft,  
doch mans ûf den tisch niht truoc. (v. 386-392)*

Abstract: This contribution takes a pragmatic view of Hartmann's *Erec* to explore textual strategies that open imaginary spaces. Of particular interest are the strategies of *inversio* and the *aposiopesis*. Focusing primarily on the first part of *Erec*, this essay makes the argument that the text encourages the recipient to think “decisively”.