

# Impulse und Resonanzen

Tübinger mediävistische Beiträge  
zum 80. Geburtstag von Walter Haug

Herausgegeben von  
Gisela Vollmann-Profe, Cora Dietl,  
Annette Gerok-Reiter, Christoph Huber und Paul Sappler



MAX NIEMEYER VERLAG  
TÜBINGEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-484-10810-3

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2007  
Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG  
<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.  
Printed in Germany.

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten  
Bindung: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach



# Erec, Enite und Lugowski, C.

Zum ›formalen Mythos‹ im frühen arthurischen Roman. Ein Versuch

von ANNETTE GEROK-REITER

## I

Das ›arthurische Strukturmodell‹ hat als Interpretament die Forschung zum arthurischen Roman seit Jahrzehnten maßgeblich mitbestimmt. Vorgeformt durch WILHELM KELLERMANN, ERICH KÖHLER und RETO R. BEZZOLA,<sup>1</sup> herausgearbeitet durch HUGO KUHN und – in der Folge – KURT RUH und CHRISTOPH CORMEAU,<sup>2</sup> schließlich von WALTER HAUG in einer beeindruckenden Reihe von Untersuchungen konsequent weitergedacht und mit der Fiktionalitätsdebatte verbunden,<sup>3</sup> hat sich jener Ansatz als heuristischer Maßstab etabliert. Ein Resümee in dieser Hinsicht zieht der 1999 herausgegebene Sammelband von FRIEDRICH WOLFZETTEL ›Erzählstrukturen der Artusliteratur‹, der in seinen Beiträgen die Tragweite dieses Interpretaments in »kritischer Sichtung« eindrucksvoll belegt, zugleich notwendige Differenzierungen und »weiter-

<sup>1</sup> W. KELLERMANN, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman*, Halle/Saale 1936 [Nachdruck 1967]; R. R. BEZZOLA, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris 1947 [dt. 1961]; E. KÖHLER, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen 1956, <sup>2</sup>1970.

<sup>2</sup> H. KUHN, *Erec*, in: ders., *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, S. 133–150; K. RUH, *Höfische Epik des deutschen Mittelalters (Grundlagen der Germanistik 7 und 25)*, Bd. I Berlin 1967, <sup>2</sup>1977, Bd. II Berlin 1980; CH. CORMEAU, *Artusroman und Märchen. Zur Beschreibung und Genese der Struktur des höfischen Romans*, in: *Wolfram-Studien V*, hg. von W. SCHRÖDER, Berlin 1979, S. 63–78; CH. CORMEAU, W. STÖRMER, *Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985, <sup>2</sup>1993, insbes. S. 174–178.

<sup>3</sup> In Auswahl: *Zur arthurischen Struktur: Vom Imram zur Aventure-Fahrt. Zur Frage nach der Vorgeschichte der hochhöfischen Epen-Struktur* [1970], in: ders., *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen 1989, S. 379–408; *Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach* [1971], in: *Strukturen* [s. o.], S. 483–512; *Der aventure meine* [1975], in: *Strukturen* [s. o.], S. 409–446; *Erec, Enite und Evelyne B.* [1979], in: *Strukturen* [s. o.], S. 464–482; zuletzt: *Chrétien 'Yvain' und Hartmanns 'Iwein'. Das Spiel mit dem arthurischen Modell* [1999], in: ders., *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, S. 223–238; *Warum versteht Parzival nicht, was er hört und sieht? Erzählen zwischen Handlungsschematik und Figurenperspektive bei Hartmann und Wolfram*, in: *Wahrnehmung im 'Parzival' Wolframs von Eschenbach. Actas do Colóquio Internacional 15 e 16 de Novembro de 2002*, hg. von J. GREENFIELD, Porto 2004, S. 37–65. *Zur Fiktionalität: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung* [1985], Darmstadt <sup>2</sup>1992, S. 91–107; *Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen zum späten Mittelalter* [1989], in: ders., *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, S. 251–264; *Die Entdeckung der Fiktionalität* [2002], in: *Die Wahrheit der Fiktion* [s. o.], S. 128–144.

führende Überlegungen« bis in nicht-arthurische Literatur hinein zur Sprache bringt.<sup>4</sup> Doch auch die Kritik an diesem Ansatz ist eben hier unüberhörbar geworden. »Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung«, so betitelt ELISABETH SCHMID ihren Beitrag provokant. Ihr Vorwurf zielt darauf, dass das Schema des Doppelweges nur das »Gerippe eines Gerippes« bieten würde, ohne den Text in seiner vielfältigen, variantenreichen und komplexen ästhetischen Dimension zu berücksichtigen, ja überhaupt wahrzunehmen. Der Doppelweg erhellte nicht, sondern verstelle die Individualität eines Textes.<sup>5</sup> Von anderem Ansatz und doch mit ähnlicher Zielsetzung argumentiert MATTHIAS MEYER, indem er darauf hinweist, dass die einzelne Figur im Strukturmodell nicht als Person oder Charakter hervortreten könne, da sie als Funktionsträger in dieser Deutung immer schon festgeschrieben sei.<sup>6</sup> Beide Einwände fallen angesichts der kulturwissenschaftlichen Wende in der Literaturwissenschaft sowie der neuen »Hochkonjunktur«<sup>7</sup> der Fragen nach Subjektivität, Individualität und Identität der letzten Jahre auf günstigen Nährboden.

Entspricht das arthurische Strukturmodell somit einem Kompositionsprinzip der Texte und ist insofern als sinnvolles Interpretament der Artusliteratur oder der sich mit ihr auseinandersetzenden nicht-arthurischen Narrationen ernst zu nehmen? Oder handelt es sich beim arthurischen Strukturmodell um ein »formales Mythologem«, das sich lediglich wissenschaftsgeschichtlich festgeschrieben hat und Möglichkeiten der Interpretation eher verschließt als eröffnet? In diese Debatte um Nutzen und Nachteil des arthurischen Strukturmodells, die momentan durch die kulturwissenschaftliche Orientierung der Geisteswissenschaften zwar in den Hintergrund getreten, nicht jedoch obsolet geworden ist, möchte mein Beitrag eingreifen. Dabei sollen Nutzen und Nachteil des arthurischen Strukturmodells nicht durch eine erneute Anwendung auf einen spezifischen Fall überprüft werden. Vielmehr soll die Diskussion über einen Seiteneinstieg aufgegriffen werden: Als heuristischer Maßstab werden die Kategorien sowie die Methodik von CLEMENS LUGOWSKI gewählt, wie er sie in seiner Dissertation von 1932 »Die Form der Individualität im Roman«<sup>8</sup> entwickelt hat. Dies bedarf in allgemeiner wie spezifischer Hinsicht zunächst der Begründung.

<sup>4</sup> F. WOLFZETTEL, Vorwort, in: *Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze*, hg. von F. WOLFZETTEL, Tübingen 1999, S. IX–XI, hier S. XI.

<sup>5</sup> E. SCHMID, *Weg mit dem Doppelweg. Wider eine Selbstverständlichkeit der germanistischen Artusforschung*, in: *Erzählstrukturen der Artusliteratur* [Anm. 4], Tübingen 1999, S. 69–85 (Zitat S. 70).

<sup>6</sup> M. MEYER, *Struktur und Person im Artusroman*, in: *Erzählstrukturen der Artusliteratur* [Anm. 4], Tübingen 1999, S. 145–163.

<sup>7</sup> P. VON MOOS, *Einleitung*, in: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft (Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit 23)*, hg. von P. VON MOOS, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 1–42, hier S. 1.

<sup>8</sup> C. LUGOWSKI, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung* [1932]. Mit einer Einleitung von H. SCHLAFFER, Frankfurt/M. <sup>2</sup>1994.

## II

Die Dissertation von LUGOWSKI, 1932 publiziert, wurde zwar durchaus mit positiven Kritiken honoriert, ihre Thesen und Ansätze fanden jedoch über lange Zeit kaum Eingang in die wissenschaftliche Diskussion.<sup>9</sup> Die Forschung hat hierfür unterschiedliche Gründe geltend gemacht: HEINZ SCHLAFFER hebt hervor, dass LUGOWSKI den ideengeschichtlichen Problemanalysen seiner Zeitgenossen, die sich im Bann der Begriffe »Erlebnis, Seele, Weltanschauung«<sup>10</sup> entfalteten, eine in ihrer Konsequenz eher befremdliche Formanalyse entgegenstellte. Demgegenüber sieht MATIAS MARTINEZ die fehlende Resonanz von LUGOWSKIs Arbeiten eher durch die Einflüsse der Ideologie des Nationalsozialismus, die sich insbesondere in der Habilitationsschrift LUGOWSKIs zeigten, sowie durch dessen frühen Tod 1942 und den politischen Umbruch von 1945 verursacht.<sup>11</sup> Entscheidend dürfte jedoch eine dritte Erklärung sein: LUGOWSKI arbeitet in seiner Dissertation im Prinzip auf zwei Ebenen. Zum einen führt er subtile formanalytische Beobachtungen durch, zum anderen korreliert er diese Beobachtungen vor dem Hintergrund des Gegensatzes von Epos und Roman mit geschichtsphilosophischen Implikationen, die in hegelianischer Tradition von einem »kulturrevolutionären Prozess [ ] vom mythischen zum aufgeklärten Denken«<sup>12</sup> ausgehen. Leitvorstellung von LUGOWSKIs Ausführungen ist die Ablösung oder Zersetzung der vormodernen durch die moderne Weltsicht. Beruht die vormoderne Weltsicht, so LUGOWSKI, auf Ganzheit, Unterordnung des Einzelnen unter das Allgemeine, Dominanz übergreifender Ordnungen, so behauptet sich in der modernen Weltsicht der Einzelmensch als solcher. Verbunden mit diesem Wechsel der Weltsicht sieht LUGOWSKI einen Wandel anthropologischer Paradigmen. Beides zusammen markiere die Epochenschwelle zur Neuzeit. Der perspektivischen Orientierung an der Moderne ordnet sich denn auch LUGOWSKIs Individualitätsvorstellung unter, die mit dem Zielpunkt der selbstbewussten und autonomen Person in unverkennbarer Nähe zu JACOB BURCKHARDT der Semantik des 18. und 19. Jahrhunderts verpflichtet bleibt und von hier aus vormoderne Erscheinungsformen von Individualität unter die Perspektive ihrer Wertung zwingt.<sup>13</sup> Durch die geschichtsphilosophischen Implikationen erweist sich der induktive formale Ansatz LUGOWSKIs denn doch eher als deduktives Verfahren, bei dem die Vorgaben der kulturgeschichtlichen Position mit dem Zielpunkt

<sup>9</sup> M. MARTINEZ, *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, hg. von M. MARTINEZ, Paderborn 1996, S. 7–24, hier S. 8f.; Hinweis zur Rezeption S. 10f. Anm. 9 und 11.

<sup>10</sup> H. SCHLAFFER, *Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft*, in: *Die Form der Individualität im Roman* [Anm. 8], S. VII–XXIV, hier S. VII.

<sup>11</sup> MARTINEZ [Anm. 9], S. 11; gegen SCHLAFFER hebt MARTINEZ, S. 7–11, die wissenschaftsgeschichtliche Einbindung LUGOWSKIs hervor. Zum faschistischen Einfluss bei LUGOWSKI: M. JESINGHAUSEN, *Der Roman zwischen Mythos und Post-histoire – Clemens Lugowskis Romantheorie am Scheideweg*, in: *Formaler Mythos. Beiträge* [Anm. 9], S. 183–218.

<sup>12</sup> MARTINEZ [Anm. 9], S. 10.

<sup>13</sup> Dazu: A. GEROK-REITER, *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik* (Bibliotheca Germanica 51), Tübingen/Basel 2006, S. 14f.

der Moderne den Orientierungsrahmen und den Maßstab abgeben für die formalanalytischen Beobachtungen.<sup>14</sup>

Die geschichtsphilosophische Überlagerung der Erkenntnisse LUGOWSKIS wurde insbesondere von JAN-DIRK MÜLLER kritisch hervorgehoben: Wenn LUGOWSKI nicht erkannt habe, dass Epochenschwellen grundsätzlich Konstruktionen des Historikers seien, so eben deshalb, weil gerade die geschichtsphilosophische Teleologie blind mache »für die historische Bedingtheit des eigenen Standpunktes«. <sup>15</sup> Dieser selbst aber müsse historisch gesehen werden. Insofern sei es dringend anzuraten, LUGOWSKIS Beobachtungen »aus der Umklammerung des triadischen Epochenmodells der Geschichtsphilosophie« zu lösen, denn erst entlastet von allem geschichtsphilosophischen Ballast könne sich der Wert und die Tragweite der formalanalytischen Ansätze LUGOWSKIS zeigen; LUGOWSKIS wesentliche Leistung bestehe somit nicht darin, eine vormoderne Weltansicht von einer modernen abgegrenzt, sondern ein literaturwissenschaftlich relevantes textanalytischen Instrumentarium zur Verfügung gestellt zu haben, durch das sich insbesondere vormoderne von modernen Konzepten von Kunst unterscheiden ließen: In dieser Hinsicht aber sei, so betont MÜLLER, LUGOWSKIS textanalytisches Angebot »maßstabsetzend, und zwar gerade auch für die Mediävistik«. <sup>16</sup>

Wenn WOLFZETTEL auf LUGOWSKI als einen der wesentlichen Mitbegründer struktureller Interpretationsansätze verweist und zugleich anmahnt, dass die »konsequente Übertragung der am Spätmittelalter erprobten Methodik auf die hochmittelalterliche Literatur« noch immer ausstehe, <sup>17</sup> so rekurriert dies auf denselben Sachverhalt. Ob und inwiefern eine solche Übertragung möglich sei, will die folgende Untersuchung anhand von Hartmanns 'Erec' testen. Damit möchte die Untersuchung einerseits dem von WOLFZETTEL festgestellten Desiderat abhelfen, <sup>18</sup> andererseits soll versucht werden, die Übertragung für die Frage nach dem arthurischen Strukturmodell fruchtbar

<sup>14</sup> Die Konsequenzen dieses verbreiteten »Denkschemas« hat HAUG in anderem Zusammenhang deutlich markiert: Kulturtheorie und Literaturgeschichte. Einige grundsätzliche Überlegungen aus mediävistischer Sicht [1998], in: Die Wahrheit der Fiktion [Anm. 3], S. 616–627.

<sup>15</sup> J.-D. MÜLLER, Der Prosaroman – eine Verfallsgeschichte? Zu Clemens Lugowskis Analyse des »Formalen Mythos« (mit einem Vorspruch), in: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche, Neuansätze, hg. von W. HAUG (Fortuna Vitrea 16), Tübingen 1999, S. 143–163, hier S. 151; grundsätzlich zum Epochenproblem auch: CH. KIENING, Zwischen Mittelalter und Neuzeit? Aspekte der Epochenschwellenkonzeption, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 49 (2002) 264–277.

<sup>16</sup> MÜLLER [Anm. 15], S. 161 und S. 147.

<sup>17</sup> WOLFZETTEL [Anm. 4], S. X.

<sup>18</sup> Wichtige Hinweise bietet bereits die im selben Jahr wie der von WOLFZETTEL herausgegebene Sammelband erschienene Analyse von J. HAUSTEIN, Kausalität als Autorität in mittelhochdeutscher Erzählliteratur. Oder Clemens Lugowski als mediävistische Autorität?, in: Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997. B. 2, hg. von J. FOHRMANN u. a., Bielefeld 1999, S. 553–572. HAUSTEIN plädiert dafür, dass »auch mittelalterliches Erzählen schon die »Zerrüttung« des »mythischen Analogons« kennt« (S. 559). Zu bedenken bleibt, ob die von ihm angeführten Phänomene als »Zerrüttungsbelege« anzusehen sind.

zu machen. Dies bietet sich insofern an, als LUGOWSKIS zentrale textanalytische Kategorie für vormodernes Erzählen, die ›Motivation von hinten‹, mit der Struktur des Doppelweges, ihrer Funktion sowie ihren Implikationen in mehrfacher Hinsicht zu korrespondieren scheint.

### III

Unter ›Motivation von hinten‹ versteht LUGOWSKI diejenige Motivationsart, bei der »nicht das Ereignis [...] durch die Prämissen der Handlung bestimmt [ist], sondern die Einzelzüge der Handlung durch das nur seine Enthüllung fordernde Ergebnis« (S. 75). Diese Ergebnisorientierung bestimmt LUGOWSKI (in nicht ganz scharfer Abgrenzung) in final-diachroner und kompositorisch-synchroner Hinsicht: Insofern die Motivierungen der einzelnen Handlungspartien »in keinerlei Eigenzentren verankert« sind, sind die einzelnen Handlungspartien der Handlungskette sinnlos, d. h. sie erhalten im diachronen Handlungsverlauf »erst durch die Kette ihren Sinn« (S. 21 f.). Die Ergebnisorientierung dürfe aber nicht mit einer teleologischen Zielsetzung verwechselt werden, sondern sei »insofern während des ganzen Romanablaufs immer da, als die Gewißheit über den Ausgang absolut und die Spannung des ›Ob überhaupt‹ aufgehoben ist« (S. 80). Ein solcherart strukturierter Roman sei deshalb gleichsam »während seines ganzen Verlaufs am Ende« (S. 81 f.). Oder anders formuliert: »Der eigentlichen Handlung liegt eine vorgezeichnete Seinsstruktur zugrunde, die im Laufe der Handlung in ihren einzelnen Zügen ans Licht gebracht wird« (S. 28). An dem übergeordneten thematischen Zusammenhang hätten die einzelnen auftretenden Figuren sowie die einzelnen Handlungsabläufe teil, keinesfalls aber seien sie selbst das jenen Zusammenhang Tragende (S. 24). Immer regiere der Zusammenhang über die Einzelfunktion der Szene wie der Figur, d. h. die »einzelnen Glieder hängen mit dem herauspringenden Resultat notwendiger zusammen als untereinander« (S. 79). Zwar merkt LUGOWSKI an, dass immer mehrere Arten von Motivation qua künstlerischer Gestaltung vorhanden seien (S. 68). Gegenüber der kausalempirischen Motivation erhalte im Erzähltypus, der auf dem formalen Mythos basiere, jedoch die handlungsfunktionale Motivation ein deutliches Primat. Dominiert die handlungsfunktionale Motivation, spricht LUGOWSKI – in Opposition zur kausalempirischen und meist psychologisch begründeten ›Motivation von vorn‹ – von einer ›Motivation von hinten‹, obwohl die räumliche Metaphorik dieses Begriffs missverständlich ist, insofern sie jene teleologische Ausrichtung suggeriert, die gerade vermieden werden soll. Statt der teleologischen Ausrichtung ist entscheidend, dass das kausalempirische oder psychologische ›Warum‹ hinter dem handlungsfunktionalen ›Wozu‹ zurücksteht.

Eine poetische Verfahrensweise, die diese Kriterien aufweist, versteht LUGOWSKI als narrativen Entwurf eines ›formalen Mythos‹ oder ›mythischen Analogons‹. Resümierend lässt sich diese poetische Verfahrensweise durch drei Kriterien umschreiben: Die narrative Verfahrensweise des formalen Mythos arbeitet nicht mit der »Kategorie der Entwicklung, die zwei zeitlich getrennte Zustände in den prozessualen

Zusammenhang einer kausalen Erklärung zusammenspannt«,<sup>19</sup> eben weil die Motivation sich aus den Funktionen des Gesamtzusammenhangs ergibt in einer »perfektische[n] Aktionsart« (S. 27). Diese poetische Verfahrensweise arbeitet ebenso wenig mit dem Spiel der Überraschungen oder unerwarteten Wendungen, kurz der Kategorie des Zufalls, insofern alles Zufällige schon immer durch die vorgezeichnete »Seinsstruktur« (S. 28) bzw. Ergebnisstruktur von vornherein festgelegt und somit als Zufälliges aufgehoben ist.<sup>20</sup> Prägend ist dagegen die Kategorie der »Ganzheit« (S. 13), insofern das einzelne Erzählelement immer auf eine durchgehende Seinsstruktur bezogen bleibt, sich von ihr her konstituiert, nicht umgekehrt.

Setzt man bei den drei genannten Kriterien der ›Motivation von hinten‹ an – Absage an eine kausalempirische oder psychologische Motivationslogik, Absage an die Kategorie des Zufalls sowie Primat einer durchgehenden ›Seinsstruktur‹ gegenüber dem einzelnen Erzählelement –, so scheint Hartmanns ›Erec‹ dem epischen Organisationsmodus des formalen Mythos genau zu entsprechen: Zweifelsohne findet man im ›Erec‹ zahlreiche Behauptungen empirisch unglaubwürdiger Sachverhalte, in denen sich eine fehlende psychologische, eine inkohärente oder eine redundante Motivation niederschlägt.<sup>21</sup> Für den modernen Leser wirkt dies eine Reihe von Fragen, Beobachtungen und Irritationen auf. Die wichtigsten dieser irritierenden Fragen hat VOLKER HONEMANN zusammengestellt, zugleich aber darauf verwiesen, dass nicht wenige dieser irritierenden Fragen »in die – von KURT RUH so bezeichnete – Kategorie der ›Warum-Fragen‹ fallen, die ihm zufolge für das Publikum der Romane Hartmanns ›keine Fragen von Belang‹ waren, denn ›der Hörer stand in Erwartung des Wozu‹«. <sup>22</sup> RUH hatte dies für den arthurischen Roman folgendermaßen begründet:

Handlung ist nicht kausal, sondern final bedingt, Situationen stellen sich nach ›Bedarf‹ der Handelnden ein, Personen bleiben rollengebunden. [...] Gerade die entscheidenden ›Wendungen‹ der Erzählung bleiben ohne kausal-psychologische Motivierung. Warum sprengt Erec verspätet und gar nicht weidgemäß ausgerüstet der königlichen Jagdgesellschaft nach? Warum nimmt er Enite mit auf die Aventurefahrt? Warum beurlaubt Laudine den soeben erst und nicht zuletzt zur Verteidigung der Quelle gewonnenen Iwein? Das sind keine Überbleibsel der vorliterarischen Quellen, sondern struktureigene Züge des Artusromans.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Martinez [Anm. 9], S. 18

<sup>20</sup> Vgl. MARTINEZ [Anm. 9], S. 18; LUGOWSKI dürfte hierbei, so MARTINEZ zu Recht, von E. CASSIRER, Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken [1925], Darmstadt <sup>8</sup>1987, beeinflusst sein, vgl. hier S. 63: »In der Tat hat man den Satz, daß nichts in der Welt durch Zufall, sondern alles durch bewußte Absicht geschieht, bisweilen geradezu als einen Fundamentalsatz der mythischen Weltansicht bezeichnet.«

<sup>21</sup> Resümierend zu den diversen ›befremdlichen‹ Motivationsarten mittelalterlichen Erzählens: MARTINEZ [Anm. 9], S. 14–17.

<sup>22</sup> V. HONEMANN, Erec. Von den Schwierigkeiten, einen mittelalterlichen Roman zu verstehen, in: Germanistische Mediävistik, hg. von V. HONEMANN und T. TOMASEK (Münsteraner Einführungen. Germanistik 4), Münster 1999, S. 89–121, hier S. 107, Fragen S. 101–106.

<sup>23</sup> RUH [Anm. 2], Bd. I, S. 114. Zu Ansätzen einer kausallogischen Motivation im ›Erec‹ dagegen HAUSTEIN [Anm. 18], S. 561 f.

Von »struktureigene[n] Züge[n] des Artusromans« wäre jedoch nur dann – in Absetzung etwa zu episodischen Erzählwerken wie dem 'Straßburger Alexander' oder Eilharts 'Tristrant' – zu sprechen, wenn man die Begründung in Bezug auf die spezifische Doppelwegstruktur verschärft: Handlung ist nicht kausal, sondern in jedem Moment durch die Erzähllogik des Doppelweges synchron bedingt, Situationen stellen sich nach ›Bedarf‹ des Stationenweges ein, Personen und ihre Rollen bleiben funktional gebunden. Von hier aus gesehen würde sich dann LUGOWSKIS Kategorie der ›Ganzheit‹ aus der genauen Vorgabe von Anfang, Zäsur und Endpunkt des Weges durch den Artushof und seinen Maßstab ergeben, Vorgaben eines Verlaufs also, die mit dem Ziel bereits jede Position vorbedacht und eingeordnet haben. Und auch der Zufall wäre in diesem Sinn immer schon in der kunstvoll-proportionierten Handlungswelt des arthurischen Romans narrativ gezähmt, indem er immer nur so weit aufgerufen wird, wie er gerade noch gebändigt werden kann. Er bleibt – so könnte man sagen – bei aller Gefahr nur Funktion einer Handlung, die ihn setzt, um ihn zu bewältigen.<sup>24</sup>

LUGOWSKIS Kategorie der ›Motivation von hinten‹ trifft somit in einem Erzählen, für das der arthurische Doppelweg in Anschlag gebracht werden kann, in doppelter Hinsicht zu: Neben der final-ergebnisorientierten tritt zugleich die kompositorische ›Motivation von hinten‹ in Kraft, die in jedem Moment des Erzählens als synchroner Organisationsmodus wirkt.<sup>25</sup> MÜLLERS grundsätzliche Anerkennung der Beobachtungen LUGOWSKIS müsste demnach umso mehr für den frühen arthurischen Roman relevant sein: Wären LUGOWSKIS Beobachtungen »zur Kenntnis genommen worden, dürfte

<sup>24</sup> Vgl. W. HAUG, Kontingenz als Spiel und das Spiel mit der Kontingenz. Zufall, literarisch, im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Kontingenz, hg. von G. VON GRAEVENITZ und O. MARQUARD (Poetik und Hermeneutik 17), München 1998, S. 151–172, hier S. 164: »Im Bereich der erzählerischen Fiktion, wiewohl er an sich kontingent ist, gibt es selbst keine echte Kontingenz. Der Dichter kann zwar mit Zufällen arbeiten, aber diese Zufälle sind als fiktionale geplant. Vom dichterischen Entwurf aus gesehen sind also ›Zufälle‹ der Struktur unterstellt; sie sind im Blick auf sie sinnvoll gesetzt.«

<sup>25</sup> Zur weiter differenzierenden Unterscheidung zwischen final-providentieller und kompositorischer Motivation vgl. auch M. MARTINEZ, Fortuna und Providentia. Typen der Handlungsmotivation in der Faustinianerzählung der 'Kaiserchronik', in: Formaler Mythos. Beiträge [Anm. 9], S. 83–100, hier insbes. S. 95–98. – Wenn von der Dominanz handlungsfunktionaler Motivation auf der Basis der arthurischen Doppelwegstruktur gesprochen wird, so impliziert eben diese Formulierung, dass durchaus auch andere Motivationsarten in demselben Romantypus anzutreffen sind, allerdings in je untergeordneter Form. Eine Pluralität der Motivationsarten, zu denen neben psychologischen Ansätzen (etwa Enites Abwehr des Grafen auf Limors im Gedenken an Erec) auch Publikumswirksamkeit und kulturelle Normen gehören, ist prinzipiell anzusetzen. Dass jedoch insbesondere die außerliterarisch verankerten Motivationen argumentativ schwer zu begründen sind, zeigt u. a. die Auseinandersetzung um Enites ›Schuld‹, bei der unterschiedliche kulturelle Vorgaben konträre Interpretationen veranlassen: B. QUAST, *Getriuwiu wandelunge*. Ehe und Minne in Hartmanns 'Erec', ZfdPh 122 (1993) 162–180; E. SCHMID, Spekulationen über das Band der Ehe in Chrétien und Hartmanns Erec-Romanen, in: Vom Mittelalter zur Neuzeit (FS H. Brunner), Wiesbaden 2000, S. 109–127.

es einige Naivitäten hinsichtlich der handlungslogischen Kohärenz und der a-psychologischen Figurengestaltung mittelalterlicher Erzählungen nicht mehr geben.<sup>26</sup>

Die Korrespondenz von LUGOWSKIs Kategorie der ›Motivation von hinten‹ mit wesentlichen Implikationen der arthurischen Doppelwegstruktur beleuchtet vorerst jedoch nur in grober Perspektivierung eine allgemeinste Schnittfläche. Verifizierend lässt sich hier allein im Blick auf das Detail weiterkommen: Wie steht es mit den anderen Kategorien, deren Ensemble erst begründet von einer ›Motivation von hinten‹ sprechen lässt (S. 66)? Inwieweit lassen sich auch die Kategorien a) ›Linearität/›Aufzählung/›Unverbundenheit‹, b) ›Wiederholung‹ sowie c) ›Funktion/›Gehabtheit‹ auf Hartmanns ›Erec‹ anwenden? Wo sperrt sich der Text gegen eine Übertragung, wo lässt er sie zu?

#### IV

Unter der poetischen Verfahrensweisen der ›lineare[n] Anschauung‹, der ›Aufzählung und Unverbundenheit‹ (S. 21 ff., 53–59) versteht LUGOWSKI die Konstruktion der Narration als reihendes ›Hintereinander‹ (S. 54). Die Konstruktion des ›Hintereinander‹ gelte für die Syntax in der mikroskopischen Detailansicht ebenso wie für den epischen Entwurf insgesamt. LUGOWSKI demonstriert zunächst an Ausschnitten aus Episoden und ihrer syntaktischen Struktur eine ›streng lineare Geschehensreihe. Es geschieht etwas, dann geschieht dieses, und darauf geschieht jenes usw.‹ (S. 54). Unverbundene kurze Sätze bilden eine Reihe, die bis in die syntaktische Struktur hinein das Geschehen als bloße Aufzählung in linearer Folge erscheinen lassen. Die ›Armut [...] an Konjunktionen und Adverbien‹ (S. 58) unterbindet dabei von vornherein hypotaktische Konstruktionen, ebenso wie sie die parataktisch geordneten Satzreihen nicht in ein logisches Kausalverhältnis treten lässt, das die Sätze oder Satzglieder untereinander verbinden würde. Dem syntaktischen Befund entspricht die Organisation der Episoden auf der Handlungsebene. Die einzelnen Episoden wirken isoliert, einerseits weil sie durch keine kausalempirische Motivation miteinander verbunden sind, andererseits weil nur das jeweilige, gerade im Blickfeld sich befindende ›Kettenglied‹ (S. 24) zählt unter Ausblendung aller anderen möglichen (latenten) Parallelen.

Übertragen auf die Gesamtkonzeption heißt dies einerseits: ›Es gibt keine Geschehens-, Handlungsreihen, die zeitlich parallel liefen, es gibt kein historisches Zurückgreifen und erzählendes Nachholen von vorausgegangenen Ereignissen, es gibt mit einem Wort [...] keine Gleichzeitigkeit‹ (S. 54). Selbst dort, wo unterschiedliche Geschehensabläufe an verschiedenen Schauplätzen angesetzt sind, besteht, so LUGOWSKI, dieses Nebeneinander nur als formale Möglichkeit, um Figuren abtreten zu lassen, damit die allein interessierende Hauptlinie in der ›Einsträhnigkeit‹ (S. 21) der ›lineare[n] Reihe‹ ungestört weitergeführt werden kann. Die Figuren an anderen Schauplätzen sowie andere Schauplätze selbst bilden eben deshalb in ihrer Negativfunktion kein ››woanders‹, sondern sie sind überhaupt nicht‹ (S. 55).

<sup>26</sup> MÜLLER [Anm. 15], S. 147.

In formaler Hinsicht wird man zweifellos unzählige Konstruktionen des aufzählenden und isolierenden Hintereinanders im 'Erec' Hartmanns von Aue finden.<sup>27</sup> Dies gilt einerseits für einzelne episodische Abschnitte in ihrer Mikrostruktur. Als Beispiel sei der Beginn des 'Erec' zitiert. Die Königin und Erec erblicken Iders und seine Gefährtin:

und wunderte die künegîn  
 15 wer der ritter möhte sîn.  
 (er was ze harnasche wol,  
 als ein guot kneht sol),  
 Êrec der junge man  
 sîn vrouwen vrâgen began,  
 20 ob er'z ervarn solde.  
 diu vrouwe des niht wolde:  
 si bat in dâ bî ir tweln.  
 ein juncvrouwen begunde si ûz weln,  
 die si möhte senden dar.  
 25 si sprach: »rît und ervar  
 wer der ritter müge sîn  
 und sîn geverte, daz magedîn.«  
 diu juncvrouwe huop sich an die vart,  
 als ir geboten wart,  
 30 dâ si daz getwerc rîten sach [...]»<sup>28</sup>

Die Situation des gemeinsamen Rittes gibt das Anfangsbild, aus dem heraus sich sukzessive ein Handlungsschritt nach dem anderen ergibt. In der syntaktischen Konstruktion herrschen knappe parataktische Fügungen vor, die nicht mehr als drei Verse umspannen. Die Aneinanderreihung erfolgt lose. Kausallogische Begründungen fehlen. Linear und ohne eine Tiefendimension, die parallele, rivalisierende oder ergänzende Schauplätze einspielen würde, schreitet die *histoire* fort. Und selbst dort, wo sich minimale Schauplatzwechsel anzubahnen scheinen, dienen sie letztlich dem linearen Verlauf: Der Ort der Misshandlung der *juncvrouwe* interessiert nicht als disparater Ort, sondern nur als derjenige Ort, auf dem der Blick der Königin und Erecs ruht: er bleibt funktional ausgerichtet auf die Hauptlinie der Handlung:

daz getwerc wolde ir niht sagen  
 45 unde hiez si stille dagen  
 unde daz si in vermite:  
 si enweste, war nâch si rite.  
 diu maget lie niht umbe daz,

<sup>27</sup> H. J. BAYER, Untersuchungen zum Sprachstil weltlicher Epen des deutschen Früh- und Hochmittelalters (Philologische Studien und Quellen 10), Berlin 1962, hebt gegenüber der frühhöfischen Epik den zunehmenden Gebrauch von Abstrakta und Hypotaxe beim 'Erec' hervor (S. 112–148; vgl. insbes. die Tabellen S. 147f.), dennoch steht der 'Erec' hierin insgesamt hinter den anderen verglichenen hochhöfischen Epen zurück.

<sup>28</sup> Zitiert nach: Hartmann von Aue, Erec, hg. von M. G. SCHOLZ, übers. von S. HELD (Bibliothek des Mittelalters 5), Frankfurt/M. 2004.

- si enwolde rîten vûrbaz,  
 50 den ritter vrâgen mære  
 selben, wer er wære.  
 daz getwerc werte ir den wec:  
 daz sach diu kûnegîn und Êrec  
 daz ez si mit der geisel sluoc,  
 55 die ez in der hant truoc,  
 über houbet und über hende  
 ze sîner missewende,  
 daz si mâl dâ von gewan. [Hervorhebung A. G.-R.]

Was bei den Minimaleinheiten der Handlung bis in die syntaktischen Strukturen zu sehen ist, zeigt sich auch im Gesamt Ablauf der Episoden. Auch sie sind insgesamt in klarer parataktischer Abfolge aneinandergereiht, ohne wesentliche Vorbereitungen, ohne Überschneidungen, aber auch ohne Restposten, die einen späteren Nachtrag verlangen würden, d. h. mit einer verzögerten Lösung operieren: Wenn die eine Episode mit ihrer Teilproblematik abgeschlossen ist, folgt die nächste in unverbundener, d. h. nicht explizierter Reihung. Diese aufzählende und isolierende Reihung wird besonders deutlich in den triadischen Episodenreihen des zweiten Teils (Räuber – Graf – Guivreiz; Riesen – Graf – Guivreiz), bestimmt jedoch den Handlungsablauf insgesamt. Dazu gehört auch, dass Figuren, die für die lineare Reihung funktionslos geworden sind, abtreten, ohne dass die Narration sie weiter verfolgen würde: Was etwa wird aus dem geschlagenen Mädchen? All dies bleibt zugunsten der Handlungslinie, die ohne wirklich konkurrierende Interessen kompromisslos am Protagonisten entlang läuft, ausgespart.<sup>29</sup> Es sind Fragen, für deren Antwort die Narration keinerlei Fäden auswirft, die die Narration mit Desinteresse münzt, die zu stellen die Narration deshalb gerade nicht auffordert.

Dennoch gibt es bereits zu Beginn eine entscheidende Ausnahme, die vor dem Hintergrund des Regelmäßigen von besonderem Interesse sein dürfte. In Chrétiens 'Erec et Enide' setzt die Handlung bekanntlich mit der königlich angeordneten Jagd auf den weißen Hirsch ein, an dem sich die gesamte Hofgesellschaft beteiligt. Zwar wird der Aufbruch der Königin mitsamt ihrer Hofdame und Erec dagegen abgesetzt (*Après aus monte la reïne ... v. 77*<sup>30</sup>), doch es besteht kein Zweifel daran, dass sich das folgende Geschehen um Erec und die Königin herum zeitlich parallel zur königlichen Jagd abspielt und diese Parallelität auch von narrativer Bedeutung ist, da sie eigens eingeführt wurde, obwohl sie für den weiteren Weg des Protagonisten keineswegs notwendig ist. Ein entsprechendes Arrangement ist zumindest in den Grundzügen auch für Hartmanns 'Erec' vorauszusetzen (vgl. v. 1103), obwohl hier – anders

<sup>29</sup> Von hier aus wäre – anschließend an G. HÜBNER, *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisation im 'Eneas', im 'Iwein' und im 'Tristan'* (Bibliotheca Germanica 44), Tübingen/Basel 2003 – zu prüfen, ob man es nicht auch im 'Erec' mit einer »am Protagonisten orientierten Filtertechnik« (S. 104) der Fokalisation zu tun hat.

<sup>30</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*. Übers. und eingel. von I. KASTEN (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 17), München 1979.

als im französischen ‘Erec’<sup>31</sup> – die Hirschjagd vom Erzähler zunächst sang- und klanglos zurückgelassen wird. Was dennoch mehr als im französischen ‘Erec’ ihre Nachhaltigkeit bewirkt, ist die zu Anfang gestellte Aufgabe der Hirschjagd, deren Verlauf und Resultat bis zu v. 1099ff. unerwähnt bleiben. Damit ist ein Spannungsbogen entworfen, der gleichsam ins Freie zielt und seinen Abschluss in einer ungewissen Zukunft verlangt. Diese Spannung bleibt im Hintergrund der sich im Vordergrund vollziehenden Erec-Handlung bestehen. Der Auftakt am Artushof entwirft also einen Handlungsbogen in Latenz, jedoch wirksam genug, um nicht während der weiteren Erec-Handlung in Vergessenheit zu geraten. Diesen offenen Spannungsbogen im Hintergrund stützt die Zeitangabe Erecs, er werde nach drei Tagen zurück sein, zusätzlich ab. Neben die Motivklammer (Hirschjagd und Kusspreis) tritt somit eine Zeitklammer, die in Aussicht stellt, dass die divergierenden Handlungsebenen Artus – Erec wieder narrativ zusammengeführt werden.

Explizit öffnet sich das Vordergrundgeschehen jedoch erst wieder auf den Hintergrund, als Erec – Beginn einer dritten Schachtelstruktur (v. 1078ff.) – Iders zu seiner Herrin, der Königin, sendet. Denn in einem Perspektivumschwung eilt die Narratio der Figur nun gleichsam voraus, schleust, noch bevor Iders den Artushof erreicht hat, die Fortsetzung der königlichen Jagd ein (*als iu ê ist gesaget* v. 1103), deren Anfang und Ende resümierend (v. 1099ff.): Jetzt erst will die Königin Artus zum Aufschub des verdienten Kusses bewegen, indem sie ihm – rückblickend – von der Beleidigung ihrer Dienerin und Erecs erzählt in einem nunmehr deutlich hypotaktischen Gefüge:

»geselle, nû bite ich dich  
 durch sîne liebe und ouch durch mich,  
 daz dû dîns rehtes niht nimest,  
 1145 ê daz dû danne vernemest,  
 wie im sîn dinc ergangen sî.  
 mir wære liep, er wære ouch bî.  
 nû bît niuwan unz morgen vruo:  
 gelinget im, er kumt dar zuo.« (v. 1142–1149)

Indem kurz darauf Iders am Hof erscheint, sich unterwirft, damit Erec als den besten Ritter bestätigt und zugleich dessen Kommen ankündigt, was den Hof zu eifrigen Festvorbereitungen antreibt, schließt sich zunächst die zuletzt eingeführte, gleichsam innerste Schachtelstruktur der Szenerie.

Von hier aus springt die Narration zu Erecs Schauplatz am Hof von Tulmein zurück – wieder durch Rückverweis der Zuhörer: *dô ez alsô was komen, / als ir dâ vor habet vernomen, / daz Êrecke sô wol gelanc, / daz er Îders betwanc* ... (v. 1294ff.). Über die Zeitklammer werden jedoch schließlich beide Handlungsebenen in eins überführt, die verschiedenen Handlungszentren bewegen sich wörtlich – gleichsam unter dem Diktat der Zeitangaben – aufeinander zu:

nû riten si [Erec und Enite] vil drâte,  
 wan er gelobet hâte,

<sup>31</sup> Im französischen ‘Erec’ kehrt die Handlung noch einmal zur Jagdgesellschaft zurück (v. 277–341), bevor sie sich endgültig dem Protagonisten anschließt.

1500 ze kome[n]ne an dem selben tage.  
 nâch der kûneginne sage  
 sô westen die guoten knehte  
 alle vil rehte  
 die zît, wenne er solde kome[n]: [...]. (v. 1498–1504)

Während Erec und Enite auf den Hof zueilen, bricht auch der Hof auf, um dem heranreitenden Erec entgegenzuziehen. Die zweite, die Zeitklammer schließt sich.

Narrativ pointiert wird schließlich die noch offene Motivklammer der Hirschjagd in dem Moment, in dem die Erec-Handlung sich mit der Artushandlung schneidet: Denn die Handlung treibt nun forciert auf ihren Zielpunkt zu: der Einforderung des Kusses von der Schönsten, ein Preis, der nun von allen Seiten her Enite zugehört und den König Artus sich denn auch einfordert: *ûf stuont der kûnec dâ:/ sîn reht nam er sâ/ von sînes neven vriundîn./ [...]. nû huop sich michel wûnne ...* (v. 1792 ff.). Nach der Brückenfunktion Iders (Aufbruch zu Artus – Ankunft bei Artus), dem Einrasten der Zeitklammer ist damit auch die Motivklammer, der Preis der Jagd, geschlossen.

Damit ist deutlich, dass sich einerseits das Kriterium der Linearität durchaus in Hartmanns 'Erec' wiederfindet, insofern es fast ausschließlich den Handlungsweg Erecs bestimmt. Andererseits gibt es durchaus »Geschehens-, Handlungsreihen, die zeitlich parallel« laufen, gibt es »ein historisches Zurückgreifen und erzählendes Nachholen von vorausgegangenen Ereignissen«, gibt es eine signifikante »Gleichzeitigkeit« (S. 54) von Handlungsträgern und -ebenen, die die bloß isolierende Aufzählung durchbrechen und nicht nur als Erholungsexkursionen zu werten sind,<sup>32</sup> sondern einen deutlichen Sinnbezug setzen: Während Erec seinen Weg der *âventiure* ableistet, bleibt auf Artusebene eine begonnene Handlung offen und wird als offengelassene auch im Bewusstsein gehalten. Der aktive Part ist zwar eindeutig dem Protagonisten Erec zugehört, dafür kommt jedoch der Artusebene die Dominanz eines letzten und obersten Wertungsmaßstabs zu: Erecs *âventiure* endet nicht mit dem Sieg über Iders, nicht mit dem Gewinn von Enite, nicht mit der Rückkehr an den Artushof und nicht mit seiner Hochzeit dort, sondern mit dem Kuss des Königs, mit dem Enite ausgezeichnet wird.<sup>33</sup> Damit ist der Schauplatzwechsel nicht nur unter dem Vorzeichen der

<sup>32</sup> Diese Funktion ordnet HONEMANN [Anm. 22], S. 115–117, den »Binnenerzählungen« zu, die nicht der Linearität der Protagonistenhandlung folgen.

<sup>33</sup> Der im französischen Text deutlich markierte Gliederungsschritt (v. 1844) wurde von B. BURRICHTER (»Ici fenist li premiers vers« [Erec et Enide] – noch einmal zur Zweiteilung des Chrétien'schen Artusromans, in: Erzählstrukturen der Artusliteratur [Anm. 4], S. 87–98, hier S. 89–91) als Ende des ersten Erzählstrangs plausibel gemacht. Inhaltlich ist durchaus auch für Hartmanns 'Erec' an dieser Stelle eine erste Abrundung anzusetzen. Der Zweiteilung tut dies keinen Abbruch, insofern die Krise in Karnant von hier aus mit dem vorbereitenden Höhepunkt des Festes – als verbreitertes Zwischenglied – zusammenzuschließen ist. Und selbst wenn man von einer Dreiteilung ausgehen wollte – so aufschlussreich J. BUMKE, Der 'Erec' Hartmanns von Aue. Eine Einführung, Berlin/New York 2006, S. 73–77 –, muss dies keineswegs die Bedeutung der strukturellen Spiegelung von Anfangs- und Schlussteil mindern. Nicht Anzahl und Länge der Handlungsabschnitte sind für den »Doppelweg« entscheidend, sondern der spiegelnde Bezug einander korrespondierender Erzählstränge.

Negation zu fassen, sondern hat konstitutive Bedeutung: Erecs Fernsein vom Hof signalisiert sein Fernsein vom Zustand der Erfüllung. Im narrativen Arrangement der Gleichzeitigkeit bieten Nähe und Ferne des Artushofes ein Maß für Erecs Zustand.

Diese Maßgabe durch den Artushof bleibt denn auch im zweiten Teil der Handlung bestehen: So verschwindet der Hof eben dann ganz ins narrative ›Off‹, als Erec sich in Karnant *verligt*. Nach einer ersten bestandenen Prüfungsreihe taucht der Artushof auf der Erzähloberfläche wieder auf, aber doch nur – in der Perspektive des Protagonisten – als Resultat einer Verirrung (v. 5044). Erst nach dem Schlussabenteuer Joie de la Curt kommt es zu einem erfüllten Zusammentreffen der beiden Handlungspole als Signum des nunmehr beendeten Prüfungsweges.

Das Ergebnis der Detailanalyse vor dem Hintergrund von LUGOWSKIS Kategorie der Linearität, der Aufzählung und Unverbundenheit ist also zwiespältig – und doch auch wieder nicht. Denn was nach der Argumentation LUGOWSKIS als querstehend erscheint – der Artushof, der eine beständige Gleichzeitigkeit von Handlungspolen eröffnet, die sich der bloß linearen Aufzählung entziehen – arbeitet im Grunde genau dem zu, was LUGOWSKI als unabdingbar für den formalen Mythos festgehalten hat: Unabdingbar ist der Bezug der Einzelszenen auf eine allgemeine Seins- oder Ergebnisstruktur hin, von der aus die einzelne Episode erst ihren Sinn erhält und damit ihre Isolation verliert. Dies ist in einem gegenüber Wickram weitaus präziseren Sinn bei Hartmann zu finden: Gerade die Irritationen in den Kategorien Linearität und Aufzählung belegen eine genaue Dramaturgie des synchronen und latent immer mitzudenkenden Bezugs zum Artushof, der in den Schnittstellen von Vordergrund- und Hintergrundgeschehen dem Weg des Protagonisten seine spezifische Struktur verleiht. Dieser Bezug tariert die einzelnen Episoden aus, liefert quer zur Linearität der Episoden-Szenenfolgen die synchrone Orientierung, von der her sich Sinn oder Unsinn des diachronen Weges von Erec abmessen lassen.

## V

Die »Wiederholung« (S. 32f., 44f., 62–64) versteht LUGOWSKI als weiteres Kennzeichen der narrativen Verfahrensweise des formalen Mythos. Auch hier weist LUGOWSKI auf Korrespondenzen zwischen sprachlich-mikroskopischen und kompositionell-makroskopischen Phänomenen hin. In sprachlich-mikroskopischer Hinsicht interessiert LUGOWSKI vorrangig die Wiederholung als lexikalisch-syntaktische Übereinstimmung innerhalb von differenten Handlungsepisoden. Insofern die unterschiedlichen Situationen nicht davon abhalten, lexikalisch-syntaktische Klischees zu übertragen, spricht LUGOWSKI von einer »Überfremdung« (S. 62) unterschiedlicher Situationen durch die identische Struktureinheit. Überfremdung von der Struktureinheit her heißt somit, dass in unterschiedlichen Situationen bis in die Syntax hinein ohne Differenz erzählt wird. Das Situationsbewusstsein des Erzählers richte sich allenfalls auf das, ›was‹ gesagt werde, nicht jedoch »auf das formale ›Wie« (S. 64).

Auch bei dem Kriterium ›Wiederholung‹ wird man unschwer Anknüpfungspunkte zum 'Erec' Hartmanns finden können. Beispiele für syntaktische Wiederholungen,

stereotype Beschreibungseinheiten sowie Wiederholungen ganzer Motivkomplexe (Pferdemotiv) oder komplexer Szenensets (Räuber – Riesen, zwei Grafenepisoden, zwei Guivreizepisoden) bietet der 'Erec' in Permanenz. Doch auch hier bedarf es des Nahblicks, um diagnostischen Gewinn aus der Anwendung von LUGOWSKIs Kategorien zu ziehen. Als Beispielreihe wähle ich Enites Warnungen angesichts der Räuber, des aufdringlichen Grafen sowie Guivreiz', den jeweils darauffolgenden Verweis Erecs und Enites Reaktion auf den Verweis – Szenenfolgen, die durch unterschiedliche Gefahrenquellen unterschiedliche Situationen entwerfen, jedoch in ihrem Ablauf deutliche Korrespondenzen aufzeigen. Reichen diese Wiederholungen bis hin zu lexikalisch-syntaktischen Kongruenzen und äußert sich darin eine ›Überfremdung‹ der jeweiligen Situation?

Enite warnt ihren Ehemann fünfmal hintereinander, obwohl dieser ihr ein Schweigegebot auferlegt hat. Bevor Enite Erec das erste Mal vor der drohenden Gefahr warnt, überlegt sie 35 Verse lang, ob sie den Verstoß gegen Erecs Gebot wagen soll oder nicht (v. 3145–3179); dabei ruft sie zunächst Gott um Beistand an, da sie sich in dieser Situation völlig hilflos wähnt; darauf resümiert sie noch einmal die Alternativen; dann folgt ihre Argumentation, die darauf hinausläuft, dass es besser sei, dass sie und nicht Erec sterbe, denn um sie werde keiner trauern, viele jedoch würden den Verlust des vorzüglichen Erec beklagen. In sieben weiteren Versen (v. 3182–3188) teilt sie Erec darauf die Gefahr mit. Bei der zweiten Warnung wägt sie nurmehr über 25 Verse ihre Entscheidung ab (v. 3353–3377). Diesmal formuliert sie die Alternativen und ihre Folgen am Anfang ihrer Überlegungen, dramatisch forciert angesichts der Todesdrohung Erecs. Dann erfolgt die Argumentation, die jetzt in der Überlegung besteht, wie viel Erec für sie getan habe. Erst am Ende ruft sie Gott um Hilfe an, um schließlich – noch einmal nach kurzem Hin-und-her-Schwanken – doch ihre Entscheidung zugunsten Erecs zu fällen. In vier Versen (v. 3380–3383) formuliert sie abschließend ihre Warnung. Bei der dritten Warnung braucht Enite nur 19 Verse Bedenkzeit (v. 3974–3992): Zunächst stellt sie wieder die Alternativen auf, ruft dann Gott um Beistand an, hebt ihr sicheres Ende hervor, argumentiert darauf lapidar, dass es noch genug andere vorzügliche Frauen gebe, und fällt die Entscheidung. *von vorhten [...] missevar* (v. 3997) trägt sie dann ihre Warnung vor, was der Hörer/Leser jedoch nur durch einen einzigen Vers aus dem Mund des Erzählers erfährt (v. 3996). Bei der vierten Warnung überlegt sie nicht mehr. Kaum hat sie das Versprechen gegeben, in Zukunft zu schweigen, heißt es: *si zebrach ez dâ zehant, / als si betwanc der Triuwen bant* (4144f.). Ohne weitere Erklärungen und Entschuldigungen trägt sie knapp die Warnung vor (v. 4147–4149). Die Dramaturgie der Überlegungen und Warnungen Enites ist damit deutlich: Enite kommt zunehmend rascher und selbstverständlicher zu einer Entscheidung, und dies obwohl ihre Angst vor Erec beständig steigt. Ähnlich antagonistisch ist die jeweilige Reaktion Erecs aufgebaut. Erinnert er bei der ersten Warnung Enite nur daran, dass er ihr unter der Androhung ihres Todes verboten habe zu sprechen (v. 3239f.), so spielt er beim zweiten Mal die Realisation der Drohung zumindest im Konjunktiv durch (v. 3409–3412), während er beim dritten Mal die Todesdrohung als direktes Vorhaben ausspricht (v. 4131f.). Diese Steigerung

spiegelt sich im Kommentar des Erzählers: *sîn zorn wart grôz und ungemach/ und unsenfter dan ê* (v. 4263f.). Kontrapunktisch dazu verläuft jedoch die Anrede Enites: Während Erec sie bei den ersten beiden Malen grob als *wunderlîchez wîp*, dann als *wîp vil ungezogen* betitelt (v. 3238, 3404), leitet er seinen dritten Verweis mit der höflichen Anrede *vrouwe Ênîte* (v. 4122) ein. Bei der fünften Warnung angesichts des Zwergs Guivreiz heben sich die antagonistischen Linien auf. Das Arrangement ist komprimiert auf zwei Verse. Lapidar heißt es nur noch: *dô wart im ir triuwe erkant,/ als si in gewarnet hâte* (v. 4319f.).<sup>34</sup>

Angesichts dieser Variationen, die eine deutliche Verschiebung der Konstellation erkennen lassen, erstaunt es zunächst umso mehr, dass Enites Antworten auf Erecs Verweise nun gerade diejenige Stereotypie aufweisen, die LUGOWSKI als mangelndes Interesse dem formalen Wie gegenüber aufgefasst hat. Die zweite Antwort nimmt die Begründung *durch mîne triuwe* der ersten Antwort wieder auf (v. 3262, 3415), beide Bitten um Vergebung korrespondieren in enger Weise: *sô vergebet mir'z durch iuwer êre* (v. 3264) – *nû vergebet mir diz durch got* (v. 3422). Der Auftakt zur wörtlichen Rede sowie die Anrede Erecs verbinden alle drei Reaktionen Enites (*si sprach: »herre ...«* [v. 3259]; *»genâde, herre!« sprach daz wîp* [v. 3413; identisch v. 4133]). Anklänge zwischen zweiter und dritter Reaktion binden beide zusammen (*ir sult mich des geniezen lân ...* [v. 3414]; *... dan iuwer lîp wære verlorn* [v. 3417] – *ir sult mich des geniezen lân* [v. 4134]; *... sô hætet ir den lîp verlorn* [v. 4136]). Beharrlich wiederkehrend mit nur geringfügigen lexikalischen und semantischen Abweichungen ist Enites Versprechen, von nun an zu schweigen: ein fester Kontrapunkt gleichsam, der umso mehr den Bruch des Versprechens akzentuiert.

Dies lässt sich verallgemeinern: Durch die kontrapunktische Regie setzen sich trotz der fast stereotypen Ablaufregie, trotz der szenischen Reminiszenzen und trotz der klischeehaften Formulierung der Reaktion Enites die Variationen im Gesamteindruck letztlich durch, oder genauer: Vor dem Hintergrund der szenischen Wiederholungen und ihrem deutlich erkennbaren Muster treten die Variationen, die für die Verschiebung der Figurenkonstellationen entscheidend sind, in ihrem vollen Gewicht erst hervor. Es ist die Abwechslung in der Nuance, die die Szenen propagieren und deren Wahrnehmung der Höreraufmerksamkeit abverlangt wird. In den häufigen Wiederholungen scheint gerade das formale Wie tonangebend, um Sinndifferenzen und -verschiebungen markieren zu können. Und dies gilt auch oder erst recht für die szenischen Wiederholungen im Großformat: die Doppelung Räuber – dann Riesen; die Doppelung der Grafenepisode; die Doppelung der Guivreizepisode; schließlich die Doppelung in einen ersten und einen zweiten Aufbruch Erecs. Auch hier tritt die Variation gerade durch die Vergleichbarkeit ganzer Episoden oder Handlungsetappen besonders deutlich hervor.

Die Kategorie der Wiederholung, die LUGOWSKI als weiteren narrativen Baustein des formalen Mythos anführt, lässt sich in Hartmanns 'Erec' somit zwar einerseits intensiv verfolgen, andererseits zeigt der Nahblick, dass die Wiederholungen in for-

<sup>34</sup> Die Interpunktion ist gegenüber der Ausgabe verändert.

maler Hinsicht durchaus variantenreich gestaltet sind, die Modifikation das Stereotyp beherrscht. Die Wiederholung ist so keine Kategorie der ›Überfremdung‹, sondern eben dasjenige ›Raster‹, das die Differenz erst eigentlich zur Geltung bringt. Das Spiel mit Identität und Variation erlaubt so einerseits, innerhalb der sich selbst reproduzierenden Seinsstruktur des formalen Mythos zu bleiben, deren formale Chiffre die Wiederholung ist, andererseits aber durchaus Positionswechsel im Sinn eines Stationenweges entlang jener Seins- und Sinnstruktur zu markieren.

## VI

Der formal-syntaktischen Wiederholung unabhängig von der individuellen Szenerie korreliert das ›Gehabtsein‹ der Figuren. Dieses hängt unmittelbar mit ihrer Funktion zusammen (S. 33 ff., 59–62). Unter dem sicherlich eher unglücklich gewählten Terminus ›Gehabtsein‹ versteht LUGOWSKI das narrative Phänomen, dass die Figuren nicht als aktive, aus subjektivem Willen heraus Handelnde entworfen werden, sondern als passiv Überwältigte, die von vornherein einer dominanten Macht oder einem umfassenden Funktionszusammenhang unterstehen. LUGOWSKI exemplifiziert dies am Beispiel der Liebe: So würden die Figuren im Narrativ des formalen Mythos nicht eigentlich aktiv ihre Liebe ergreifen, d. h. sie seien »nicht eigentlich Liebe habend, sondern die Figuren seien vielmehr von der Liebe ›gehabt‹« (S. 61), von ihr gefangen, von ihr in Bann geschlagen. Sie handelten nicht aus einer personalen Verantwortung, aus einer charakterlichen Eigenschaft oder ihrer Individualität heraus, sondern ihre Handlungsmotivation sei jeweils – analog zur lexikalisch-syntaktischen Wiederholung – ›überfremdet‹ durch einen umfassenden Funktionszusammenhang. Eben deshalb würden die Figuren denn auch als Träger bestimmter Handlungsfunktionen »und nur als das« in Erscheinung treten, d. h. sie lebten allein »von der Gnade der Handlung« (S. 60).

Auch die Kriterien der Handlungsmotivation durch die Funktion und das ›Gehabtsein‹ demonstriert gerade der ›Erec‹ in kaum zu übertreffender Weise: Dass die Figuren vorrangig von ihren Funktionen her zu begreifen sind, wurde im Zusammenhang von LUGOWSKIs Begriff der Motivation von hinten bereits erläutert. Deutlich ist das Phänomen des ›Gehabtseins‹ insbesondere in Bezug auf das Thema der Liebe. Der ›Erec‹ macht in der *verligen*-Szene ebendiese Befangenheit durch die Liebe zu seinem eigentlichen thematischen Mittelpunkt.

Dennoch gibt es auch in Hinsicht auf diese Kriterien signifikante Abweichungen: Das ›Gehabtsein‹ Erecs und Enites von der *minne* ist bei ihrer ersten Begegnung keineswegs gegeben. Erec möchte zunächst nur den Schönheitswettbewerb austragen, um sich an Iders zu rächen. Da er dafür nicht nur eine Rüstung benötigt, sondern auch eine Frau, für die er sich einsetzen kann, bittet er – in ebendieser Reihenfolge – seinen Gastgeber *umbe isengewant* (v. 499), dann um Enite als Begleiterin (v. 504 ff.). Die Zusammenführung beider Partner ist also an dieser Stelle deutlich handlungsfunktional bestimmt: Mit dem Gewinn von *ère* muss der Gewinn einer Frau einhergehen. Dies ist gleichsam mechanisch festgelegt und als ein ebensolch mechanischer Ablauf

narrativ herausgestellt. Die Handlungsmotivation von der Funktion her gerät jedoch in dem Moment aus den Fugen, als Erec und Enite dann tatsächlich von der Liebe zueinander ergriffen werden (v. 1484 ff.; vgl. auch v. 1857 ff.) und dies schließlich in der Weise, dass eine Integration in einen funktionalen Zusammenhang nicht mehr möglich erscheint, wie die Krise offenbart: Die Funktionalität des anfänglichen Bezugs wird gleichsam durch das ›Gehabtsein‹ durch die Liebe in der Krise unterlaufen. Handlungsfunktionalität und ›Gehabtsein‹ durch die Liebe treten somit im ‘Erec’ als konkurrierende, ja kollidierende Motivationsarten in Erscheinung.

Damit ist die ›Krise‹ nicht nur auf Handlungsebene, sondern ebenso auf narrativer Ebene anzusetzen: Nicht nur das Paar entzieht sich einer normativen Integrität, auch das Erzählen droht in der Kollision beider Motivationsarten das Narrativ des formalen Mythos zu sprengen. So komplex dieser Problementwurf ist, so komplex erfolgt die Gestaltung der Lösung. Denn sie nimmt die Kontrapunktik des Problementwurfs auf, indem sich die Rehabilitationen ebenso gegenläufig verhalten: Auf narrativer Ebene wird das, was das Erzählen im formalen Mythos selbst zu sprengen drohte, weil es jede Funktionalität überstieg, entschärft, indem jene Übersteigerung als ›Krise‹ selbst zur Funktion wird. Auf inhaltlicher Ebene besteht die Lösung darin, dass die Protagonisten sich aus dem ›Gehabtsein‹ durch die Liebe befreien, die Liebe stattdessen zu ergreifen und zu gestalten suchen: Dies ist Sinn des zweiten Weges, der dem ›Gehabtsein‹ durch die Liebe nun eine aktive Liebesgestaltung entgegensetzt. Einerseits wird somit die Funktionalität selbst der Krise, die an sich jede Integration verweigert, gesichert; andererseits wird diese Funktionalität dann jedoch erneut unterminiert, indem durch den Perspektivwechsel der Aktionsart die Figuren nicht mehr nur als Träger von Funktionen, sondern zugleich als deren Gestalter erscheinen. D. h. die Figuren folgen funktional einem Stationenweg und prägen ihn zugleich. Die Motivationen überlagern sich somit und werden ambivalent. Ebendies dürfte den Eindruck erwecken, dass die Figuren an der Grenze zu einer psychologisch-individuellen Darstellung entlanggeführt werden, ohne diese Grenze je zu überschreiten.

## VII

Wie ist von hier aus ein Fazit zu ziehen? Ich formuliere – versuchsweise – vier Thesen:

1. Die Kategorien LUGOWSKIS stellen durchaus ein hilfreiches Analyseinstrumentarium zur Verfügung, durch das die für den neuzeitlichen Blick eher befremdliche, primär handlungsfunktionale narrative Organisationsform von Hartmanns ‘Erec’ besser erfasst und systematisiert werden kann.<sup>35</sup> Zugleich wurde deutlich, dass die Kategorien in der Auseinandersetzung mit dem konkreten Text vielfach modifiziert und

<sup>35</sup> Oder anknüpfend an MARTINEZ [Anm. 9], S. 16: LUGOWSKIS Bedeutung liegt nicht zuletzt darin, dass es ihm gelingt, die Dominanz handlungsfunktionaler Motivation gegenüber kausal-empirischer Motivation »nicht als Defizienz, sondern als Alterität zu beschreiben und ein systematisches und textanalytisch fruchtbares Erklärungsmodell für sie zu entwickeln«. Die Kehrseite dieses Gewinns akzentuiert HAUSTEIN [Anm. 18], S. 558 f.

differenziert werden müssen. Weniger in der Applikation als vielmehr in dieser Differenzierung führt die Auseinandersetzung mit der Begrifflichkeit LUGOWSKIS zu einem vertieften Verständnis der poetischen Organisationsform des Textes. So konnte gezeigt werden, dass das Erzählverfahren der Linearität, der Aufzählung und Unverbundenheit über weite Strecken zwar durchaus die narrative Struktur des 'Erec' bestimmt, dieses Erzählverfahren im Vordergrund jedoch ergänzt wird durch eine Hintergrundstruktur, die eine latente Gleichzeitigkeit über offengelassene Handlungsstränge oder Figuren- und Zeitklammern setzt. Indem diese Hintergrundstruktur sich als eigentlicher Maßstab profiliert, wird deutlich, dass sich das Vordergrundsgeschehen nicht gegen, sondern vielmehr im Rekurs auf die Hintergrundstruktur zu jenem ganzheitlichen Komplex verdichtet, den LUGOWSKI als formalen Mythos umschreibt. Der Aspekt der Wiederholung ließ hervortreten, dass der Weg Erecs und Enites nur im durchaus formal reflektierten Spiel mit Identität und Variation als Stationenweg in Erscheinung treten kann. Und die Aspekte der Funktion und des ›Gehabtseins‹ ergänzen sich in Hartmanns 'Erec' keineswegs, sondern entfalten ihr narratives Potential gerade in der Entgegensetzung. Dies aber demonstriert umso mehr, dass die Figurenführung über die Handlungsfunktionalität des Stationenweges als Grenzgang inszeniert ist, der sich beständig gegen Widerstände – die Liebe als unintegrierbare Macht oder auch die Liebe als aktiv zu leistende personale Bindung – behaupten muss.

So lässt sich einerseits der narrative Organisationsmodus von Hartmanns 'Erec' als Kunstform des formalen Mythos beschreiben, andererseits wird deutlich – und dies ist wohl wichtiger –, wie sehr sich das Erzählen im formalen Mythos im 'Erec' über eine prekäre Balance konstituiert. Wenn WALTER HAUG in Bezug auf die »Utopie des arthurischen Festes« sagt, dass diese nur denkbar sei »im Durchgang durch das, was ihr entgegensteht«, sie sich insofern »immer nur an der Spitze einer Bewegung [realisiert], die sie problematisiert«,<sup>36</sup> so lässt sich dies gleichsam auch auf den Erzählmodus des formalen Mythos im 'Erec' übertragen: Dieser realisiert sich im 'Erec' an der Grenze dessen, was ihm entgegensteht, als Resultat einer narrativen Bewegung, die dieses Resultat produziert und doch beständig latent unterminiert.

2. Inwieweit diese spezifische Umsetzung eines Erzählens im formalen Mythos auch für andere Artusromane gilt, müsste im Einzelnen geprüft werden. Zuvor jedoch bietet sich die dargestellte spezifische Umsetzung weit eher als literarhistorische Markierung an, von der her sich benachbarte Konzeptionen des Erzählens als dennoch unterschiedene Konzepte erkennen lassen.<sup>37</sup> So realisieren die frühhöfischen Romane,

<sup>36</sup> HAUG, Literaturtheorie [Anm. 3], S. 99f.

<sup>37</sup> Schon der 'Iwein' operiert, indem er die Mechanik des Liebesgewinns nicht durch das ›Gehabtsein‹ durch die Liebe, sondern durch das ›Gehabtsein‹ durch die *aventure* konterkariert, im Detail anders. – Fasst man den formalen Mythos als spezifisches Ensemble von historisch bedingten narrativen Kriterien auf und nicht – wie dies sich zum Teil widersprüchlich bei LUGOWSKI andeutet und besonders von MÜLLER [Anm. 15], S. 151–155, unterstrichen wurde – als Künstlichkeit, als Komponiertheit per se, so ist der narrative Organisationsmodus des formalen Mythos durchaus als ein Kriterium literarhistorischer Differenzierung zu nutzen, und

etwa der 'Straßburger Alexander' oder Eilharts 'Tristrant', zwar in prägnanter Weise die Erzählmodi der Linearität, Aufzählung und Unverbundenheit in LUGOWSKI'S Sinn. Sie werden jedoch nicht durch Wiederholung und den strukturellen Bezug zu einem synchron gesetzten Maßstab gesteuert, so dass sie gerade nicht die Geschlossenheit eines Erzählens im formalen Mythos erreichen. Ebenso ließe sich von hier aus eine Abgrenzung zu den folgenden komplexeren Dichtungen des 'Parzival', des 'Tristan' oder des 'Willehalm' versuchen, insofern diese auf je andere Weise die Grundstrukturen des formalen Mythos ›zersetzen‹ oder sich ihnen entziehen:<sup>38</sup> Der 'Parzival' löst die Linearität des Erzählens über die Pluralisierung der Handlungsebenen, die Doppelung der Protagonisten sowie ein Geflecht an Figurenkonstellationen auf in eine vielverzweigte Gleichzeitigkeit, für die der Bezugspol des Artushofes keinen allein gültigen Maßstab mehr setzt. Die Wiederholungen im 'Tristan' verbürgen, indem sie keine positive Variation ins Spiel bringen, keinen Stationenweg, allenfalls ein Tauseln entlang der porösen Scheidelinie zwischen ›Himmel‹ und ›Hölle‹.<sup>39</sup> Und der 'Willehalm' inszeniert mit seiner Gibburgfigur eine Protagonistin, die im Schnittpunkt divergierender Erzählformen – des arthurischen Romans, der Legende und der Chanson de geste – aus jeder normativen Handlungsfunktionalität herausfällt.<sup>40</sup>

3. Lässt sich die literarhistorische Schwellenposition des 'Erec' Hartmanns von Aue somit durch seine Ortung zwischen jene noch nicht und jene nicht mehr konsequente Umsetzung des formalen Mythos konturieren, so erlaubt diese Zwischenortung darüber hinaus die Erklärung jenes Phänomens, dass der 'Erec' sich den Ruf als ›Paradigma‹ des arthurischen Romans schlechthin erworben hat. Nicht dass er das Paradigma wäre – er ist ebenso singulär wie zahlreiche andere arthurische Entwürfe neben oder nach ihm; nicht dass sein Status als deutschsprachiges Erstlingswerk dieses Typus' hierfür eine Berechtigung stellen würde; nicht dass er klarer konstruiert wäre als andere arthurische Romane: Es ist – möglicherweise – die Überzeugungskraft eines Erzählens im formalen Mythos und zugleich an seiner Grenze entlang, die den 'Erec' suggestiv als Paradigma festgeschrieben hat.

4. Erscheint der 'Erec', befreit von der Bürde des Paradigmas, die er nicht zu tragen versteht, in seiner literarhistorischen Schwellenposition und d. h. Singularität als weitaus interessanteres Phänomen, erweist sich ein Erzählen im formalen Mythos nur in der Akzentuierung der je historischen und textspezifischen Valeurs als heuristisch signifikant, so soll in einem letzten Schritt jener Rekurs auf die historische Diversität auch für die Frage nach dem Sinn oder Unsinn im Umgang mit dem arthurischen Strukturmodell fruchtbar gemacht werden. Die Übertragung der Kate-

---

dies gerade nicht auf epochaler Ebene, sondern auf engstem Raum. Vgl. HAUSTEIN [Anm. 18], S. 571 f.

<sup>38</sup> Zu den narrativen Möglichkeiten der ›Zersetzung‹: vgl. MÜLLER [Anm. 15], S. 156.

<sup>39</sup> Vgl. S. KÖBELE, Mythos und Metapher. Die Kunst der Anspielung in Gottfrieds 'Tristan', in: Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von U. FRIEDRICH und B. QUAST (Trends in Medieval Philology 2), Berlin/New York 2004, S. 219–246.

<sup>40</sup> Dazu: GEROK-REITER [Anm. 13], S. 197–246.

gorien LUGOWSKIS auf den 'Erec' Hartmanns von Aue konnte durchaus die Maßgabe des Artushofes und die mit ihr verbundene Strukturierung des Protagonistenweges als textrelevant und somit als sinnvolles Interpretament bestätigen. Entscheidend war dabei, inwiefern sich Einzelbeobachtungen bis hin zu mikroskopisch lexikalisch-analytischen Details mit jener Maßgabe und jener Strukturierung korrelieren ließen. Heuristisch gesehen war somit die Relevanz der Struktur am Textdetail zu messen, nicht umgekehrt. In der Konsequenz und auf abstraktere Ebene gehoben heißt dies: Die Struktur alleine hat keinen Sinn und setzt oder generiert auch keineswegs den Sinn – ein grundlegendes Missverständnis, das vielfach in der Forschungsdiskussion zu lesen ist und zu jenen Deutungsgerippen führt, die ELISABETH SCHMID zu Recht beklagt hat.<sup>41</sup> Oder anders formuliert: Die *conjointure* lässt sich aus dem *conte* nicht herausdividieren. In seiner ›Literaturtheorie‹ hatte WALTER HAUG diesen Sachverhalt mit aller Klarheit formuliert: *conjointure* meint im Rekurs auf den *conte d'avanture* »die Organisation der Einzelelemente der Erzählung zu einem sinnvollen Ganzen, kurz: die sinnvermittelnde Struktur«. <sup>42</sup> D. h. der Doppelweg ist nur, dies aber eben doch: Medium der Sinnvermittlung im Zusammenspiel von *conjointure* und *conte d'avanture*. So sollte bei zukünftigen Überlegungen zum Doppelweg bedacht werden: Es geht nicht um mehr, nicht um Sinnsetzung, für die es der Narratio nicht mehr bedürfte; aber es sollte auch nicht um weniger gehen, nicht um die grundlose Aufgabe der Struktur als wesentlicher Matrix der Sinndeutung, um aktuellen Deutungstrends Genüge zu leisten. Die Unterstellung einer methodischen Konkurrenz ist hier von vornherein falsch.<sup>43</sup>

Wie LUGOWSKIS Kriterien des ›formalen Mythos‹, so erweist sich auch der Doppelweg durchaus als heuristisch sinnvoller Schlüssel narrativer Welten, solange er im detaillierten Zusammenspiel mit der jeweiligen Narration und ihren historischen Bedingungen reflektiert wird. Ebenso ist Individualität nur dann ein analytisch weiterführender Begriff, wenn sie als historisches Sediment von Differenzierungsbewegungen begriffen wird, die in je unterschiedlichen Brechungen von Strukturen, Normen und Mythen in Erscheinung treten. Die Einsicht, dass Struktur und Individualität in dynamischer Korrelation gesehen werden müssen, verdanken wir in vielfältigen Perspektivierungen dem wissenschaftlichen Œuvre von WALTER HAUG, einem Œuvre, von dessen Plastizität, Scharfsinn und Offenheit selbst noch der Widerspruch der Kritiker eminent profitiert.

<sup>41</sup> Auch von einer »Symbolstruktur«, HAUG [Anm. 3], sollte denn besser nicht die Rede sein, insofern das Symbol in der Regel plastische Anschauung und Sinn unlösbar miteinander verbindet, sich deshalb selbst genügt, während ebendies bei der arthurischen Struktur gerade nicht der Fall ist.

<sup>42</sup> HAUG, Literaturtheorie [Anm. 3], S. 102.

<sup>43</sup> Sinnvoller erscheint allemal die Ergänzung methodisch unterschiedlicher Ansätze: So rechnet HONEMANN [Anm. 22], S. 107, durchaus mit strukturellen Zugängen und visiert doch zugleich eine kulturwissenschaftliche Perspektive an: »Hartmann musste (wie Chrétien) darauf bedacht sein, seinen Roman so zu konstruieren, dass er in den Zügen, die für das Publikum eine Analogie in der Realität besaßen, deren Gegebenheiten nicht widersprach.«